

**El discurso del pop-rock en español.
Análisis de corpus y sociosemiótico de 1.000 letras (1968-2015).**

*Der Diskurs des Pop-Rock im Spanischen.
Eine korpuslinguistische und soziosemiotische Analyse
von 1.000 Songtexten (1968-2015).*

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.)
der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen
Fakultät der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt

vorgelegt von

María Martínez Casas
Eichstätt

2023

Referent: Prof. Dr. Roland Schmidt-Riese

Korreferentin: Prof. Dr. Araceli López Serena

Tag der Disputation: 11.10.2023

Índice

Resumen/Abstract	i
Introducción	ii
Agradecimientos	vii

PARTE I

1. Estado de la cuestión	1
1.1 Tipificación de las letras	3
1.2 Patrones estilísticos léxico-gramaticales	12
1.3 Análisis variacional	17
1.4 Perspectiva multidimensional	32
1.5 Resumen, reservas y proyección	37
2. Hacia un corpus del pop-rock en español	43
2.1 El canon estético del pop-rock español	43
2.2 El pop-rock latino: definición, características y canonización	52
2.3 Composición y características del corpus	66
2.4 Diseño y etiquetado del corpus	70
2.5 Resumen, reservas y proyección	73

PARTE II

3. Análisis cuantitativo: el pop-rock en español en cifras	77
3.1 Resultados cuantitativos generales: análisis contrastivo	77
3.1.1 Pop-rock en español y en inglés.....	78
3.1.2 Pop-rock en español y uso general de la lengua	88
3.1.3 Variación de frecuencias y palabras clave dentro del corpus	93
3.2 Deixis personal y enunciación	100
3.2.1 Sistema pronominal	101
3.2.2 Sistema verbal.....	105
3.2.3 Estructura y variación enunciativas	114
3.3 Patrones de uso lingüístico	129
3.3.1 Nombres comunes.....	131
3.3.2 Construcciones verbales	137
3.3.3 Etiquetas musicales	143
3.4 La construcción lingüística de la autenticidad local	149
3.4.1 Nombres propios.....	150
3.4.2 Adjetivos étnicos y gentilicios	165
3.4.3 Extranjerismos	175
3.5 Resumen: el estilo y el discurso del pop-rock en cifras	179
4. Análisis sistémico-funcional: el pop-rock en español en contexto	185
4.1 Fundamentos y aplicaciones de la lingüística sistémico-funcional	186
4.1.1 Cohesión gramatical y léxica	189
4.1.2 Análisis léxico-gramatical, evaluación y variación: presente estudio	195
4.1.3 Reservas en cuanto a la metodología y la representatividad del estudio	197
4.2 La cláusula como mensaje: sistema de tema	200
4.2.1 Patrones de elección de temas	205
4.2.2 Patrones de elección de tópicos	210
4.2.3 Evaluación sistémico-funcional de las elecciones de tema	213
4.2.4 Variación de las elecciones de tema dentro del corpus	217

4.3 La cláusula como intercambio: sistema de modo	223
4.3.1 Tipo de cláusulas	228
4.3.2 Sujeto y tiempo.....	233
4.3.3 Modalidad y polaridad	239
4.3.4 Vocativos y continuativos	243
4.3.5 Evaluación sistémico-funcional de las elecciones del sistema de modo.....	251
4.3.6 Variación de las elecciones de modo dentro del corpus.....	255
4.4 La cláusula como representación: sistema de transitividad	267
4.4.1 Patrones de elección de procesos	277
4.4.2 Patrones de elección de participantes	282
4.4.3 Patrones de elección de circunstancias.....	288
4.4.4 Evaluación sistémico-funcional de las elecciones de transitividad.....	295
4.4.5 Variación de las elecciones de transitividad dentro del corpus.....	297
4.5 Resumen: modo, tenor y campo de las letras de pop-rock en español.....	305
5. Conclusiones.....	311
5.1 Situacionalidad y narratividad	313
5.2 Flamenquización y caribeñización.....	315
5.3 Voces femeninas y voces masculinas	318
5.4 Perspectivas para la investigación	320
Índice de figuras (títulos abreviados)	322
Apartado bibliográfico	325
Anexos	337
I. Composición del corpus	337
II. Lista de letras para el análisis sistémico-funcional	341

Resumen

La presente tesis doctoral analiza el discurso de una selección de letras procedentes de álbumes de pop-rock en español editados entre 1968 y 2015. Partiendo de una concepción amplia de pop-rock como práctica social comunicativa, este trabajo de investigación aborda la construcción lingüística de las letras en cuanto textos escritos para ser cantados y escuchados, así como la elección de recursos léxico-gramaticales fruto de conjugar el discurso del pop-rock anglosajón con elementos autóctonos para sugerir autenticidad local. A lo largo del estudio se evidencia el papel determinante del campo de producción cultural (local, semiglobal) y de variables sociológicas como el género de los/las intérpretes y la escena musical, características que impactan de manera directa en las opciones lingüísticas que se realizan en las letras y, por ende, en la construcción discursiva del «yo» y del «tú» desde la música popular española de los años 70 del siglo pasado hasta el denominado pop-rock latino del siglo XXI. Con el objetivo de iluminar y evaluar dichas opciones lingüísticas se lleva a cabo un análisis contrastivo de corpus y sistémico-funcional de 1.000 letras y 85 álbumes de pop-rock en español.

Abstract

In der vorliegenden Dissertation wird der Diskurs von ausgewählten Songtexten spanischer Pop-Rock-Alben, die zwischen 1968 und 2015 veröffentlicht wurden, analysiert. Ausgehend von einem weit gefassten Begriff des Pop-Rock als kommunikativer sozialer Praxis untersucht diese Forschungsarbeit die sprachliche Konstruktion von Liedern als Texten, die geschrieben wurden, um gesungen und gehört zu werden. Zudem wird auf die Wahl sprachlicher Mittel eingegangen, die sich aus der Kombination des Pop-Rock-Diskurses im Englischen mit autochthonen Elementen im Spanischen ergeben, um lokale Authentizität zu erzeugen. Die Untersuchung beleuchtet die wichtige Rolle des (lokalen und semiglobalen) Feldes der kulturellen Produktion sowie soziologischer Variablen, wie des Geschlechts des Vokalistin oder der Vokalistin und der Musikszene. Diese Merkmale beeinflussen entscheidend, auf welche unterschiedlichen sprachlichen Mittel in den Texten zurückgegriffen wird, und somit, wie das „Ich“ und das „Du“ als diskursive Konstruktion von der spanischen Popmusik der 1970er Jahre bis zum sogenannten Latin Pop-Rock des 21. Jahrhunderts dargestellt werden.

Introducción

En un artículo titulado «¿A qué suena el pop-rock español?»¹, el periódico *El País* se hacía eco de un estudio llevado a cabo por tres sociólogos españoles sobre los/las artistas de pop-rock más valorados/-as por la crítica musical nacional. Fernán del Val, Javier Noya y C. Martín Pérez-Colman se basaban en la construcción de un «canon estético» formado por 50 artistas para sostener que el pop-rock español consagrado *suen*a a hibridación:

La crítica musical española entiende el pop-rock a partir de los discursos e ideas importados desde el mundo anglosajón, pero valorando la capacidad de determinados grupos por aportar elementos propios, autóctonos (Val, Noya, & Pérez-Colman 2014, 162).

La presente investigación parte de dicha tesis sonora para plantear una pregunta principal de índole discursivo-textual: ¿qué *dice* el pop-rock *en* español? El objeto de estudio, en este caso, se desplaza de las canciones y la construcción de su sonoridad a las letras de pop-rock como textos escritos para ser cantados/escuchados y su construcción lingüística. ¿Qué rasgos léxico-gramaticales las caracterizan? ¿Qué «discursos e ideas importados desde el mundo anglosajón, pero con elementos propios, autóctonos» se hallan en las letras en español?

El estudio aborda estas preguntas en dos partes principales: primero (parte I), se presenta el estado de la investigación sobre el estilo y el discurso de las letras de pop-rock en inglés (capítulo 1) y se proponen consideraciones sociológicas para compilar el corpus de letras en español objeto de estudio (capítulo 2); segundo (parte II), se exponen de manera contrastiva los resultados del análisis cuantitativo de corpus basado en frecuencias (capítulo 3), y se proporciona una evaluación sistémico-funcional de las variables contextuales de campo, tenor y modo que se proyectan en las letras (capítulo 4).

La caracterización general de las letras de pop-rock en cuanto campo de producción cultural global (anglosajón) supone el punto de partida para el análisis de las letras del campo de producción cultural local (español). Entre las características discursivas que han subrayado los estudios de corpus existentes sobre las letras en inglés cabe mencionar la noción de «ghost discourse» (Murphey 1992, 771) acerca de la vaguedad o completa ausencia de referencias temporales y locales en dichos textos. Para Machin (2010, 94), «the setting could be thought of here as the narrator's mind itself». En las letras de pop-rock anglosajón se identifican patrones léxico-gramaticales de persuasión, interacción e

¹ Manrique (2014) para *El País* (v. referencia en apartado bibliográfico).

interés narrativo; las principales dimensiones semánticas cristalizan en torno a acciones humanas, emociones y música (Bértoli-Dutra 2014).

Sin embargo, son contados los estudios lingüísticos dedicados al análisis de las letras de pop-rock, ya sean en inglés o en español. Pese al extraordinario desarrollo de la lingüística de corpus en las últimas décadas, no se incluyen letras de canciones en ningún corpus del inglés o español actual y, de hecho, el pop-rock tampoco ha sido objeto de reflexión lingüística más allá de diferentes publicaciones que han tratado las letras principalmente como textos literarios. De ahí que la presente tesis tenga como objetivo cubrir esta carencia de la investigación en lingüística de corpus desde el marco metodológico del análisis del discurso. El concepto de discurso que se sigue en este trabajo es el de práctica social, constitutiva y constituida de/en la vida social de quienes participan en acontecimientos comunicativos (Calsamiglia & Tusón 2012, 1-3). Analizar el discurso significa aquí identificar los recursos léxico-gramaticales que se eligen de entre la serie de opciones para la interacción comunicativa en un contexto específico e iluminar patrones de uso lingüístico como identificadores discursivos.

En la línea de este concepto social de discurso, los autores del canon estético citados arriba (Val, Noya & Pérez-Colman 2014, 150) comprenden el pop-rock también desde una interpretación «basada en las prácticas culturales de alianzas y afinidades de gusto que se dan entre diversos actores y agentes de un campo». La concepción del pop-rock como práctica social comunicativa en base a «sistemas de orientaciones, expectativas y convenciones» compartidas (Lena & Peterson 2008, 698) hace que sea permeable a múltiples estilos o escenas musicales. Así, los grupos o artistas que ocupan los tres primeros puestos del canon estético son, por este orden, Radio Futura (adscrito a la escena de la movida), Joan Manuel Serrat (cantautor) y Camarón de la Isla (flamenco). «Una selección altamente ecléctica», en palabras del crítico musical Diego A. Manrique, autor del artículo periodístico mencionado al principio.

Dada la inexistencia de corpus textuales de pop-rock, para llevar a cabo esta investigación se compilaron en una fase inicial 412 letras incluidas en 34 álbumes de artistas consagrados/-as en el canon estético del pop-rock español (subcorpus CE): artistas casi exclusivamente masculinos, blancos, españoles, con álbumes editados en su mayor parte entre las décadas de los años 70 y los 90 del siglo XX. Al considerar las variables sociológicas del canon, se manifiesta el desequilibrio que comportan los mecanismos de consagración artística en materia de género, etnia, nacionalidad y época. Con el objetivo de dotar al corpus de una mayor representatividad sociológica y considerando al mismo

tiempo la irrupción en el siglo XXI de un nuevo campo de producción (semi)global de pop-rock en español, el denominado «pop-rock latino», se expandió el corpus originario mediante 588 letras procedentes de 51 álbumes de artistas galardonados/-as con premios Grammy latinos (subcorpus GL). Por mencionar algunos ejemplos, tres álbumes que pertenecen a este segundo subcorpus son de artistas como Natalia Lafourcade («Best Latin Rock, Urban or Alternative Album»), Jorge Drexler («Grabación del año») y Shakira («Mejor Álbum Vocal Pop Femenino»).

De este modo, la composición final del corpus (1.000 letras, 85 álbumes) posibilita no solo el análisis del estilo y discurso del pop-rock en español en general, sino que se presta al estudio de la variación interna de elecciones léxico-gramaticales desde una múltiple perspectiva contrastiva. ¿Qué similitudes y diferencias arrojan los patrones de uso lingüístico que caracterizan uno y otro subcorpus, las letras de intérpretes femeninas y masculinos, las diferentes escenas musicales y décadas? ¿Qué «elementos propios, autóctonos» se identifican en las canciones de cada uno de esos grupos?

Una vez sentadas las bases de la investigación en la parte I, el estudio comprende en la parte II el análisis del corpus en cifras y en contexto. Partiendo de los rasgos léxico-gramaticales que caracterizan el pop-rock anglosajón, se analizan primero los patrones de uso lingüístico de las 1.000 letras que componen el corpus desde una perspectiva doblemente contrastiva: pop-rock en inglés y pop-rock en español, por un lado, y pop-rock en español y uso general del español, por otro. Esta aproximación cuantitativa general de tipo inductivo («corpus-driven») a través de listas de frecuencias y palabras clave permite identificar características compartidas y rasgos distintivos de las letras en español, ya sea en relación con las letras en inglés o bien con los corpus del español actual usados como corpus de referencia.

Posiblemente el rasgo cuantitativo más destacable de las letras de pop-rock estriba en la gran profusión de elementos deícticos de primera y segunda persona del singular: las letras de pop-rock se construyen en torno a un «yo» y a un «tú». Por lo tanto, el estudio aborda de manera exhaustiva la deixis personal mediante el análisis deductivo («corpus-based») de etiquetas pronominales y verbales, así como de la estructura enunciativa de las canciones. Más allá de las numerosas tablas de frecuencias y distribución que recogen los principales resultados cuantitativos, precisamente al abordar la enunciación de las letras se evidencia la necesidad de ilustrar las cifras con citas, así como mediante comentarios de índole cualitativa para complementar con ejemplos concretos las estructuras enunciativas y los patrones de uso lingüístico identificados.

El último apartado de este análisis de corpus en cifras se centra en iluminar mecanismos que sugieran o construyan discursivamente autenticidad local en las letras de pop-rock en español. Como se ha mencionado, la tesis hibridacionista que postulan Val, Noya & Pérez-Colman (2014) contempla en términos bourdianos la intersección de un campo de producción cultural global (pop-rock anglosajón) y un campo de producción cultural local (pop-rock español). El pop-rock anglosajón sienta las bases canónicas de consagración musical, el pop-rock español las resemiotiza en un contexto local. La hipótesis de trabajo reza en este punto del siguiente modo: si en términos sociológicos existe una serie de artistas de pop-rock canónicos/-as que, «partiendo de la herencia del pop-rock anglosajón, hayan sabido conjugarlo con ciertos sonidos o temáticas patrias» (ibíd., 156), en las letras de sus canciones se encontrarán recursos lingüísticos que sugieran esa hibridación o construcción de autenticidad local.

Tanto la situación de enunciación como los mecanismos lingüísticos elegidos para sugerir autenticidad local tienden el puente hacia el análisis del corpus en contexto, entendido aquí como la investigación de las variables contextuales (campo, tenor, modo) de las letras de pop-rock. Con el objetivo de responder a la pregunta general acerca de *qué* dice el pop-rock se analiza *cómo* lo dice (Eggins 2004, 309) desde una perspectiva sistémico-funcional. Este enfoque sostiene que existe una correlación directa entre los niveles más concretos del acontecimiento comunicativo (los recursos lingüísticos usados en los textos) y sus niveles contextuales más abstractos (Ghio & Fernández 2008, 63). Para evaluar los textos y relacionar sus patrones de uso lingüístico con los contextos de situación de los cuales suponen una realización se identifican recursos léxico-gramaticales en cuanto elecciones de los sistemas de tema, modo y transitividad (Halliday & Matthiessen 2004), y se presentan de manera explícita las similitudes y diferencias entre letras individuales y grupos de letras.

La proyección de significados textuales, interpersonales y experienciales conforma así el núcleo del segundo capítulo de análisis cuantitativo. El hecho de que las letras sean textos escritos para ser cantados y escuchados (Güerri & Merea 2015) les confiere una situación de enunciación con un tenor múltiple, reforzado por las características del campo y modo del discurso. En cuanto letras escritas, se trata de textos con un alto grado de planificación, constreñidos además a «la acentuación de las palabras, el ritmo, el número de sílabas por verso» (Grijalba 2008, 12). Cuando representan un diálogo, este es construido y pulido (Calsamiglia & Tusón 2012, 64). En él, el/la letrista crea un «yo» enunciador que encarna el/la intérprete: letrista y cantante pueden ser distintos/-as,

incluso puede haber letristas múltiples, quienes sin embargo se ven «eclipsados/-as» en el plano performativo por el/la cantante (Laferl 2006, 68), más concretamente, por el «personaje musical» (Auslaender 2006) que interpreta cada artista.

Del mismo modo, es posible identificar dos planos de recepción (Werner 2021a, 245): el «tú» individual, no especificado, y el público de masas, no identificable. Aunque la relación de poder entre los participantes de este acontecimiento comunicativo monogestionado es a todas luces desigual, la situación de enunciación erigida en torno al «yo» y al «tú», al «aquí» y al «ahora», sumada al alto valor emocional de la música y, especialmente, de la voz modulada de su intérprete, eclipsa de nuevo la gran distancia social que existe entre letrista/cantante y oyente/público, creando un momento y un lugar de enunciación que se percibe compartido en la escucha (Murphey 1990, 128-132). Por mucho que la transmisión suele tener lugar de modo diferido en el tiempo y en el espacio, a través de los canales propios de los medios de masas (altavoz, pantalla) y alejando las letras de la situación de enunciación considerada prototípica del discurso oral (interacción simultánea cara a cara), las elecciones de opciones léxico-gramaticales que se documentan en las letras les otorgan un carácter inmediato y conversacional (Kreyer & Mukherjee 2007, 32-33), desde posiciones temáticas ocupadas por el «yo» y el «tú» (función textual), hasta un gran porcentaje de procesos mentales y conductuales (función experiencial), pasando por la elección de cláusulas imperativas e interrogativas para apelar al «tú» (función interpersonal).

En el marco de esta construcción lingüística de «inmediatez fabricada» (Koch & Oesterreicher 1985, 24) y tras evaluar los significados textuales, interpersonales y experienciales que se proyectan en los textos, la presente tesis doctoral ofrece una descripción contextual del modo, tenor y campo que realiza el pop-rock canonizado en español entre 1968 y 2015.

Agradecimientos

Si bien redactar una tesis doctoral es una actividad individual y espantosamente solitaria, a la presente investigación contribuyeron de manera directa o indirecta una serie de personas sin las que este trabajo no habría sido posible y a quienes querría expresar aquí mi gratitud.

Siguiendo un orden cronológico, el germen de la investigación surgió en un curso de Estudios Culturales que tuve ocasión de impartir en el marco de mi actividad docente en la Universidad de Eichstätt (Alemania). Gracias a Annemarie, Aurelia, Charlotte, Irma, Katja, Lea y Raziye por compartir aquel lejano semestre de invierno y, sobre todo, por su gran interés en el tema, que me llevó a considerar la posibilidad de desarrollarlo en una tesis doctoral.

A Roland Schmidt-Riese le agradezco profundamente su predisposición, guía y apoyo como director de la tesis durante estos años de trabajo. Me proporcionó todo el espacio necesario para desarrollar el tema en plena libertad, sin constricciones y con pleno respeto, y toda la ayuda que necesité en los momentos críticos. Fue un honor y una suerte poder contar con su mentoría, su integridad, consideración y amparo incondicionales.

Durante el apasionante proceso arqueológico de búsqueda de letras pude disfrutar en más de una ocasión de la compañía y entusiasmo de Minerva, quien además me obsequió con algún que otro disco que acabó formando parte del corpus.

Coincidiendo con el inicio oficial del proceso de doctorado se presentó la oportunidad de ofrecer un nuevo curso de Estudios Culturales sobre el tema de investigación desde un enfoque ampliado. En el transcurso de aquellos martes a primera hora, fueron Agnes, Franziska, Jenny, Julia, Karolina, Nina, Selina, Sofía y Sonia quienes me mostraron definitivamente la buena acogida y el potencial de la tesis para estudiantes de Filología Hispánica y Estudios Latinoamericanos.

Quisiera agradecer también los comentarios sobre la investigación en curso que recibí en los coloquios de doctorado en Eichstätt (Elke Ronneberger-Sibold, Sebastian Kürschner), así como en el marco de congresos en Salzburgo (Hans-Ingo Radatz), París (Christopher Gledhill) e Innsbruck (Antonio Narbona, Lola Pons). En esta última universidad, las profesoras Birgit Mertz-Baumgartner y Gerhild Fuchs me abrieron en varias ocasiones y con la mayor confianza su Archivo de Investigación Musical (*Archiv für Textmusikforschung*).

Introducción

La redacción de la tesis tal y como acabó cristalizándose se debe a la afortunada concesión de una beca de doctorado del programa de igualdad de la Universidad de Eichstätt. Agradezco a Kathrin Schlemmer la confianza depositada en el proyecto y la decisión de otorgarle dicha financiación.

En mi entorno más cercano, Eva, Doris y Nina me han respaldado constantemente al sustituirme durante meses en todo tipo de actividades que, en rigor, me habrían correspondido a mí. Su trabajo y apoyo constantes han supuesto una ayuda incalculable para esta investigación.

Quienes han vivido más de cerca este largo proceso, en sus luces y sus sombras, han sido Agustín, Pol y Diego. Sin ellos, pierde sentido no solo esta tesis, sino todo lo demás. Muchas gracias por haberme acompañado durante estos años y por seguir acompañándome en los años que queden por venir.

PARTE I

1. Estado de la cuestión

Las letras de canciones en general y de pop-rock en particular han supuesto en contadas ocasiones un objeto de estudio de la lingüística de corpus². Tal y como resaltan Kreyer & Mukherjee (2007, 31) desde el ámbito de la Filología Inglesa, «pop song lyrics are virtually absent from corpus-linguistic research».

Se trata de una afirmación también válida para la Filología Hispánica: los corpus del español actual³ basan su composición en fuentes principalmente literarias y periodísticas. En el caso del Corpus de Referencia del Español Actual (CREA 2008) de la Real Academia de la Lengua Española, el material escrito principal procede a partes iguales de libros y de prensa (49% respectivamente) y tan solo un 2% de fuentes misceláneas, entre las que se encuentran resúmenes de actas, programas de espectáculos, instrucciones de juegos, prospectos de medicinas y otros. El Corpus del Español, conocido informalmente como el corpus de Mark Davies y subvencionado por el Fondo Nacional para las Humanidades de EE.UU., se compone en su parte sincrónica de textos periodísticos, de textos publicados por Google Books y de textos procedentes de páginas de Internet elegidas al azar. Por mencionar un último ejemplo, el corpus Cumbre (1995), compilado bajo la dirección de Aquilino Sánchez Pérez con el auspicio de la editorial SGEL, se recogen textos de libros, revistas, prensa diaria, manuales educativos, folletos y antologías de literatura, entre otros⁴. Se podría aducir al respecto que las letras de canciones no forman parte de los corpus citados debido a su carácter de realización primordialmente oral, ya que están escritas para ser cantadas⁵. Es decir, no aparecen en los ejemplos citados debido a que pertenecerían a un corpus oral. Sin embargo, en los

² Laferl (2005, 58) subraya asimismo la escasa recepción de las letras de canciones en el ámbito de los estudios literarios. No así en las ciencias sociales y en la musicología (cf. entre otros Adorno 1941 publicado en Frith 1990, Frith 1989 y 1998, Negus 1992, Middleton 2000, Shuker 2005).

³ Se citan a continuación únicamente tres corpus generales del español. Para más detalles sobre corpus de español disponibles en la actualidad, cf. Parodi (2010, 32-33), Rojo (2016), Parodi et al. (eds.) (2022).

⁴ V. detalles sobre los corpus CREA y Cumbre en la figura 3.1(7), así como los datos en línea del corpus de Mark Davies (referencia en apartado bibliográfico).

⁵ En este sentido, se plantea la cuestión de hasta qué punto las letras de canciones forman parte de una producción oral y hasta qué punto de una producción escrita. Tal y como apuntan Kreyer & Mukherjee (2007, 44): «With regard to text production, they [pop song lyrics] are much more written than spoken: they are not spontaneous but permit the same amount of revision and editing as other written material. On the other hand, lyrics are meant to be sung and thus the writer has in most cases to consider metre and rhyme, i.e. aspects of spoken language». Al respecto v. numerales 3.5 y 4.5 de la presente investigación.

PARTE I

subcorpus orales del CREA y de Cumbre tampoco se incluyen letras de canciones, sino otro tipo de fuentes como, por ejemplo, grabaciones de radio o de televisión, conversaciones cara a cara o por teléfono⁵.

Al margen de la clasificación de las letras según características propias de la oralidad o escritura, tema que se abordará en profundidad más adelante, la ausencia de las letras de canciones pop en los corpus de referencia actuales no reflejaría la amplia recepción de la que disfrutan. Werner (2012) resulta tajante en este punto, subrayando la ironía de que, a la luz de la relevancia de la música cantada en la cultura occidental, la música pop en general y las letras de canciones pop en particular no hayan constituido un objeto de estudio académico hasta recientes décadas. Por último, Bértoli-Dutra (2014, 171) expresa el deseo de que su análisis multidimensional de un corpus de letras muestre que las canciones pop constituyen un «objeto legítimo» de investigación lingüística.

En los estudios que han tematizado las letras de canciones de pop-rock en el ámbito del español se encuentran, por ejemplo, los centrados en aspectos literarios (Zamora Pérez 2000, Gómez Capuz 2004 y 2009, Casado 2014), los análisis sociolingüísticos (Barba Aragón 2001, Nieves Moreno 2009), las antologías comentadas de letras (Toscano & Warley 2003, Grijalba 2008) y las entrevistas a letristas (Güerri & Merea 2015). En el marco de la lingüística de corpus, hallamos dos trabajos pioneros en la monografía *La movida en las letras de sus canciones* (Ríos Longares 2001) y en la tesis de Ankenbauer (2004) acerca de la aceptación de anglicismos usados en letras de pop-rock en español. Pese a que en estos estudios también se lleva a cabo un análisis cuantitativo en base a un corpus de canciones, el análisis se centra en aspectos léxicos y tiende a ser de naturaleza cualitativa: Ankenbauer proporciona una lista bilingüe de vocabulario especializado; Ríos Longares se interesa por analizar desde una perspectiva diacrónica la frecuencia de términos relacionados con la violencia, el amor, las drogas y el alcohol en las letras de grupos adscritos a la escena cultural conocida como la movida madrileña.

La presente investigación, por el contrario, es de carácter predominantemente cuantitativo y se entronca en la línea que han esbozado cuatro estudios previos sobre las letras de canciones en inglés, cuyos resultados se exponen a continuación. Se trata de las obras de Murphey (1990, 1992), así como de los autores citados anteriormente: Kreyer & Mukherjee (2007), Werner (2012, 2021a, 2021b) y Bértoli-Dutra (2014).

⁵ Nótese la siguiente explicación que Sánchez Pérez (en línea, v. Corpus Cumbre en apartado bibliográfico) incluye en el numeral sobre la «Organización del corpus ‘Cumbre’»: «Por ‘lenguaje oral’ se entiende toda comunicación lingüística entre personas, [sic] que tiene lugar sin lectura de guión o manuscrito (= producción ‘espontánea’)» [18.02.2023]. V. además Parodi (2010, 49) sobre el «continuum oralidad/escritura» en la lingüística de corpus.

1.1 Tipificación de las letras

De los autores mencionados, Murphey es el único que dedica una monografía a su investigación (1990, resumida en su artículo de 1992), considerada el primer análisis cuantitativo de letras de pop-rock en la lingüística de corpus en inglés.

Murphey (1990)	
corpus	50 canciones
fuelle	revista <i>Music & Media</i> , European Hot 100 Singles
época	1987
palabras	13.161
formas	1.148
relación entre formas y palabras (TTR⁶)	0,087

Figura 1(1)⁷: Datos generales del estudio de Murphey (1990).

Murphey divide su estudio de 50 letras de canciones publicadas en 1987 en dos grandes partes según los objetivos principales de su investigación: en la primera parte, tipifica el discurso de las canciones pop y, en la segunda, se centra en el uso de las canciones en el ámbito del inglés como lengua extranjera. En los capítulos 3 y 4 de su estudio, dedicados al análisis cuantitativo y al análisis de discurso de las letras, el autor ilumina una serie de rasgos lingüísticos característicos de las letras en inglés que en su mayor parte aún se consideran vigentes.

El corpus analizado por Murphey se caracteriza por un bajo índice de *ratio* entre formas y palabras que se muestra no solo en el hecho de cada palabra diferente (forma) se repite una media de más de tres veces (3,44) en una misma canción, sino también en la relación entre palabras y composición total del corpus: las diez formas más frecuentes suponen el 25% del corpus; las 50 formas más frecuentes suman el 50% del total y las

⁶ La sigla TTR, por su nombre en inglés («type-token ratio») se refiere al «número total de palabras de un texto [«tokens», palabras] frente al número de palabras diferentes [«types», formas] que aparecen en el mismo texto» (Parodi 2010, 42). Murphey divide el número de formas o palabras distintas entre el número total de palabras siguiendo la fórmula de Templin. El resultado, que oscila entre 0 y 1, apunta a la densidad léxica de un corpus: cuanto menor resulta la *ratio*, mayor es la repetición de las mismas palabras y menor se considera la riqueza léxica. De ahí que el resultado de 0,087, muy alejado de 1, se interprete como un índice de escasa variedad léxica y frecuente repetición de palabras. Para la definición de palabra, forma y lema, v. también Cantos (1995, 44-45): «Cabría definir palabra como una secuencia de letras sin espacios en medio, siendo el primer signo grafológico de la misma el que sigue de inmediato a un espacio en blanco o el que marca el inicio de una nueva línea textual (oración, párrafo, capítulo, etc.) y siendo el final el último grafema de la cadena inmediatamente anterior al primer espacio en blanco o signo de puntuación que se encuentra a su derecha. [...] El concepto de lema es equiparable al de entrada o voz en un diccionario, es decir, la raíz o forma básica –sin morfemas derivativos, flexiones verbales, etc.–, a la que recurrimos en la búsqueda de una palabra. [...] Por su parte, forma abarca todas las posibles palabras –representaciones gráficas– que pueden darse en un texto».

⁷ Todas las figuras del presente estudio son de elaboración propia a no ser que se mencione explícitamente otra fuente, como en esta primera tabla.

PARTE I

100 formas más frecuentes cubren más del 60% del corpus. Entre las diez formas más frecuentes se registran palabras funcionales como artículos, preposiciones y conjunciones, tres pronombres personales más un posesivo, así como dos palabras léxicas (*love*, documentada en un total de 30 canciones, y la forma propia del lenguaje informal *gonna*). No existe ninguna palabra que aparezca en todas las canciones que componen el corpus de Murphey.

Forma	Frecuencia	Distribución (N=50)	Forma	Frecuencia	Distribución (N=50)
1. I	586	44	6. and	305	42
2. you	513	41	7. me	265	42
3. the	387	43	8. my	243	41
4. to	328	45	9. love	218	30
5. a	306	45	10. gonna	160	16

Figura 1(2): Formas más frecuentes del pop en inglés⁸ (*apud* Murphey 1990, 324).

Los referentes a la primera persona del singular y la segunda persona conforman el 15% de palabras del corpus y se encuentran representados en las diez palabras más frecuentes mediante los pronombres personales *I*, *you*⁹, *me* y el posesivo *my*. De ahí que el autor subraye el estilo informal y conversacional de las letras de canciones pop-rock, caracterizado también por el alto índice de «interés humano» que se desprende del uso de dichos pronombres personales y, como veremos más adelante, de preguntas, órdenes, etc. El limitado promedio de palabras por texto (263) y por oración (7 palabras, frente a las 18,8 del Corpus Lacell¹⁰) apunta a un uso de escasos recursos sintácticos y léxicos, tendiendo a la concisión expresiva (Cantos & Sánchez 2011, 29). Los monosílabos acumulan más de un 80% de las palabras totales frente al 72% de las palabras de hasta cuatro letras en el uso general del inglés.

En cuanto al contenido textual, Murphey (1990, 46) se propone responder a las siguientes preguntas: qué ocurre en una canción, dónde y cuándo tiene lugar esta, quién la protagoniza y sobre qué trata. El autor constata la falta de especificidad en la enunciación: las referencias personales, muy frecuentes en las letras (el 98% de ellas incluye referencias a la primera persona del singular, mientras que la segunda persona se

⁸ Nótese que de aplicarse el criterio de distribución aparecerían en la lista en lugar de *love* y *gonna* las siguientes formas, repartidas en más letras: *in*, 148 ocurrencias en 35 textos; *it*, 159 apariciones en 32 letras.

⁹ En el marco de las letras pop, Murphey opta por considerar que el pronombre *you* (singular, plural, sujeto, objeto) se refiere predominantemente a un destinatario en singular.

¹⁰ Determinado por los objetivos didácticos de su investigación, Murphey se sirve de un libro de texto de inglés para principiantes como corpus de referencia. Aquí optamos por indicar algunos datos del Corpus Lacell como corpus de referencia del uso actual del inglés contemporáneo: 10 formas corresponden al 22,5% del corpus; 50 formas, al 38,3% del corpus; 100 formas, al 45,5%. Los *hápax legomena*, por su parte, ascienden a un 34% de las formas totales en el corpus de Murphey, cifra que se aproxima al 34,74% del Corpus Lacell del uso general del inglés contemporáneo (Cantos & Sánchez 2011, 27).

encuentra en un 88% de los textos que componen el corpus) no son específicas excepto en un único caso en el que aparece un nombre propio de persona. Del mismo modo, apenas un 20% de las canciones contiene referencias concretas de lugar y solo en el 6% se recoge información específica respecto al tiempo de enunciación¹¹.

El tema principal de las canciones analizadas estriba en el amor en alguna de sus fases (inicial, existente o pasada), como sugieren dos de las diez palabras léxicas más frecuentes: *love* (218 apariciones en 30 canciones), *heart* (105 apariciones en 12 canciones). Debido al carácter no específico de los participantes involucrados en dicha relación (expresados gramaticalmente mediante los pronombres de primera persona del singular y segunda persona), Murphey afirma que la información sobre el contenido debe ser suplida por los/las oyentes mediante sus propios referentes, externos al texto.

En un intento de acotar y clarificar los rasgos que caracterizan a los protagonistas de las letras, el investigador profundiza en la situación de enunciación teniendo en cuenta el/la cantante, el «yo» lírico y el «tú». Para ello, en primer lugar analiza el género a través de la voz de los/las intérpretes y de los términos en la letra que indican de manera explícita el sexo del referente (en inglés, sustantivos referidos a personas de un sexo como *man*, *boy*, *girl*, *woman*, *girlfriend*, etc. y pronombres personales de tercera persona del singular *he*, *she*, *his*, *her*). Murphey (ibíd., 49) parte de la siguiente consideración:

When the heterosexual love is the assumed intention of love statements, then the addressee is assumed to be of the opposite sex of the singer. However, in our age, and especially in pop songs, the addressee has become somewhat unisex, and the hetero- as well as homosexual expression of love is permitted on the airwaves.

El 58% de las letras del corpus están cantadas por intérpretes masculinos; el 30%, por intérpretes femeninas, y el 12% restante por dúos o grupos que mezclan voces de los dos sexos. Murphey sostiene que una buena parte de las canciones analizadas (62%) no contiene referencias de género y que, en consecuencia, podría ser interpretada tanto por un hombre como por una mujer. A ese porcentaje se le suma otro 26% de canciones que podrían ser cantadas por un/una intérprete del otro sexo, según el autor, «by simply changing the sex of pronouns (unless homosexual love is to be expressed)» (ibíd., 50).

Tanto la consideración preliminar de Murphey acerca del destinatario unisex de las canciones como sus conclusiones sobre la ausencia de marcas de género en las letras y la posible permutación de sexo de los/las cantantes simplemente intercambiando los

¹¹ Murphey (1990, 48) se hace eco en este punto de la función de la música en cuanto código semiótico: «the music might indicate a knowledgeable auditor the approximate place and time of its origin, e.g. flamenco music or reggae music». Cf. Machin (2010, 99): «Many of us recognise musical codes that connote historical periods and geographical regions».

PARTE I

pronombres personales resultan discutibles desde una perspectiva crítica del discurso. Como ha constatado Laferl (2005) en su extensa monografía sobre la enunciación, el género y la etnicidad en letras de canciones, más del 50% de las 1.000 letras que analiza contienen marcas directas (es decir, gramaticales) o indirectas (determinadas por el contexto social) de género tanto del «yo» como del «tú»; en el caso de la etnicidad, se llega a un porcentaje comprendido entre el 20% y el 25%. En el tercer capítulo se abordan en detalle los resultados obtenidos por Laferl, baste aquí ilustrar su línea de análisis mediante un ejemplo extraído de Murphey. Este considera que en la letra de la canción «I just can't stop loving you» (Michael Jackson) no se registran marcas de género (Murphey 1990, 355; transcrita en *ibíd.*, 283). Se reproducen a continuación los primeros dos versos de la canción:

I just want to lay next to you for awhile / You look so beautiful tonight
Your eyes are so lovely / Your mouth is so sweet

La caracterización del «yo» (quiere echarse al lado del «tú») y, especialmente, del «tú» (atractivo, ojos bellos, boca dulce) evoca roles sociales sobre descripciones y comportamientos masculinos y femeninos: «It is the social context, the roles that are ascribed to men and women by society, that define the gender of the 'you' in this case and not its grammatical gender within the text» (Laferl 2005, 77)¹². Es lo que el autor denomina marcas indirectas de género, pues no se trata de sustantivos referidos a personas de un sexo o desinencias distintivas de género, sino que se basan en roles de género y comportamientos sociales extendidos, al menos, en las sociedades occidentales. De ahí que el sexo de los/las intérpretes no sea intercambiable sin más en un gran número de letras según esta perspectiva, ya que la caracterización de género del «yo» y del «tú» va más allá de las marcas gramaticales.

Del mismo modo, pese a que Murphey intente defender una interpretación abierta de las relaciones amorosas y la cualidad unisex del destinatario de las canciones, el patrón mayoritario de interpretación es para Laferl (2005, 76) el del amor heterosexual, basado en la ley de reciprocidad o complementación heterosexual:

Although in songs whose 'I' and 'you' are not gendered and in which both speaking positions can be 'read' as male and female, the freedom of interpretation is actually not as unrestricted as the enunciative positions suggest. Cultural hegemonic norms, to be more precise the heterosexual matrix, limits their potential openness [...] since in Western societies heterosexuality is considered the norm.

¹² V. el comentario de Laferl (2005, 78) sobre una letra similar: «Because of the existing gender stereotypes in courtship behavior, it is considered appropriate for a man to declare his love for a woman by singing about her beauty, in this case, her eyes, her smile, and her hands».

La presente investigación se basará en el análisis y los presupuestos que expone Laferl para el análisis de la estructura enunciativa en las canciones de pop-rock (v. 3.2.3).

Volviendo a los resultados de Murphey respecto a la enunciación de las letras, se constata un desplazamiento entre la segunda y la tercera persona del singular (*he/she* y *you*) e incluso entre la primera y segunda persona del singular (*I* y *you*, especialmente a través de un cambio de voz entre el/la cantante y el coro, por ejemplo). Ello deriva en una serie de posibilidades interpretativas por parte del público que el autor ilustra con la siguiente tabla:

	externa	interna (apropiada)
<i>I</i>	intérprete ¹³	«yo» (enunciador-oyente)
<i>you</i>	dirigido a «mí» (oyente)	«yo» dirigiéndome a otro «tú»

Figura 1(3): Posibilidades interpretativas de los pronombres de primera y segunda persona (*apud* Murphey 1990, 52, trad. propia).

Mediante este tipo de fluctuación entre el «yo», el «tú» y «él» o «ella», las letras pasan de dirigirse a un «tú» para describirlo como «él» o «ella» en un proceso de confluencia de los pronombres de segunda y tercera persona del singular, o incluso a desplazar el «tú» hacia el «yo». Murphey (1990, 52) relativiza la elección de una única opción entre las posibilidades recogidas en la estructura:

What I think listeners do is process song loosely, similar to inner speech, accepting the predicalization und sliding between all the possible referents easily [...]. Thus, 'I' can be the singer and me-the-listener as I sing along, 'you' can be me-being addressed or me-addressing someone else, or amazingly enough, in the fuzziness of internal use, all of these at the same time. This finally is not so much polyphony as it is omniphony.

Para concluir este apartado de análisis cuantitativo del corpus, Murphey (*ibíd.*, 54) resume de manera sucinta los resultados más relevantes:

1. The words of PS [pop songs] are short, repetitive, and have a low TTR.
2. The sentences are short.
3. Both the sentences and the words contain a great deal of personal references.
4. These personal references have practically no precise referents.
5. The settings of time and place are absent, or at most vague.
6. The sex of the text's enunciator and addressee are open categories.

Como hemos observado, las tres primeras conclusiones apuntan a una mayor repetición de las palabras en las letras y al uso de un vocabulario más simple debido al extendido

¹³ Cf. también Laferl (2005, 68): «The two poles, the 'I' and the 'you' of the text, reach the average listener of popular music in a way that eclipses the song writer and gives prominence to the singer who, like an actor, brings the words of the song to life» y Werner (2021a: 245): «lyrics are often specifically written for one artist and the artists could be considered the acting speakers (with various social characteristics); that is, they have a central position in the communicative process as the 'authority of the performance'». La relación entre intérprete y «yo» lírico, así como las diferentes caras de dicho prisma (persona biográfica, cantante, protagonista de la canción) han sido tematizadas desde una perspectiva performativa, entre otros, por Moore (2003) y Auslander (2006).

uso de monosílabos y bisílabos. Las dos últimas conclusiones (ausencia de referencias temporales y locales, apertura de las categorías de género de enunciador y destinatario) serán matizadas más adelante siguiendo la línea de investigación de Laferl.

Continuando con la monografía de Murphey, este aplica en el capítulo 4 el modelo de análisis de discurso desarrollado por Jean Paul Bronckart y su equipo de investigación con el objetivo de caracterizar el discurso de las canciones pop. En concreto, analiza la tipología textual de las letras que, según Bronckart (1985), determinan tres grandes variables: los parámetros extralingüísticos, las operaciones lingüísticas y las marcas de la superficie textual. La dimensión extralingüística contempla el espacio referencial, el acto de producción y la interacción social, mientras que las operaciones lingüísticas, desde una perspectiva psicocognitiva, consisten en las actividades mentales que llevan a optar por ciertas elecciones de verbalización. Dichos parámetros se reflejan en los rasgos lingüísticos resultantes, por lo que las características lingüísticas de un texto serían indicaciones de las condiciones extralingüísticas y las operaciones cognitivas en la producción de un texto. Murphey, por tanto, aplica el modelo de 27 marcas lingüísticas de Bronckart et al. a su corpus de letras¹⁴, obteniendo los siguientes resultados principales:

Prominencia	Rasgos lingüísticos	Distribución en 50 letras
Alta	presente	100%
	primera persona del singular	98%
	segunda persona	86%
	no declarativas	78%
Media	anáfora pronominal	62%
	modales	56%
	pasado	52%
	futuro simple	48%
	primera persona del plural	44%
	perfecto	44%
	futuro próximo	32%
	condicional	26%
	formas verbales continuas en el pasado	16%
Nula o escasa	voz pasiva	2%
	marcadores discursivos	0%
	organizadores intra-meta-intertextuales	0%
	estructuras de modalización	0%

Figura 1(4): Distribución de rasgos lingüísticos en letras de pop en inglés según el modelo de Bronckart et al. (*apud* Murphey 1990, 60-62, trad. propia).

¹⁴ Murphey (1990, 58) expone las reservas sobre la adaptación del modelo, desarrollado para la lengua francesa, en textos en inglés: «Not only are the grammatical categories different from one language to another, but the culturally-situationally specific discourse of the two languages probably results in different distributions of similar items».

Las marcas de mayor distribución caracterizan el discurso de las letras: uso del presente en todas las letras analizadas (100%), interpretado por Murphey como un «tiempo comodín» cuyo anclaje deíctico permite actualizar las canciones en el lugar y momento en el que se escuchan; rasgos de segunda y primera persona del singular, que apuntan al estilo conversacional; presencia extendida de oraciones no declarativas (órdenes, preguntas, exclamaciones) en cuanto marcas de interacción y estilo informal. En el polo opuesto, la ausencia de rasgos lingüísticos como marcadores discursivos, organizadores textuales (numeración, cursivas, citas, etc.) y estructuras pasivas indican que las letras analizadas no corresponden a textos formales, científicos o periodísticos.

Por otra parte, las marcas de distribución media iluminan el interés narrativo en la mitad del corpus (uso de tiempos del pasado) y las consecuencias de procesos pasados en el presente (uso del perfecto), así como la expresión de intenciones y evoluciones futuras de la situación actual (uso de los futuros en un total del 64% de canciones).

El análisis factorial de interdependencia de marcas lingüísticas prominentes, sin embargo, no permite deducir que en el corpus existan subgrupos de canciones (cf. diagrama de dispersión en Murphey 1990, 364). Por el contrario: «neither marks nor songs are systematically distributed. There exists only tendencies toward different types of discourse» (ibíd., 65). Queda abierto en qué consisten dichas tendencias o bien a qué se refiere Murphey con diferentes tipos de discurso. Sin embargo, el autor sí resume las tendencias textuales generales que se desprenden de las marcas individuales relevantes: el grado conversacional (presencia alta de deícticos de primera y segunda persona, así como de oraciones no declarativas) y cierta tensión entre narratividad (formas verbales en pasado) y situacionalidad (formas verbales en presente y futuro).

Es decir, los resultados de Murphey iluminan la situación intermedia de las letras de canciones pop entre un discurso situacional y un discurso narrativo, de modo similar a las obras teatrales, que se caracterizan por una gran cantidad de rasgos conversacionales sin ser conversaciones espontáneas¹⁵. El autor concluye que los parámetros extralingüísticos de las letras apuntan a una producción «disyunta y autónoma», propia de la narración, mientras que los resultados de las marcas lingüísticas corroboran el «discurso en

¹⁵ Murphey comparte aquí la línea de Frith (1989) sobre la similitud de las canciones con obras de teatro. De hecho, comenta que en las obras de teatro se pueden encontrar características conversacionales exageradas al tratarse de un discurso prefabricado: «certain features are overstressed in prefabricated conversational discourse» (1990, 70-71). Sobre el análisis de las letras como poemas, v. Laferl (2005, 57): «From a contextual perspective it might be right to study song lyrics like plays, but from a structural and purely-textual point of view they should be studied like poems, too».

situación», que se caracteriza por ser «conjunto e implicado»¹⁶. De ahí que sea necesario considerar no tanto el momento y lugar de enunciación, de los que según Murphey apenas se registran marcas lingüísticas en las letras, sino el momento y lugar de recepción:

For the listener, the song text [...] takes on meaning in and for the context. It is assigned associative meaning as it accompanies the present thoughts, feelings, and actions of the auditor in the situation of audition (ibíd., 71).

Siguiendo esta línea interpretativa, el autor complementa su investigación lingüística cuantitativa con un análisis literario de las letras de canciones que se basa principalmente en la obra de Eco y en la concepción de las canciones como textos abiertos. Dicha apertura se ve promovida por la multitud de códigos semióticos que entran en juego en una canción (música, lengua, voz, armonía, ritmo, etc.) y por lo que Murphey denomina la «sinécdoque» de las letras: el significado puede construirse en base a estrofas independientes entre sí. Para el autor, la mayoría de las canciones se pueden considerar pseudoconversaciones («dialogical monologue, or a pseudo-dialogue»), por lo que Murphey trata de responder de quién son las palabras que escuchamos a través de la voz de una canción. Visto que el público raras veces se plantea dicha pregunta, sino que simplemente usa los referentes no específicos de una canción para interpretar su propio mundo, el «yo» lírico de una canción representaría un ente construido culturalmente:

The identity of the speaker in most mass communications is extremely vague or even unknown [...]. We might say that the 'I' in a song is not the songwriter, singer, disc-jockey, nor the radio station, but an anonymous, culturally-stereotyping 'I', sufficiently vacuous so as to become the person who comes into contact with it (ibíd., 87).

Esa interpretación lo lleva a formular una conclusión que, sin hacer referencia a la disciplina, se sitúa en el marco de la estética de la recepción¹⁷:

songs necessitate listeners' contributions from their world to the meaning-making. Songs are not unique in this respect but may be more extreme than many other forms of discourse in our environment (ibíd., 92).

A grandes rasgos, el estudio de Murphey sienta las bases del análisis lingüístico de corpus de las letras de pop-rock en inglés al identificar una serie de características lingüísticas que proporcionan una descripción del discurso de dichos textos y que se consideran válidas hasta la actualidad: las letras de canciones son repetitivas, sencillas,

¹⁶ Cf. Murphey (1990, 68): «a text is *conjoint* if it is presented at a precise time and place which is relevant to its presentation, and *disjoint* if it is not. [...] Autonomous refers to the interdependence of the eventual addressees of the text from being involved in the same text, while *impliqué* means that their presence is marked in the text». El autor considera los conceptos mencionados como extremos de un continuo.

¹⁷ Para la apertura propia de los textos literarios y, en general, de todo proceso interpretativo, v. entre otros Iser (1976), Jauß (1982), Barthes (1985).

conversacionales, contienen un gran índice de interés humano, pero son difusas en cuanto a lugares, tiempos y personas. Las letras encajan en el grupo de textos conversacionales denominados «discurso en situación» por Bronckart, si bien la descripción de los parámetros extralingüísticos las sitúa en la categoría de «narración». Dicha incongruencia se explica por la dimensión psicológica de las canciones, puesto que el público las usa como discurso en situación, lo que corrobora el análisis (socio-)literario que el autor finalmente fundamentará en el concepto de lenguaje interior acuñado por Vygotsky: «listeners appropriate the words and the songs as expressions of their own experiences, which finally they are» (Murphey 1990, 92). Todo ello se enmarca en el ámbito de la enseñanza del inglés como lengua extranjera y busca fundamentar el tratamiento de canciones con fines didácticos.

En el marco del análisis crítico del discurso, algunas de las conclusiones del estudio de Murphey deben considerarse problemáticas, en especial las relacionadas con el carácter neutro de la situación de enunciación: «PS are, indeed, generally genderless and raceless, as well as being placeless and timeless» (ibíd., 76). Una afirmación de este tipo resulta discutible considerando que la enunciación contiene voces, tiempos y espacios desde los que se habla, al mismo tiempo que silencia otras voces, tiempos y espacios desde los que no se habla¹⁸. Por otra parte, Just (2012) ha analizado el proceso de resignificación que sufre una canción a través de la interpretación de otro cantante (en las dos versiones se trataba de un intérprete masculino). Todo ello apunta a que las letras de canciones contienen más marcas de las que identificó Murphey a nivel enunciativo, hecho que pondría en tela de juicio su tesis sobre las letras andróginas («androgynous lyrics often make it possible for males and females to sing the same lyrics with no loss of meaning», ibíd., 89) ante la evidencia de la resignificación semiótica también mediante la interpretación de otro cantante del mismo sexo. En este sentido, en el tercer capítulo de la presente investigación (3.2.3) se profundiza en el análisis enunciativo de las letras siguiendo la metodología propuesta por Laferl.

¹⁸ Cf. Aparicio & Jáquez (2003, 9): «the social meanings of musical structures, sounds, and styles are embedded in the problematics of cultural identity in (post)colonial contexts»; Shuker (2005, 136): «In relation to popular music, hegemony has been utilized to examine the manner in which song lyrics and music videos underpin dominant conceptions of gender, sexuality, and ethnicity; to investigate the cultural symbolic challenge offered by youth subcultures to mainstream, dominant society; and, most significantly, to analyse the Anglo-American international dominance of the music industry and its styles».

1.2 Patrones estilísticos léxico-gramaticales

Siguiendo en el marco de la lingüística en inglés, Kreyer & Mukherjee (2007) se proponen describir el estilo general de las letras de pop atendiendo a patrones estilísticos. Después de aducir una serie de razones por las que consideran que las letras de canciones pop deberían recibir más atención en el ámbito de la lingüística de corpus, como se ha mencionado anteriormente, centran su fundamentación teórica en la presencia (o ausencia) de marcadores de estilo con el objetivo de iluminar patrones estilísticos léxico-gramaticales en base a un análisis cuantitativo y cualitativo. Para ello compilan su propio corpus (GBoP, «Giessen-Bonn Corpus of Popular Music»), compuesto por 27 álbumes editados en 2003, y lo presentan en su artículo como versión piloto.

GBoP	
corpus	442 canciones (27 álbumes)
fuelle	US Album Charts
época	2003
palabras	aprox. 176.000
STTR¹⁹	38,44

Figura 1(5): Datos generales sobre el estudio de Kreyer & Mukherjee (2007).

Los autores pretenden identificar en su investigación tres tipos de marcadores estilísticos en cuanto recursos lingüísticos característicos de las letras de canciones pop: elementos marcados, elementos no marcados y superestructuras metafóricas. En primer lugar, se preguntan por la presencia de elementos marcados a nivel del léxico y/o gramática que sean específicos de las letras y lleven a crear efectos estilísticos locales para sugerir una identidad de grupo. En segundo lugar, se plantean la existencia de elementos no marcados que por su distribución conformen patrones estilísticos globales. Y, en tercer lugar, extrapolan el concepto de superestructura textual desarrollado por van Dijk al término «superestructura metafórica» con el objetivo de iluminar metáforas recurrentes que puedan interpretarse como esquemas de organización de letras de canciones.

En concreto, llegan a la siguiente conclusión en cuanto a los elementos marcados: en las letras se encuentran abundantes ejemplos de ortografía no normativa para ilustrar

¹⁹ La STTR («standardised type-token ratio») homogeneiza la relación entre formas y palabras calculándola en segmentos separados: «the standardised type/token ratio (STTR) is computed every n words as Wordlist goes through each text file. By default, n = 1,000. In other words the ratio is calculated for the first 1,000 running words, then calculated afresh for the next 1,000, and so on to the end of your text or corpus. A running average is computed, which means that you get an average type/token ratio based on consecutive 1,000-word chunks of text» (Scott 2015, 304). Al contrario que la TTR («type-token ratio»), que se expresa numéricamente con una cifra que oscila entre 0 y 1 (formas o palabras diferentes divididas entre palabras totales), la STTR recoge un porcentaje. En este caso concreto, un índice de 38,44 (%) significa que por cada segmento de 1.000 palabras analizadas, 384 son diferentes (es decir, son formas), lo que corresponde a una TTR de 0,38.

efectos estilísticos locales. Es decir, la manera de escribir se manipula para reflejar el acento (marcado) usado en las canciones cuando se trata de crear una identidad específica de grupo, por ejemplo, en las canciones de un artista jamaicano y de grupos estadounidenses de rap y hip-hop²⁰. Siguiendo la nomenclatura de la semiótica social (v. capítulo 4), la representación grafémica no estándar cristaliza de este modo como un recurso semiótico con un potencial de significado étnico o comunitario.

Los principales resultados del análisis de elementos no marcados (Kreyer & Mukherjee 2007, 44-46) resultan más extensos y se recogen a continuación: en contraste con los corpus de referencia del inglés escrito y hablado («International Corpus of English», ICE), las letras del GBoP muestran ante todo características propias del lenguaje oral (longitud media de las palabras, amplia presencia de pronombres personales y de determinantes posesivos de primera y segunda persona del singular), pero también del lenguaje escrito (*ratio* entre formas y palabras, ausencia del marcador «you know»).

GBoP	ICE escrito	ICE oral	GBoP	ICE escrito	ICE oral
1. you	the	the	6. me	a	in
2. I	I	of	7. a	that	is
3. the	and	to	8. it	it	that
4. to	to	and	9. my	you	it
5. and	of	a	10. in	is	for

Figura 1(6): Formas más frecuentes del pop-rock en inglés (*apud* Kreyer & Mukherjee 2007, 45).

La frecuencia relativa de los pronombres personales *you* y *I*, formas con mayores ocurrencias en el GBoP, apunta a unos porcentajes más cercanos al corpus oral de referencia. Sin embargo, la relación que se establece entre las formas (palabras distintas) y las palabras totales lo acerca más al uso escrito, como se recoge en la figura 1(7):

	GBoP		ICE oral		ICE escrito	
you	1	3,87%	9	1,92%	23	0,53%
I	2	3,78%	2	2,59%	11	0,76%
STTR	38,44 ²¹		35,85		38,68	

Figura 1(7): Posición y frecuencia relativa de los pronombres personales *you*, *I* y *ratio* estandarizada entre formas y palabras (STTR) (*apud* Kreyer & Mukherjee 2007, 45).

²⁰ Este resultado, que no se encontraba en Murphey, deriva necesariamente de la composición de ambos corpus: Murphey se limita a analizar las 50 canciones que ocuparon los primeros puestos en 1987 en Europa; Kreyer & Mukherjee compilan un corpus de 442 canciones en 2003 según una lista estadounidense. De ahí que sea indispensable tener en cuenta las características sociológicas del corpus objeto de estudio, pues estas inciden de manera directa en los resultados del análisis. En el capítulo 2 se desarrolla en detalle este argumento de manera crítica.

²¹ Nótese la diferencia entre la *ratio* formas/palabras obtenida por Murphey (1990) y la *ratio* estandarizada formas/palabras de Kreyer & Mukherjee (2007): respectivamente, 0,087 frente a 38,44%, lo que se puede traducir en 0,38 a efectos comparativos. Werner (2012) tematiza dicha diferencia aduciendo dos posibles explicaciones: las letras de 2003 suponen una muestra extraordinaria con índices superiores a otros años y artistas o bien la compilación de álbumes enteros (Kreyer & Mukherjee) arroja una riqueza léxica superior a canciones por separado (Murphey). Ello daría a entender que los éxitos musicales tienden a limitar más los temas y, por tanto, las palabras diferentes (formas) que se usan en esas letras.

PARTE I

En cuanto a aspectos léxicos que caracterizan las canciones pop, los autores ejemplifican la preferencia de uso de determinados campos semánticos en las letras de diferentes subgéneros del pop con citas extraídas del rock gótico, en el que prima el vocabulario perteneciente a los campos semánticos de la muerte y el dolor. Para ilustrar en el corpus general ese tipo de patrón estilístico global que surge de la concentración de elementos no marcados, se centran en los patrones de uso de la palabra léxica más frecuente, *love*, en base a una selección representativa de coocurrencias de sus formas verbales. Los patrones de complementación sintáctica en las letras de pop-rock se diferencian sustancialmente del uso lingüístico general:

	GBoP	ICE
Sujeto: <i>I</i>	47%	47%
Objeto: <i>you</i>	37%	8%
(...) <i>I (...) love you</i>	30%	5%
Objeto: <i>me</i>	25%	2%
Sujeto: <i>you</i>	19%	8%
Objeto: NP	16%	34%
<i>Love to</i> verbo	2%	21%

Figura 1(8): Frecuencias relativas de los patrones de complementación del verbo «love» en el GBoP y los corpus de referencia (*apud* Kreyer & Mukherjee 2007, 47).

Mientras que el amor entre dos personas destaca como uno de los temas principales a través de la secuencia *I (...) love you* en el GBoP (30%), el uso general del inglés muestra preferencias cuantitativas por expresiones del gusto personal referido a objetos (34%) y acciones (21%).

Por último, Kreyer & Mukherjee (*ibíd.*, 50-53) abordan la cuestión de si determinadas metáforas pueden constituir un motivo central recurrente de las letras de canciones pop. Para ello eligen una de las palabras más frecuentes del GBoP: *heart*, con un total de 217 resultados y 136 coocurrencias. El 60% de dichas estructuras responde a los siguientes cinco patrones metafóricos: el corazón es una entidad vulnerable, el corazón es una entidad que puede ser poseída por otros, el corazón es un ser humano, el corazón es un lugar o un recipiente, el corazón es un bloque de hielo o una roca. Según los autores, la concentración de metáforas en pocos patrones indica la relevancia de estos en el género de las letras de canciones pop. Al mismo tiempo, las metáforas recurrentes cumplen con estereotipos extendidos y fácilmente accesibles: el amor duele, el corazón es de piedra, etc.²². Para concluir, los autores (*ibíd.*, 52) intentan extrapolar la idea de superestructura textual a dichos patrones metafóricos:

²² Del mismo modo, las letras que contienen otro tipo de metáforas que no cumplen necesariamente con dichos estereotipos son consideradas por los autores como innovadoras: «lyrics that are felt non-cliché-like

Pop song lyrics, too, may be described in terms of metaphorical superstructures. One main metaphor (or *leitmotif*) may govern the whole text, and this main metaphor will give rise to minor metaphors that may be used to express particular aspects of the leitmotif.

Con el objetivo de ilustrar su análisis, Kreyer & Mukherjee proporcionan un ejemplo de superestructura metafórica con *love* en cuanto motivo central recurrente de las letras: el amor es una experiencia desagradable. Dicha superestructura puede desarrollarse en una serie de submetáforas como el amor causa dolor físico (mediante otras submetáforas interrelacionadas que dependen de ella: el amor es un objeto afilado, el amor quema, el amor es un contrincante, etc.) y el amor causa dolor psicológico (sub-submetáforas: el amor es una mentira, el amor es inconstante, el amor obnubila, etc.). Las superestructuras metafóricas conforman de este modo un marcador estilístico de las letras de pop fundamental para los autores.

El artículo de Kreyer & Mukherjee supone un avance considerable respecto al estudio de las letras de pop-rock en varios sentidos: primero, amplía y corrobora en gran parte la validez de los resultados cuantitativos de Murphey al analizar un corpus mucho más extenso; segundo, identifica rasgos específicos de subgéneros musicales, como la intención de marcar una identidad de grupo mediante recursos lingüísticos; y tercero, se sirve de un corpus de referencia para comparar las características propias de la producción oral y de la producción escrita así como los patrones de complementación de *love*, la palabra léxica más frecuente en el corpus GBoP.

Kreyer (2012) profundiza en este aspecto al analizar el uso de las metáforas amorosas en canciones pop. Partiendo de la extendida creencia de que las letras están llenas de estereotipos y clichés, el autor analiza la variación y creatividad de las metáforas referidas al amor en una versión ampliada del corpus GboP (340.000 palabras) en el marco de la teoría de la metáfora conceptual desarrollada por Lakoff & Johnson.

Para ello documenta las apariciones del sustantivo *love* (dominio meta) y aísla las que ocurren en estructuras metafóricas (dominio fuente), llegando a un total de 256 patrones distintos. Aproximadamente el 30% de dichos patrones corresponde a 14 de las 20 categorías de metáforas estructurales del amor identificadas por Lakoff y Johnson (por ejemplo, el amor es un viaje, es fuego o calor, un animal cautivo, etc.), mientras que el 50% está compuesto por metáforas ontológicas con los siguientes tres dominios fuente: el amor es un objeto, el amor es un recipiente, el amor es una persona.

and innovative might combine metaphors that belong to different metaphorical superstructures» (Kreyer & Mukherjee 2007, 53).

PARTE I

A continuación, Kreyer investiga el índice de creatividad de los patrones metafóricos según las cuatro estrategias de extensión, elaboración, combinación y cuestionamiento propuestas por Kövecses y añade un quinto criterio que consiste en crear nuevas metáforas. El resultado de su investigación muestra que se registra un uso creativo en cerca del 70% de los patrones metafóricos iluminados en el corpus, especialmente mediante el proceso de extensión y la creación de nuevas metáforas como, por ejemplo, el amor es un visitante, es un contenido o es un sustento.

A la luz de los resultados obtenidos, que según Kreyer rebaten la idea de que las letras de pop carecen de variedad y creatividad, al menos en lo que concierne al uso de metáforas amorosas, el autor apunta a tres posibles motivos que alimentan dicha creencia: en primer lugar, la alta frecuencia del sustantivo *love*, tres veces mayor en el corpus de pop-rock que en la sección de lírica del *British National Corpus* (BNC); en segundo lugar, la facilidad para descodificar el mensaje de las letras en contraposición al esfuerzo que debe realizarse a la hora de leer el lenguaje poético («popsong lyrics show less ‘foregrounding’ but more ‘automatization’», Kreyer 2012, 112); en tercer lugar, y relacionada con este último punto, la excesiva visibilidad del amor en las canciones pop debido a la alta proporción de expresiones metafóricas con dominio meta y dominio fuente expresos, lo que hace transparentes las metáforas y facilita su comprensión:

My assumption is that in pop songs the proportion of metaphorical expressions with source [concrete concepts] and target [abstract concepts] domain lexis is higher in comparison to those that only contain source domain lexis. That is, pop songs make it easier for the recipient to find out that a string of words is about love than poetry ‘proper’. It is in that sense that love is too visible in pop songs

Con su artículo, Kreyer rompe una lanza a favor de una revalorización estética de las letras de canciones pop fundamentada en la variación y creatividad de las metáforas amorosas que se encuentran en ellas. Sus conclusiones, sin embargo, deben enmarcarse en los límites cuantitativos de su propio análisis: en cuatro de las 14 categorías metafóricas tan solo se registra una única ocurrencia de los 256 patrones; en otras siete, se identifican cinco o menos frecuencias (ibíd., 106-107). Si bien la investigación documenta una cierta variación, esta se encontraría lejos de ser representativa en el corpus analizado. Una afirmación similar es válida en el caso del uso creativo de las metáforas, con apenas un 8% basadas en estrategias de elaboración, combinación o cuestionamiento. Se atestiguan, pues, todos los tipos de creatividad, pero uno de ellos (extensión) aglutina el 60% de los casos, unos resultados que apuntan de nuevo a la concentración de características léxico-gramaticales de las letras de canciones pop-rock, como se destacará también desde el punto de vista diacrónico en el estudio posterior de Werner (2012).

1.3 Análisis variacional

Werner, en efecto, se propone analizar en un artículo prístino (Werner 2012) los principales rasgos estilísticos de las letras de pop-rock de manera diatópica (inglés británico, inglés estadounidense) y diacrónica (1946-2008) mediante métodos cuantitativos y cualitativos. Más recientemente (Werner 2021a y 2021b), su interés se centra en el estudio de la variación textual de las letras desde una doble perspectiva teórica y metodológica: por una parte, el análisis de registro multidimensional según Biber (1988), basado en compendios de textos concretos y de índole cuantitativa y, por otra parte, el modelo comunicativo de inmediatez/distancia de Koch & Oesterreicher (1985), basado en tradiciones discursivas y de índole cualitativa.

Para llevar a cabo sus estudios, Werner también compila sus propios corpus, en este caso usando letras de canciones que alcanzaron los primeros puestos en las listas de ventas del Reino Unido (2012: subcorpus BCC, 2021a: corpus LYPOP) y/o los primeros cinco puestos según la revista *Billboard* en Estados Unidos (2012: subcorpus ACC).

	ACC y BCC	LYPOP
corpus	1.128 letras	1.842 letras
fuelle	The Official UK Charts Company + revista <i>Billboard</i>	Official Charts Company
época	1952-2008 (BCC) + 1946-2005 (ACC)	2001-2016
palabras	170.234 (BCC) + 171.968 (ACC)	547.758
formas	6.224 + 7.052 ²³	12.894
(S)TTR²⁴	0,036 / 0,041 (26,58)	0,023

Figura 1(9): Datos generales sobre los corpus de Werner (2012) y Werner (2021a).

En su artículo de 2012, el autor expone las características léxico-gramaticales de las canciones pop en general, las diferencias entre las letras británicas y estadounidenses a nivel de ortografía, léxico y gramática y, por último, los cambios que han experimentado esas características a lo largo del tiempo. Una década más tarde, Werner (2021a) parte de la constatación del carácter conversacional de las letras pop en cuanto «lenguaje escenificado» (inglés: «performed language»²⁵) para llevar a cabo un análisis textual

²³ Comunicación personal del autor por correo electrónico [25.02.2021].

²⁴ Relación (estandarizada) entre formas y palabras («standardised type-token ratio»). La relación TTR se expresa con un número situado entre 0 y 1; la relación estandarizada STTR se recoge como un porcentaje.

²⁵ En rigor, en el caso de letras de pop o guiones ficcionales en forma, no se trata de variedades textuales de «lenguaje escenificado», sino de «lenguaje a escenificar». La diferencia entre potencia (escrituralidad) y acto performativo (oralidad) es evidente. De hecho, autores como Bell & Gibson (2011) usan también la denominación «performance language», alejándose de la posible interpretación resultativa del calificativo «performed»; cf. Coupland (2011, 581): «the performance (as opposed to the performed narrative)». Se

cuantitativo de registro. Los rasgos lingüísticos identificados en las letras se contrastan con los índices de otras variedades textuales y se complementan con la exposición de los trigramas²⁶ y palabras clave²⁷ más frecuentes para identificar características distintivas del discurso de las letras pop. Por último, Werner (2021b) retoma el concepto de «lenguaje escenificado» para situar las letras de pop-rock en las coordenadas de una versión ampliada del modelo comunicativo de inmediatez y distancia. Si bien este tercer estudio no es de índole cuantitativa y tampoco se enmarca en la lingüística de corpus, se presenta un resumen del mismo al final de este subnumeral porque incluye consideraciones relevantes acerca de los valores paramétricos comunicativos de las letras de pop-rock que se abordan en la presente investigación desde una perspectiva sistémico-funcional (v. capítulo 4).

Tras una breve presentación del estado de la cuestión, el autor proporciona en 2012 una detallada explicación metodológica sobre la transcripción de las letras, el etiquetado gramatical y la comparación de los resultados con diversos corpus de referencia²⁸, así como con el estudio pionero de Murphey (1990) y la investigación de Kreyer & Mukherjee (2007). A continuación, divide los resultados principales de sus análisis en dos bloques: los rasgos léxico-gramaticales más relevantes y la variación regional entre el inglés británico y el inglés estadounidense.

En el primer bloque, Werner destaca la densidad léxica limitada, que, en consonancia con la *ratio* entre formas y palabras constatada por Murphey (1990) y al contrario del resultado obtenido por Kreyer & Mukherjee (2007), sitúa a las letras más cerca del porcentaje medio de textos orales del uso general del inglés. Desde una perspectiva diacrónica, el autor atestigua una fluctuación de la *ratio* estandarizada entre un índice anual mínimo de 19,50 y un máximo de 36,05, sin que por ello exista una desviación considerable del promedio (26,58) al documentarse por lustros. Dicho valor medio refleja la proximidad del corpus de letras pop a los subcorpus orales de referencia:

trata de un aspecto relevante en el que se incide posteriormente desde un punto de vista sociológico (2.1 y 2.2) y sistémico-funcional (4.2.3, 4.3.5).

²⁶ Los trigramas son un tipo de n-gramas o agrupaciones consecutivas («consecutive clusters») de un número determinado de elementos («n» o, en el caso de los trigramas, 3), es decir, «a group of [n-/3] words which follow each other in a text» (Scott, 2010) [11.01.2023]. V. también 3.3.

²⁷ «A word is said to be ‘key’ if a) it occurs in the text at least as many times as the user has specified as a Minimum Frequency b) its frequency in the text when compared with its frequency in a reference corpus is such that the statistical probability as computed by an appropriate procedure is smaller than or equal to a p value specified by the user» (ibíd.) [15.10.2020].

²⁸ El autor hace uso del *American National Corpus* (ANC) y del *British National Corpus* (BNC) en sus respectivos subcorpus escrito y oral como corpus de referencia. Los índices que se incluyen en la figura 1(10) suponen la media de los subcorpus estadounidenses y británicos.

	Letras pop	Media ANC y BNC oral	Media ANC y BNC escrito
STTR	26,58	42,07	31,91

Figura 1(10): *Ratio* estandarizada entre formas y palabras en el corpus de pop y los subcorpus de referencia del inglés (*apud* Werner 2012, 24).

No obstante, el género carecería al mismo tiempo de ciertas características típicas de la producción espontánea²⁹. Con el objetivo de analizar hasta qué punto el estilo de las letras de canciones pop es conversacional, el autor investiga la aparición de una serie de rasgos asociados a un estilo coloquial o informal/innovador: el incremento en el uso de la forma *ain't* en los últimos 15 años, en frecuente coocurrencia con otra negación (desembocando, pues, en estructuras de doble negación, cuyo uso se encuentra extendido en las letras de canciones); la elisión de verbos copulativos, la ausencia de marca de la desinencia verbal *-s* en la tercera persona del singular del presente, el uso de la forma auxiliar invariable *don't*, la construcción pasiva con el verbo causativo *get*.

La breve exposición de estos elementos morfológicos y sintácticos marcados y no marcados en inglés corrobora la hipótesis de que las letras de pop resultan conversacionales y propias de un registro informal (*ratio* entre formas y palabras, concentración temática, gran número de contracciones y pronombres personales, uso de *ain't*, doble negación, caída de los verbos copulativos, ausencia de la marca morfológica de tercera persona *-s*). Sin embargo, otros rasgos como la alta frecuencia de formas completas además de las contracciones y la ausencia de interjecciones llevan a que el autor vea indicios para cuestionar la argumentación sobre la supuesta oralidad de las letras de canciones.

Al respecto aduce que las letras arrojan características léxico-gramaticales innovadoras y a la vez rasgos conservadores o especialmente uniformes a través del tiempo. Por ejemplo, el análisis diacrónico de las correlaciones de contracciones en las letras no ilumina de manera concluyente una tendencia general hacia un proceso de coloquialización en las letras pop:

Therefore, although the language of pop lyrics reproduces general trends in language change [...], it might be seen to be conservative, or at least to be relatively uniform, during the fifty-year period from 1956 to 2005 (Werner 2012, 35).

Además, las letras de canciones solo cumplirían dos de los diez factores que Koch & Oesterreicher (1985) identifican como característicos del lenguaje de inmediatez: la

²⁹ Werner (2012, 25): «[P]op lyrics lack a number of typical features of spoken texts, such as discourse markers like *you know* [...] and interjections such as *er, um, ah, etc.*». Con esta afirmación, el autor parece pasar de nuevo por alto que las fuentes escritas de las letras no se corresponden con sus versiones performativas. Es decir, un análisis de las letras transcritas de su producción oral (y no de su fuente escrita) podría documentar la aparición de los rasgos mencionados arriba.

PARTE I

implicación emocional y la relación referencial cercana al *origo* (v. figura 1[14]). A la luz de los rasgos mencionados, Werner aboga a favor de que las letras de canciones se consideren parte de un registro especial dentro del continuo oralidad/escritura y del registro formal/informal.

En cuanto al uso de los pronombres personales, Werner confirma los resultados previos obtenidos por Kreyer & Mukherjee (2007), así como por Murphey (1990). Mientras que la frecuencia de la forma *it* registra un porcentaje intermedio entre los subcorpus orales y escritos, los pronombres de primera y segunda persona del singular se sitúan muy por encima de los demás índices y, significativamente, invierten su frecuencia de uso respecto a los corpus de referencia: *you* sobrepasa a *I* en las letras de canciones pop³⁰.

	Letras pop	Subcorpus inglés oral	Subcorpus inglés escrito
you	3,98%	2,23%	0,44%
I	3,62%	2,57%	0,72%
it	1,28%	2,04%	0,85%
she	0,25%	0,29%	0,25%
he	0,21%	0,53%	0,48%

Figura 1(11): Frecuencia relativa de pronombres personales en el corpus de pop y los corpus de referencia en inglés (*apud* Werner 2012, 28).

Si observamos la tercera persona del singular, los resultados obtenidos por Werner apuntan a una mayor frecuencia de las formas femeninas (*she, her, hers*) en contraste con el uso en los corpus de referencia, donde prevalecen las formas masculinas (*he, him, his*). El autor (2012, 29) interpreta esta inversión de uso debido a que el tema central de las letras de canciones pop-rock se basaría en el amor de/a una mujer:

Indeed, as a quantitative concordance and collocation analysis revealed, there are many more examples of *love*-collocations involving either *her* or *she* (249) than those involving *he, him* or *her* [sic, posible errata en lugar de *his*] (83), with the clusters *I love her* and *she loves you* being the most frequent.

Dicho análisis amplía a la tercera persona los resultados obtenidos por Kreyer & Mukherjee acerca de los patrones de complementación de la forma verbal *love* (v. figura

³⁰ Werner interpreta que esta inversión de frecuencia indica un mayor número de referencias a una segunda persona en general. No obstante, para calcular la frecuencia total de referencias a la primera y a la segunda persona resultaría conveniente tener en cuenta otras formas de los pronombres personales (*me, we, us*) así como de los posesivos. Kreyer & Mukherjee (2007), por ejemplo, atestiguan 6.662 apariciones de la forma *I* y 3.745 apariciones de la forma *me*, con lo que juntas sumarían 10.407 ocurrencias de pronombres de primera persona del singular frente a 6.818 apariciones de la forma *you*, que aglutina singular y plural, sujeto y objeto. Este mero cálculo refutaría la lectura de Werner acerca del mayor número de referencias a una segunda persona en general. Murphey (1990, 36) también recoge unos resultados distintos: «Referents to the first person singular (I, I'm, me, etc.) total 1313 [...]. Adding referents for second person, we get 737 forms».

l[8]) y añade nueva información sobre el tema principal y el género en la enunciación de las letras de pop que había abordado Murphey.

Como conclusión de la primera parte de su análisis desde una perspectiva diacrónica que comprende las cinco décadas que se extienden entre 1956 y 2005, Werner constata la relativa uniformidad de las letras debido a los pocos cambios cuantitativos de sus características léxico-gramaticales a lo largo del tiempo, si bien las canciones contienen un cierto nivel de innovación morfológica, léxica y gramatical en su uso del inglés.

A continuación, el autor pasa al segundo bloque de su artículo sobre la variación regional entre el inglés británico y el inglés estadounidense. Partiendo de la tesis formulada por Trudgill (1983) acerca de la pronunciación de intérpretes británicos, quienes imitan a sus pares estadounidenses reproduciendo características fónicas que consideran propias de las variantes estadounidenses del inglés, Werner se propone investigar si también se documenta una tendencia a imitar léxico y gramática considerados como propios de las variantes estadounidenses en las letras de artistas británicos.

Para ello se sirve de una lista de diferencias entre el inglés británico y el estadounidense basada en un corpus contrastivo, así como en varias gramáticas del inglés, con las que analiza las distribuciones de frecuencias y la relación existente entre frecuencias observadas y esperadas de una serie de aspectos morfosintácticos (morfología verbal, contracciones, tiempo y aspecto, modales, palabras clave, interjecciones propias, palabras malsonantes). El resultado de dicho análisis corrobora la tesis de Trudgill: «a number of lexical and grammatical features seem to be employed by British artists in order to create the impression of an AmE text» (Werner 2012, 42), pero Werner acota que el subcorpus británico también contiene ejemplos de usos inherentemente británicos. Pese a que se registra una cierta tendencia a utilizar rasgos propios de las variantes estadounidenses en las letras de artistas británicos, no se trata de una característica prominente.

En resumen, el artículo prístino de Werner (2012) supone un paso más en la investigación lingüística de las letras de canciones pop desde diferentes perspectivas. En primer lugar, el autor no solo analiza un corpus más extenso, que dobla el número de palabras del GBoP (Kreyer & Mukherjee 2007), sino que introduce dos nuevos criterios de compilación de letras, a saber, la procedencia de los/las artistas³¹ y diferentes épocas

³¹ Acerca de la problemática que supone aplicar dicho criterio baste citar el ejemplo de Lou Bega y su éxito musical de 1999 «Mambo No 5»: «A German label (BMG) produces an English language Latin Act with

de edición. Eso resulta en dos subcorpus, uno británico y otro estadounidense, con letras clasificadas por años, que le permiten llevar a cabo un análisis variacional y diacrónico. Werner constata una escasa fluctuación cuantitativa de los principales rasgos léxico-gramaticales a través del tiempo y una cierta indefinición del lugar que ocupan las letras dentro del continuo oralidad/escritura. Esta última característica presenta un paralelismo con la tensión entre narratividad y situacionalidad que Murphey había identificado, así como con los resultados cuantitativos obtenidos anteriormente por Kreyer & Mukherjee.

Como se ha señalado arriba, Werner tematiza en artículos más recientes la posición de las letras pop en dicho continuo (2021b) y el supuesto carácter conversacional de las mismas desde una perspectiva multidimensional (2021a) con el objetivo de iluminar los rasgos lingüísticos distintivos de las letras frente al registro oral general. A tal efecto proporciona la lista de trigramas característicos de su corpus LYPOP (v. figura 1[9]) y de palabras clave respecto a la parte oral británica del *International Corpus of English* (ICE-GB), usado como corpus de referencia.

Trigrama	Frec. abs.	Distribución	%	Palabra clave	Frec. abs.	Singularidad
i don't know	374	112	6,1	1. i'm	6.098	13.105,96
oh oh oh	1672	110	6,0	2. don't	4.546	9.761,65
i know that	184	90	4,9	3. it's	3.595	7.715,35
i love you	267	88	4,8	4. you're	2.473	5.303,98
i know you	178	77	4,2	5. 'cause	2.153	4.616,81
i don't wanna	216	75	4,1	6. can't	1.822	3.906,28
you and i	184	72	3,9	7. i'll	45.078	3.429,89
and i know	168	72	3,9	8. wanna	1.444	3.095,20
i want to	162	72	3,9	9. gonna	1.382	2.921,91
and i don't	168	71	3,9	10. i've	1.304	2.794,89

Figura 1(12): Trigramas más frecuentes³² (izquierda) y palabras clave (derecha) del corpus LYPOP (*apud* Werner 2021a, 251 y Apéndice).

Werner (2021a, 252) destaca en primer lugar la presencia de ciertos recursos fónicos o «tropos musicales»³³ como marcas propias del registro cantado, por ejemplo, *oh oh oh*,

an Italo-African living in Germany. Please note this irony: German industry statistics count this act as 'domestic' repertoire!» (Gebesmair 2002, 16).

³² Werner (2021a, 251) recoge los trigramas por orden de frecuencia; aquí se reproducen por orden de distribución para subrayar la variable de la representatividad en el corpus. La diferencia es patente al observar los trigramas que ocupan las primeras dos posiciones: *i don't know*, con 374 apariciones en 112 letras, y *oh oh oh*, con 1.672 apariciones en 110 letras, es decir, una frecuencia cinco veces mayor en un mismo número de canciones, de modo que la concentración de una misma agrupación contribuye al carácter repetitivo de las letras. A la derecha, las 10 palabras clave del corpus LYPOP se reproducen por índice de singularidad («keyness»).

³³ «While *oh oh oh* appears to be a general-purpose phonesthetic device in pop lyrics [...], we find musical tropes [...] such as *yeah yeah yeah* (rank 3) or *no no no* (rank 9) that fulfill a similar function in the pop lyrics. While such devices are used for aesthetic reasons, and thus qualify as style features, they are

que se encuentra en 110 letras o, entre otros, *yeah yeah yeah*, con 450 apariciones en 57 canciones. Dichos trigramas no ocurren en otros registros y reflejan la estructura musical de las canciones, es decir, constituyen rasgos indicativos de que la lengua se usa en las letras siguiendo estructuras musicales.

En segundo lugar, nueve de los diez trigramas más distribuidos contienen deixis personal, ocho de ellos mediante el pronombre de primera persona del singular *I* más verbo (cinco formas afirmadas, tres negadas). Los verbos *know*, *love*, *want/wanna* remiten a una característica propia del estilo conversacional: «mental verbs used to express personal stance, a property typically assigned to conversation» (ibíd.).

En cuanto a las palabras que arrojan mayores índices de singularidad («keyness»), el autor identifica las siguientes áreas clave: primero, el uso informal de la lengua, que se evidencia en la presencia de contracciones y formas apocopadas; segundo, la variación lingüística que reflejan las desviaciones de la norma ortográfica asociadas a variedades no estándar características de estilos musicales como el rap³⁴ (ibíd., 253); tercero, la escasa presencia en las letras de ciertos rasgos característicos de la conversación (interjecciones, vacilaciones o marcadores como *you know*), que aparecen en el polo negativo de singularidad.

Resumiendo, las letras analizadas poseen características conversacionales mediante el uso de recursos lingüísticos concretos: diversidad léxica restringida, amplia aparición de pronombres de primera y segunda persona del singular, contracciones, interés narrativo para expresar actitudes, persuasión, etc. Las palabras claves muestran que las letras se caracterizan por la variedad y la informalidad, propiedades que se suelen asociar al uso oral de la lengua. No obstante, las letras carecen al mismo tiempo de determinados rasgos lingüísticos distintivos del estilo conversacional (vacilaciones, marcadores discursivos) y tampoco registran autocorrecciones, reformulaciones o falsos principios, típicos de la producción espontánea. Por último, el autor constata que la estructura musical puede influir en la estructura textual.

Para Werner (ibíd., 255), esta tensión entre la naturaleza conversacional y las características lingüísticas de las letras responde a factores situacionales propios del lenguaje de la escenificación («performance language»):

exclusive to sung discourse and therefore could also be viewed as register markers [...]. From a broader perspective, it could be said that such features are indicative of the situationality (language set to music) of pop lyrics» (ibíd., 252).

³⁴ Sin embargo, Werner no documenta ningún resultado de letras de reggae, lo que puede apuntar a la homogeneidad del corpus LYPOP, compilado en base a éxitos de escenas musicales consagradas (v. 2.1).

PARTE I

there are large differences between the situational characteristics of conversation and those of pop lyrics. Evidently, this has implications for the linguistic features used, and, given these large situational differences, it may even appear surprising that lyrics actually do possess some conversational force.

Debido a este filtro performativo y a su carácter complejo en cuanto fenómeno multidimensional, Werner (2012, 2021a) subraya la necesidad de abordar el análisis de letras de canciones de pop-rock desde una vertiente interdisciplinaria que incorpore una perspectiva lingüística contextual y musical sociológica, ya que las letras de las canciones se ven influidas por factores situacionales (circunstancias de producción, distancia espaciotemporal entre emisor y receptor, propósitos comunicativos) y extralingüísticos (influencia de la industria del ocio, estructura de los medios de masas, cultura juvenil, cuestiones identitarias, entre otras).

Por tanto, retomando sus consideraciones acerca de los valores paramétricos comunicativos de las letras pop (Werner 2012, 43) y en la línea del análisis de Bértoli-Dutra (2014, v. 1.4), Werner (2021a y 2021b) profundiza en el estudio de la variación textual de las letras de pop-rock desde los respectivos enfoques lingüísticos: por una parte, aplicando el método cuantitativo multidimensional desarrollado por Biber y, por otra parte, siguiendo el modelo cualitativo comunicativo de inmediatez y distancia elaborado por Koch & Oesterreicher.

En primer lugar, con el objetivo de investigar el supuesto carácter conversacional de las letras, Werner (2021a) complementa el análisis de trigramas y palabras clave del corpus LYPOP (v. figura 1[12]) con un análisis factorial de registro según el enfoque multidimensional, por el que se contabilizan rasgos léxico-gramaticales frecuentes asociados a determinadas dimensiones lingüísticas. En concreto, de las dimensiones de variación de registro que identifica Biber (1988, 160-162), tres caracterizan el continuo oralidad/escrituralidad: la producción involucrada vs. informativa (dimensión 1), la referencia explícita vs. dependiente de la situación (dimensión 3) y la información abstracta vs. no abstracta (dimensión 5). Werner (2021a, 247-250) compara los índices³⁵ que registra su corpus LYPOP con los de los registros incluidos en el estudio original de Biber:

³⁵ Werner se sirve de un anotador de análisis multidimensional que crea un perfil de frecuencias de las letras en base a índices de múltiples rasgos lingüísticos predeterminados y sitúa la variedad textual en las dimensiones de Biber (1988) (v. detalles metodológicos en Werner 2021a, 241-243).

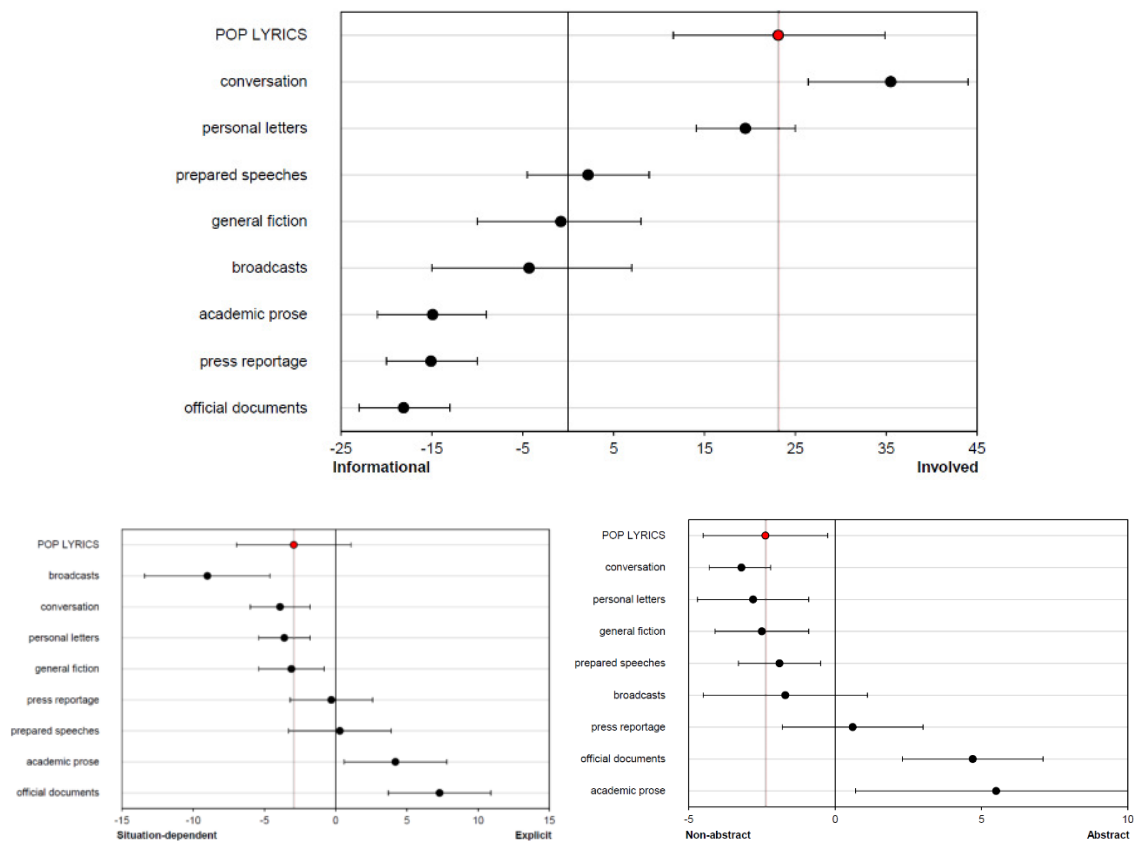


Figura 1(13): Resultados del análisis factorial de registro respecto a las dimensiones 1 (arriba), 3 (izqda.) y 5 (dcha.) (apud Werner 2021a, 248-250).

Según el análisis multidimensional del corpus LYPOP, las letras de pop se alinean especialmente con las cartas privadas y, en menor medida, con la conversación en la dimensión 1 (figura 1[13], arriba), es decir, se trata de un tipo de comunicación afectivo e interactivo, caracterizado por los recursos léxico-gramaticales conocidos de estudios existentes (v. 1.1. y 1.2):

Some of the typical features of involved texts are, for instance, private verbs (i.e. those referring to unobservable intellectual activities and states; e. g. *think* and *love*), use of the present tense and of contracted forms, first and second person pronouns, while nouns, long words, and attributive adjectives, for example, are relatively infrequent (Werner 2021a, 248).

En la dimensión 3 (figura 1[13], izquierda), el corpus alcanza un índice medio similar a la ficción en general y, de nuevo, a las cartas privadas, así como a la conversación, lo que sitúa las letras en un contexto situacional preferentemente compartido mediante el uso de deícticos (referencias a la situación espaciotemporal del discurso) y la ausencia o escasez de rasgos lingüísticos que marquen la referencia interna al texto. Por último, la falta o el menor porcentaje de conjuntivos, pasivas y oraciones de participio en la dimensión 5 (figura 1[13], derecha) descarta el énfasis de los conceptos, desplazándolo a los participantes del discurso, y vuelve a situar a las letras en una posición cercana a la ficción

PARTE I

general y las cartas privadas, pero también a los parlamentos o discursos preparados e incluso a retransmisiones (ibíd., 248-250).

Los resultados cuantitativos de 2021a corroboran para Werner su conclusión de 2012: las letras pop ocupan un estatus especial en el continuo oralidad/escrituralidad. El autor (2021a, 254) sostiene que dichos textos poseen cierta fuerza conversacional a pesar de que el análisis identifica unos rasgos característicos que se alinean con registros escritos (por ejemplo, cartas personales) y no se corresponden completamente con la conversación:

pop lyrics as a rule are located toward the ‘oral’ end of the respective dimensions, and contain involved, interactive and persuasive elements. At the same time, it has emerged that lyrics in the dimensions assessed show considerable variation [...] due to the fact that the corpus used includes material from various pop sub-genres or that individual songs have a broad range of communicative concerns.

Werner interpreta que esta tensión entre la naturaleza conversacional y ciertas características lingüísticas de las letras se debe a los factores situacionales determinados por el filtro performativo, que caracteriza a los participantes y la relación que se establece entre ellos, el medio, las circunstancias de producción y recepción, el tiempo, el lugar y los propósitos comunicativos, así como la temática de las canciones.

De este modo, el autor (ibíd., 244-247) subraya la relevancia de los/las cantantes, y no necesariamente de los/las letristas, como emisores (v. nota a pie de página de la figura 1[3]), mientras que los receptores pueden situarse en dos planos: un «tú» fictivo, individual, no específico, y un público amplio, plural, no identificable (v. tenor primario y secundario en 4.1 y 4.3). Entre estos participantes se establece una relación particular, ya que las letras excluyen la interacción al tratarse de textos monológicos y no existe un vínculo personal entre artista y público, si bien los miembros del público pueden no percibir la relación jerárquica y la gran distancia social con el personaje público del o la cantante asociado al sistema de estrella de la industria musical.

En cuanto al modo de comunicación, las letras comparten propiedades permanentes (se trata de fuentes escritas y, posteriormente, grabaciones, que se escuchan de manera no simultánea) y no permanentes (en el caso de interpretaciones en directo, de escucha simultánea), que en cualquier caso les confieren el estatus especial de textos escritos para ser cantados, con unas circunstancias de producción que permiten una planificación, revisión y edición exhaustivas (v. 4.2). Considerando las características espaciotemporales de las actuaciones en vivo como excepcionales, el tiempo y lugar del evento comunicativo de las canciones pop suelen ser no compartidos; estas se pueden

escuchar en cualquier lugar y momento, ya sea de manera individual o colectiva, en lugares públicos o privados.

Por último, Werner (ibíd., 246-247) afirma que *a priori* no existe una restricción temática en las canciones (v. 4.4), si bien los análisis existentes sugieren que el amor es un concepto clave en esta variedad textual, y sostiene que los propósitos comunicativos de las letras también se sitúan en dos planos:

A general purpose of lyrics (reflecting the commercial interest behind this text type) is to entertain the audience [...]. Viewed more narrowly, lyrics can also be assigned the broader purposes of narration, expressing attitudes, self-revelation, persuasion, etc. [...] they [lyrics] may contain factual information along with personal opinion, speculation, imagination and fiction, so that overall a mixed picture emerges. On a related note, we can expect a number of overt markers of personal attitudes and epistemic stance.

En definitiva, el autor (2021b, 543) destaca la tensión entre dos planos de comunicación que operan en las letras: el nivel intradieгético y el nivel extradieгético. De ahí que se proponga abordar la variación textual desde una perspectiva deductiva, según el modelo comunicativo de inmediatez y distancia de Koch & Oesterreicher (1985), por el que las condiciones de comunicación determinan estrategias de verbalización, y estas, a su vez, determinan realizaciones mediales concretas.

Como en el artículo recién resumido (2021a), Werner (2021b) de la premisa de que el modo oralidad/escrituralidad se considera una variable esencial para el estudio de las variedades textuales. Para el autor, la singularidad de las letras de pop-rock se debe al hecho de que, en cuanto manifestaciones de «lenguaje escenificado», cuentan con circunstancias comunicativas particulares:

there certainly is some overlap in terms of production and reception and what seems to constitute an apparent discrepancy between situational circumstances (planning, editing, addressing a large general audience, etc.) and linguistic properties (associated with face-to-face conversation) (ibíd., 547).

A la luz de que los resultados existentes sobre las letras de pop-rock anglosajón (Murphey 1990, Kreyer & Mukherjee 2007, Werner 2012 y 2021a) adoptan el análisis de lo particular a lo general y se basan en identificar rasgos léxico-gramaticales característicos, Werner aboga entonces por llevar a cabo un análisis de lo general a lo particular mediante el modelo comunicativo de Koch & Oesterreicher, que tiene en cuenta tanto condiciones comunicativas o parámetros situacionales como estrategias de verbalización a la hora de establecer un continuo entre inmediatez y distancia comunicativas. La variación medial (código gráfico, fónico) y concepcional (concepción hablada, escrita) dentro del continuo desarrollado por dichos autores resulta de la interpretación gradual, no binaria, de las

PARTE I

condiciones comunicativas, si bien Werner (2021b, 550) acota al respecto la excepción de los parámetros situacionales «interacción cara a cara» y «separación espaciotemporal» (Koch & Oesterreicher 1985, 23)³⁶. Werner (2021b, 551) subraya al respecto el hecho de que la descripción de los parámetros se base en las manifestaciones prototípicas de un tipo textual que remiten a la denominada tradición discursiva:

The term ‘discourse tradition’ takes into account that actual textual realizations may show variability (e.g., across time or across individual texts), but that all texts can be related to a common discourse tradition.

Por tanto, las variedades textuales se sitúan en algún lugar entre los dos polos de máxima inmediatez y máxima distancia, una posición que debe entenderse como abstracción, en lugar de mostrar una asociación completa con los valores paramétricos comunicativos de uno y otro polo. Siguiendo la representación gráfica de los valores de la entrevista de trabajo que proporcionan Oesterreicher & Koch (2016, 39), Werner elabora la visualización de las condiciones comunicativas de las letras de pop-rock:

IMMEDIACY		DISTANCE
Private/non-public		Public
Familiarity of communication partners		Unfamiliarity of communication partners
Emotional involvement		Emotional detachment
Context-embeddedness		Contextual dissociation
Referential immediacy		Referential distance
Spatiotemporal immediacy (face-to-face)		Spatiotemporal separation
Communicative cooperation		No communicative cooperation
Dialog		Monolog
Spontaneity		Reflection
Free thematic development		Fixation of topics

Figura 1(14): Valores paramétricos comunicativos de la letra de pop-rock (*apud* Werner 2021b, 552).

Esta representación, en consonancia con la evaluación anterior del autor sobre los dos valores paramétricos comunicativos de inmediatez de las letras de pop-rock (Werner 2012, 43; implicación emocional y relación referencial cercana al *origo*), evidenciaría de manera plástica la discrepancia entre las condiciones comunicativas y las estrategias de verbalización de las letras (baja densidad informativa y baja complejidad con un alto grado de planificación y repetidos procesos de edición).

³⁶ En la versión posterior del modelo comunicativo, los autores reformulan ambos parámetros sustituyéndolos por las siguientes denominaciones: «proximidad física» y «distancia física» (cf. Koch & Oesterreicher 1990, 13; Koch & Oesterreicher 2007, 34). En la figura 1(14), Werner (2021b, 552) recoge dichos parámetros como «spatiotemporal immediacy (face-to-face)» y «spatiotemporal separation».

Por todo ello, en la línea de otros investigadores que reinterpretan el modelo original de Koch & Oesterreicher desde una perspectiva inductiva con el objetivo de dotarlo de fuerza «operacional» (Werner 2021b, 553) en virtud de la asociación de determinados rasgos lingüísticos con determinadas situaciones comunicativas, el autor presenta una versión ampliada del continuo inmediatez/distancia que incluye tres ejes (accesibilidad, realización lingüística y privacidad), así como las dimensiones de sincronicidad y autenticidad.

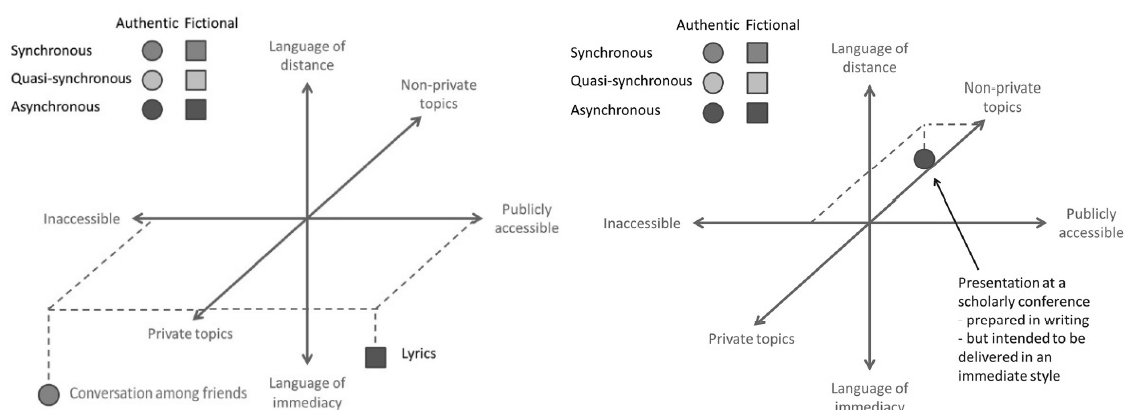


Figura 1(15): Valores paramétricos comunicativos de una charla entre amigos y la letra de una canción de pop (izquierda), así como de una ponencia académica (derecha) (*apud* Werner 2021b, 565, 567).

Se trata de una expansión tridimensional del modelo (*ibíd.*, 556-559) que en su representación gráfica deja de lado el sesgo medial para dar cuenta de la interacción entre las tres categorías de accesibilidad de la situación comunicativa (horizontal), realización lingüística (vertical) y privacidad del contenido (diagonal). Si bien Werner no proporciona una definición concreta de las dimensiones de sincronicidad y autenticidad, los grados que asigna a cada una de ellas (sincrónico, casi-sincrónico³⁷, asíncrono, codificados mediante colores; auténtico, ficcional, codificados mediante un círculo o un cuadrado) remiten a su conceptualización en el ámbito de los medios de comunicación³⁸ (*ibíd.*, 555).

En el diagrama de la izquierda de la figura 1(15), se observa que las letras pop pertenecen a un tipo textual ficcional (cuadrado) asíncrono (azul en el original, gris en su tonalidad más oscura en esta reproducción). Por una parte, su situación en las dimensiones

³⁷ Werner (2021b, 566) ilustra este grado con la variedad textual del chat, el «[i]ntercambio de mensajes electrónicos a través de internet que permite establecer una conversación entre dos o más personas» (DLE, [20.03.2023]).

³⁸ V. también Selig & Schmidt-Riese (2021: 158 y ss.) acerca de la posible integración de la variación medial en el continuo de inmediatez/distancia mediante el concepto de dispositivos mediales: «los dispositivos determinan un espacio de posibilidad medial cuya utilización en cada caso viene pese a ello regulada por la definición de la situación y la variación concepcional».

PARTE I

de realización lingüística y contenido tiende a situarse hacia el polo máximo de inmediatez comunicativa y privacidad, pero no tanto como una conversación entre amigos, que además es un tipo textual auténtico y sincrónico. Por otra parte, la divergencia en el eje accesibilidad de la situación comunicativa resulta determinante: mientras que las letras se posicionan en el ámbito del acceso público, la charla entre amigos constituye una variedad textual inaccesible para terceros. Por último, el diagrama de la derecha de la figura 1(15) ilustra la posición en el modelo expandido de una ponencia académica en cuanto variedad textual asincrónica y auténtica. Esta tiende a situarse hacia el polo máximo de temas no personales y en un grado moderado de inmediatez comunicativa, así como de accesibilidad limitada, unos valores paramétricos comunicativos que la diferencian sustancialmente de una letra pop, además de la categoría de la autenticidad.

En efecto, la discrepancia entre el contexto de situación (figura 1[14]) y los rasgos lingüísticos de las letras pop (Werner 2021a) sería común a las variedades textuales similares a guiones³⁹ de ficción:

Scripted fictional content is characterized by the presence of multiple layer of communication. While actual (extradiegetic and, as a rule, public) communication happens between a sender and a participant (an unknown, and possibly nearly infinite, audience), a (potentially private) communicative situation is simulated within the confines of the textual world (intradiegetic communication) (Werner 2021b, 543).

En el denominado lenguaje de la escenificación, la inmediatez no viene determinada por las condiciones comunicativas, sino que se evoca conceptualmente mediante ciertas estrategias de verbalización. Aquí, Werner (ibíd., 562-563) remite al concepto de «inmediatez fabricada», mencionado por Koch & Oesterreicher en su artículo de 1985⁴⁰. Las letras de pop-rock, por tanto, constituirían una variedad textual ficcional en la que la inmediatez se fabrica a nivel global gracias a determinadas marcas lingüísticas. De ahí la relevancia de ampliar el modelo comunicativo de inmediatez/distancia a la dimensión de la autenticidad, tal y como la comprende Werner (2021b, 561-563).

Las principales aportaciones de los artículos de Werner (2021a y 2021b) a la investigación actual sobre las letras de pop-rock consisten, primero, en abordar el estudio

³⁹ V. la segunda acepción de «guion» que recoge el DLE [19.02.2023]: «2. m. Texto en que se expone, con los detalles necesarios para su realización, el contenido de una película, de un programa de radio o televisión, de un anuncio publicitario, de un cómic o de un videojuego».

⁴⁰ Koch & Oesterreicher (1985, 24): «Esta inmediatez fabricada [...] aparece a nivel global cuando el texto ‘habla’ de por sí recreando en su conjunto estructuras lingüísticas propias de la inmediatez (cf. ciertas formas líricas, etc.)» (trad. propia). Halliday & Hasan (1989, 24) caracterizan los poemas como textos «redactados», en contraposición a espontáneos: «It is a composition in a recognised genre involving highly elaborated modes of expression, somewhat self-conscious, and often referred to as ‘conceits’» (v. 4.3.5).

de las variedades textuales, y segundo, en hacerlo desde dos perspectivas de análisis: el enfoque inductivo cuantitativo en base a Biber y el enfoque deductivo cualitativo en base a Koch & Oesterreicher. Los fructíferos resultados de ambos estudios sobre el registro y el modo de las letras de pop-rock resultan innegables. Por una parte, el primer artículo da cuenta de la variación del corpus, con letras representadas como líneas en las dimensiones del análisis factorial (v. figura 1[13]), a la vez que posibilita la comparación cuantitativa con otros tipos textuales. Por otra parte, tomar el contexto situacional como punto de partida del segundo artículo permite analizar las letras como manifestaciones del lenguaje de la escenificación (v. figura 1[15]) e introducir los dos planos de comunicación en los que operan (intra- y extradieгético). Estas consideraciones performativas se retoman más adelante en el marco del análisis sistémico-funcional de la presente investigación (capítulo 4).

Sin embargo, los resultados de ambos estudios deben considerarse también con ciertas reservas. En primer lugar, los índices de los diagramas inferiores de la figura 1(13) sugieren que toda conversación es susceptible de ser una letra de pop-rock en la dimensión 3 (referencia explícita vs. dependiente de la situación) y 5 (información abstracta vs. no abstracta), ya que el análisis factorial arroja una variación más extensa en las letras que en las conversaciones. Ese resultado cuantitativo, visualizado mediante las longitudes factoriales, resulta tan significativo respecto a las letras de pop-rock analizadas como al corpus de referencia con el que se comparan. Es decir, los índices de referencia están determinados por las elecciones de textos que fijaron los valores de esas dimensiones, a saber, el tipo de conversaciones que se incluyeron en el estudio de Biber (1988)⁴¹. El resultado, en consecuencia, dice tanto o más de los textos usados para determinar los valores factoriales de la conversación en base a rasgos léxico-gramaticales que de las características del corpus LYPOP.

En segundo lugar, cabe mencionar la falta de problematización respecto a las consecuencias lingüísticas de la elección de la fuente precisamente del corpus LYPOP. Werner (2021a, 241) compila las letras de canciones según las versiones de un portal colaborativo, y justifica dicha elección como control de calidad:

⁴¹ Sobre los corpus de referencia usados para determinar los índices factoriales, v. Biber (1988, 66-67). El autor se sirvió principalmente del corpus LOB («Lancaster-Oslo-Bergen Corpus of British English»; 500 textos escritos, un millón de palabras) y del «London-Lund Corpus of Spoken English» (87 textos orales, medio millón de palabras), este último con seis categorías principales: «private conversations, public conversations (including interviews and panel discussions), telephone conversations, radio broadcasts, spontaneous speeches, and prepared speeches» (ibíd., 66). V. la composición detallada de ambos corpus en línea (referencias en apartado bibliográfico). Biber añadió a esos corpus una colección propia de cartas formales y cartas personales.

AZlyrics was mined as it – unlike other lyrics repositories – provides the option for users to correct lyrics once submitted. Very much in wiki-like fashion, this serves as inherent quality control. Note in addition that *AZlyrics* has been found to offer high transcription accuracy rates in other linguistic studies of lyrics.

El autor, no obstante, parece pasar por alto el hecho de que las decisiones acerca de qué y cómo transcribir comportan consecuencias fundamentales sobre los recursos lingüísticos que contienen las letras, por ejemplo, en cuestión de «tropos musicales» o vocalizaciones (v. figura 1[12]).

Por último, resulta discutible que el modelo comunicativo extendido a tres ejes y dos dimensiones complementarias (Werner 2021b, 565; v. figura 1[15]) posea mayor fuerza «operacional» que la versión original de Koch & Oesterreicher (1985, 2007): la complejidad de la visualización obliga a prescindir de la variación medial y, de hecho, la ilustración de los valores paramétricos tal y como la encontramos en la figura 1(14) tampoco se encuentra exenta de críticas⁴². Además, a la luz de los dos planos comunicativos en los que opera el lenguaje de la escenificación, esta última figura se limita a contemplar los valores paramétricos comunicativos del nivel extradiegético, por lo que no existe constancia de los valores del nivel intradiegético en el marco de la «inmediatez fabricada». Sin embargo, este parece ser el plano comunicativo más determinante en la elección de las estrategias de verbalización de las letras pop-rock, por lo que se considera con mayor profundidad en el capítulo 4 desde un enfoque sistémico-funcional (tenor primario y secundario).

1.4 Perspectiva multidimensional

Dos años tras el primer artículo de Werner, Bértoli-Dutra (2014) publica su análisis multidimensional de canciones pop. La investigadora identifica en su estudio dos grupos de tres factores interpretados como dimensiones de variación lingüística en la línea de Biber (1988) ya mencionada.

Para compilar el corpus base de su estudio (SL, «Song Lyrics corpus»), la autora procede, al igual que lo hiciera Werner (2012) con el subcorpus estadounidense, a elegir

⁴² V. López Serena (2021, 197-199) sobre la discutible idoneidad de ese tipo de representación gráfica respecto a la variación concepcional interna: «en relación con los géneros, es posible [...] que para cada molde textual históricamente dado haya que prever la existencia, en su realización individual, de una variación interna similar a la que manifiesta el modelo de la cadena de variedades» (cf. la cadena sobre los diferentes estatus dentro de la oralidad de los fenómenos universales-esenciales frente a los idiomáticos-contingentes en Koch & Oesterreicher 2007, 39).

las letras de los números uno de la revista *Billboard*, las somete a un proceso de etiquetado gramatical y se sirve como corpus de referencia del conocido informalmente como «corpus Google».

SL	
corpus	6.290 canciones (32 artistas)
fuelle	revista <i>Billboard</i>
época	1940-2009
palabras	1.151.280
formas	23.355

Figura 1(16): Datos generales sobre el estudio de Bértoli-Dutra (2014).

Bértoli-Dutra aporta minuciosos detalles acerca de la metodología usada en cuestión de etiquetado gramatical y semántico, desambiguación, secuenciación, normalización y extracción de factores. Debido a que estas últimas arrojan una distribución de variables léxico-gramaticales y semánticas en diferentes factores, la autora se decanta por llevar a cabo el proceso en dos categorías diferentes: por una parte, los factores léxico-gramaticales junto con los factores fraseológicos (secuencias de tres palabras y comparación de uso con el «corpus Google»); por otra parte, los factores semánticos (clasificados por la investigadora en movimiento, emoción, tiempo, habla, gente, objeto). En el estudio se interpretan factores como dimensiones en base a la presencia o ausencia de rasgos lingüísticos prominentes (sustantivos, posesivos, adjetivos, tiempos del pasado, tiempos del presente, modales, pronombres personales, conjunciones coordinantes). Dicho proceso ilumina seis dimensiones distintas, tres de índole léxico-gramatical (persuasión, interacción e interés narrativo) y otras tres de carácter semántico (acción personal, emoción y sociedad, referencia musical). La autora extrae los valores promedio de las letras, los/las artistas, los subgéneros musicales y las décadas de cada una de las dimensiones⁴³. En las figuras 1(17) y 1(18) se recoge una selección de los resultados de mayor y menor representatividad en cada dimensión léxico-gramatical y semántica:

⁴³ Bértoli-Dutra (2014, 154): «Each artist in the SL corpus was classified in a single style – namely, the one it was most recurrently assigned to in the media». Nótese que las categorías más y menos representativas que se recogen en las tablas 1(17) y 1(18) pueden, pero no deben ser necesariamente interdependientes, es decir, cada artista puede corresponder o no al estilo musical y/o a la década más representativa.

Persuasión	Artista	Subgénero	Década
Mayor	Simple Plan	punk pop	2000
Menor	Aerosmith	heavy metal	1970
Interacción			
Mayor	Madonna	rock & roll	1940
Menor	Pink Floyd	progresivo	1970
Interés narrativo			
Mayor	Johnny Cash	country	1970
Menor	Metallica	heavy metal	1940

Figura 1(17): Mayor y menor representatividad de artistas, subgéneros y décadas en las dimensiones léxico-gramaticales (*apud* Bértoli-Dutra 2014).

La primera dimensión léxico-gramatical que identifica Bértoli-Dutra consiste en la tendencia a un discurso argumentativo (persuasión) mediante la alta frecuencia de infinitivos, gerundios, imperativos y verbos modales. Los rasgos fraseológicos en esta dimensión apuntan a un uso preferencial de combinaciones léxicas del inglés general: «typical English multi-words units in the form of trigrams that are highly frequent in both other song lyrics and in general English» (Bértoli-Dutra 2014, 154). El estilo musical más representativo de esta dimensión es el pop punk, mientras que el heavy metal resulta el menos representativo, caracterizado por la ausencia de infinitivos, gerundios o modales, la alta frecuencia de sustantivos y ciertas combinaciones léxicas inusuales, como ya habían apuntado Kreyer & Mukherjee en el caso del rock gótico.

La segunda dimensión consiste en la interacción entre los participantes del discurso, reflejada a través del uso extendido de pronombres personales y posesivos, que otorgan un carácter conversacional a las letras: «These features tend to represent the person who is talking (e.g. I, my), the recipient (e.g. you, your), and even the subject of their ‘conversation’ (e.g. he, her)» (ibíd., 156). La frecuencia de dichas características se correlaciona con una escasa presencia de calificativos en cuanto complementos del nombre. En la línea de los estudios ya mencionados de Murphey (1990), Kreyer & Mukherjee (2007) y Werner (2012), el análisis de Bértoli-Dutra constata la amplia presencia de pronombres personales, posesivos y expresiones deícticas, que llegan a cristalizar en una propia dimensión léxico-gramatical. El estilo conversacional se encuentra representado especialmente en el género del rock & roll y en la década de los 40 del siglo pasado. En la década de los 70, sin embargo, las letras de rock progresivo ilustradas por Pink Floyd tienden a una riqueza descriptiva mediante el abundante uso de adjetivos en detrimento de la conversación.

La tercera y última dimensión léxico-gramatical que aísla Bértoli-Dutra es el interés narrativo, que se desprende del uso de formas verbales en el pasado en contraposición con el extendido uso de las formas en presente, tal y como había constatado Murphey

mediante la caracterización de un cierto discurso narrativo frente al discurso en situación. En consonancia con los resultados obtenidos en la segunda dimensión, las letras de álbumes editados en la década de los 70 del siglo pasado, en las que se constataban los menores índices de interacción, destacan por su interés narrativo, mientras que se observa la tendencia opuesta en las letras de los años 40. El subgénero del country, representado en este caso por Johnny Cash, es el que demuestra una mayor narratividad en contraposición con las letras de Metallica y el subgénero del heavy metal en general.

La autora relaciona las tres dimensiones léxico-gramaticales que su estudio ilumina con las dimensiones del inglés general identificadas por Biber (1988); en especial, algunos rasgos propios de la primera dimensión «producción involucrada vs. informativa» aparecen en la «interacción» (pronombres de segunda persona, calificativos), mientras que algunas características de la segunda dimensión «interés narrativo vs. no narrativo» se recogen en el «interés narrativo» de las letras de canciones, y los rasgos de la cuarta dimensión de Biber «expresión manifiesta de la persuasión» corresponden a la primera categoría de las letras de pop. Dichos resultados sugieren para la autora que las canciones pop expresan un número de funciones comunicativas presentes en otros registros.

Pasando al plano semántico, Bértoli-Dutra aboga por llevar a cabo un etiquetado más allá del análisis de palabras clave (v. figura 1[12]). Según la autora, las palabras clave pueden iluminar algunas de las opciones léxicas marcadas y cómo se relacionan con campos semánticos. Sin embargo, el etiquetado semántico concierne a todas las palabras léxicas, independientemente de si se identifican como claves o no. Además, el análisis factorial muestra las coocurrencias de campos semánticos en cada texto por separado (y no en el corpus en su totalidad), así como el número de grupos formados por sus coocurrencias, procedimientos que no pueden alcanzarse mediante un análisis de palabras clave.

El etiquetado semántico del corpus SL arroja un total de 45 categorías iniciales, que Bértoli-Dutra (2014, 162) agrupa en ocho para la extracción factorial:

movement (words under the semantic fields of body motion, process, radiant light, impacting, intentional process, walking and pursuing), emotion (words under the semantic fields of emotional state, intent-psychological process, needs, proposition, true, unhappiness, wants, fictional and religion), musical manifestation (words connected to music, such as dancing, music, singing and radiant sound), time (semantic field of time manifestations), speech (requesting, speaking and stating), people (human, male, female, group of people, social role), and object and social (words related to social matters such as drugs, sex and violence.

Para la primera dimensión semántica (acción personal), la autora aglutina los grupos relacionados con el movimiento, el tiempo, el habla, la gente y objeto. Las letras más

PARTE I

representativas de esta dimensión se refieren a una combinación de esos temas. Mientras que los resultados más representativos de la acción personal, como se observa en la figura 1(18), se sitúan en una misma línea en cuanto a artista, subgénero y década (Beach Boys, surf rock, 1960), se puede constatar una escasa presencia o incluso la ausencia de palabras pertenecientes a los campos semánticos mencionados en representantes muy dispares: Def Leppard (clasificado en hard rock), estilo musical del grunge, época de 1940.

Acción personal	Artista	Subgénero	Década
Mayor	Beach Boys	surf rock	1960
Menor	Def Leppard	grunge	1940
Emoción y sociedad			
Mayor	Metallica	heavy metal	1940
Menor	Beach Boys	surf rock	1970
Referencia musical			
Mayor	Frank Sinatra	pop	1940
Menor	Simple Plan	punk rock	1990

Figura 1(18): Mayor y menor representatividad de artistas, subgéneros y décadas en las dimensiones semánticas (*apud* Bértoli-Dutra 2014).

Si las letras de la década de los 40 del siglo pasado no se caracterizan por esa acción personal, sí lo hacen por las dos dimensiones semánticas restantes: emoción y sociedad, referencia musical. La segunda dimensión, en concreto, incluye los campos semánticos relacionados con las emociones, como los estados de ánimo, los procesos psicológicos, los deseos y necesidades, y además diferentes aspectos sociales como la religión, las drogas, el sexo y la violencia. Las palabras que proceden de estos últimos campos se encuentran con mayor frecuencia en letras de artistas de heavy metal y, en particular, del grupo musical Metallica. Por el contrario, el surf rock de los Beach Boys, que ocupaba el lugar más representativo en la primera dimensión semántica de la acción personal, resulta aquí el menos representativo.

Por último, para la categoría semántica de referencia musical, Bértoli-Dutra incluye los grupos de palabras asociadas con la música: baile, canciones, ritmos, instrumentos y estilos musicales. Frank Sinatra y sus canciones de los años 40 son el artista y letras más representativas de esta dimensión, mientras que en el punk rock de Simple Plan no se registran apenas palabras referidas a la música. A la luz de los resultados iluminados en su análisis semántico, la autora resume de manera concisa: «The semantics of song writing is basically concerned with what people do, how they feel, the problems they face as well as the world of singing and music playing itself» (*ibíd.*, 171).

Los méritos de la investigación de Bértoli-Dutra residen fundamentalmente, más allá de la gran extensión de su corpus, en la categorización de las seis dimensiones

mencionadas y la clasificación por orden de representatividad de las letras, artistas, subgéneros y décadas de cada dimensión mediante métodos cuantitativos. Sin embargo, la desigual composición del corpus compilado por la autora puede arrojar ciertos interrogantes acerca de la representatividad de la muestra: por poner dos ejemplos, se recogen 1.218 canciones de Frank Sinatra, con un total de 135.747 palabras, en contraposición a las 49 letras de Simple Plan, con 12.636 palabras. Si bien las frecuencias se encuentran normalizadas a 1.000 palabras, los resultados que Bértoli-Dutra obtiene en relación con las décadas representadas resultan llamativos. Así, los años que pertenecen a la década de 1940 aparecen en un 50% de las dimensiones como los de mayor representatividad, un dato que puede verse influido por la concentración de letras de los años 40 en un único intérprete: Frank Sinatra⁴⁴. Resulta asimismo cuestionable el criterio de distribución de campos semánticos en las tres dimensiones resultantes: mientras que acción personal y referencia musical se presentan como categorías delimitadas, emoción y sociedad aglutina una serie de campos ciertamente heterogéneos. Por ello, las palabras etiquetadas en esta dimensión pueden llegar a suponer un abanico mucho más amplio que las de referencia musical.

Con todo, las dimensiones identificadas por la autora suponen un nuevo avance en la investigación de las características lingüísticas de las letras de pop-rock, ya que corroboran los resultados en cuanto rasgos léxico-gramaticales de los estudios anteriores e incluso subrayan la dimensión de la persuasión, que antes se había tenido en cuenta como parte de la interacción personal. Por último, el análisis semántico detallado de Bértoli-Dutra mediante el etiquetado léxico pone de relieve otras temáticas globales de las letras como puede ser la referencia musical al margen del tema central del amor.

1.5 Resumen, reservas y proyección

Los cinco estudios presentados en el capítulo 1 que abordan el análisis cuantitativo de las canciones de pop-rock en inglés en el marco de la lingüística de corpus pretenden iluminar las principales características léxico-gramaticales de las letras mediante su tipificación, la identificación de sus patrones estilísticos, el estudio de su variación diacrónica y

⁴⁴ V. la composición del corpus por artista en Bértoli-Dutra (2014, 173). Pese al desequilibrio de las muestras, la normalización de los resultados posibilita que una de las letras de «Simple Plan» aparezca en la primera dimensión como mayor representante de la categoría interacción y que la década de los 40 del siglo pasado conste como la menos representativa en las dimensiones interés narrativo y acción personal.

PARTE I

diatópica, así como las dimensiones gramaticales y semánticas en que se pueden agrupan dichos rasgos.

Como se puede observar en la siguiente tabla comparativa, que recoge los datos generales de cada uno de los corpus en los que se basan los estudios presentados, la investigación de las letras de canciones en inglés se ha desarrollado en el transcurso de las últimas tres décadas mediante la extensión de los corpus (de 50 a 6.290 canciones; de 13.161 a 1.151.280 palabras) y la ampliación de la época de estudio (de años concretos como 1987 y 2003 a un lapso de tiempo comprendido entre 1940 y 2009). En la actualidad, el artículo de Werner (2021a) ha desplazado el interés de estudio a las circunstancias situacionales de las letras en cuanto lenguaje de escenificación.

	Murphey (1990)	Kreyer & Mukherjee (2007)	Werner (2012)	Bértoli- Dutra (2014)	Werner (2021a)
corpus	50 letras	442 letras (27 álbumes)	1.128 letras	6.290 letras (32 artistas)	1.842 letras (91 artistas)
fuelle	revista <i>Music & Media</i>	US Album Charts	Official UK Charts Company + revista <i>Billboard</i>	revista <i>Billboard</i>	Official Charts Company
época	1987	2003	1952-2008 1946-2005	1940-2009	2001-2016
palabras	13.161	aprox. 176.000	170.234 + 171.968	1.151.280	547.758
formas	1.148	---	6.224 + 7.052	23.355	12.894
(S)TTR⁴⁵	0,087 (0,29 por letra)	38,44	26,58	0,020	0,023

Figura 1(19): Datos de estudios previos de lingüística de corpus de letras de pop-rock en inglés en base a los datos de las diferentes fuentes.

Los resultados obtenidos en dichas investigaciones sobre los rasgos léxico-gramaticales de las letras pop son relativamente uniformes y se pueden resumir en los siguientes puntos principales:

- se constata una presencia elevada de pronombres personales y posesivos de primera y segunda persona del singular;
- ello apunta a un estilo informal y conversacional plasmado en la interacción como dimensión léxico-gramatical prominente;
- existe una tendencia monotemática centrada en el amor entre dos personas, que conlleva una baja densidad léxica y un estilo repetitivo;
- por último, destaca la escasez de cambios cuantitativos en las letras desde una perspectiva diacrónica.

⁴⁵ «(Standardised) type-token ratio»). A efectos comparativos, los índices de ambas relaciones que se aproximan más en esta figura son la TTR que constata Murphey por letra (0,29) y la STTR que obtiene Werner (2012) por segmento de 1.000 palabras (26,58%, es decir, 0,27).

Sin embargo, la fluctuación de la *ratio* entre formas y palabras de los cinco corpus resumidos en la tabla comparativa ilumina cierta disparidad en los resultados obtenidos y acota las aspiraciones generalizadoras de dichas características cuantitativas. La composición del corpus de Kreyer & Mukherjee (2007) lleva a que las letras se aproximen al índice propio de textos escritos (menor repetición de palabras, mayor riqueza léxica); los estudios de Werner (2012) y Murphey (1990) sitúan los resultados cuantitativos en el ámbito de la oralidad (mayor repetición de palabras, menor riqueza léxica), y el extenso corpus de Bértoli-Dutra (2014) pone de manifiesto la dependencia existente entre el volumen del corpus y la *ratio*⁴⁶.

Dicha tensión entre rasgos cuantitativos cercanos a textos orales o bien escritos se encuentra a su vez relacionada con el punto de partida de corpus escritos, no orales. Al obviar o relegar el aspecto performativo de las canciones, el análisis de las letras deja de lado el aspecto fundamental de su interpretación mediante las voces de los/las cantantes. Por una parte, los corpus se componen de letras que no necesariamente recogen por completo la producción oral (repetición de palabras en los estribillos y/o coros, expresión de interjecciones, etc.). Por otra parte, la relevancia entonativa de ciertas palabras queda invisibilizada al considerarse todas ellas como iguales. Podríamos expresar que todas las palabras no revisten la misma importancia en una canción, si bien el análisis cuantitativo las considera de ese modo⁴⁷. De ahí que las anomalías que sí pueden registrarse mediante el análisis cuantitativo de textos escritos respondan a características que reflejan la pronunciación, como realizaciones ortográficas divergentes a la norma (cf. Kreyer & Mukherjee 2007, Werner 2012 y 2021a). Desde esa perspectiva performativa, algunos autores (van Leeuwen 1999, Machin 2010) han esbozado posibles líneas de análisis multimodal de letras de pop-rock incorporando al texto escrito otros modos semióticos como la imagen y el sonido. Un proyecto de ese tipo excede las posibilidades de la presente investigación, sin que por ello se pasen por alto las mencionadas limitaciones que surgen del análisis de un corpus escrito de letras de canciones.

Otro aspecto principal que cabe resaltar, pese a las características generales homogeneizadoras del discurso de las letras de pop-rock, concierne a un aspecto

⁴⁶ V. Cantos & Sánchez (2011, 26): «el aumento de formas no es lineal, sino de tipo polinómico, lo que justifica que dicho ritmo vaya decreciendo poco a poco. [...] Cuanto más volumen de texto tenemos, más improbable resulta encontrar formas nuevas (las formas ya han aparecido previamente a lo largo de los textos precedentes)».

⁴⁷ Cf. la crítica que Frith (1989, 107) expresa desde una perspectiva performativa de las letras: «The words of all songs are of equal value; their meaning is taken to be transparent; no account is given of their actual performance or their musical setting».

PARTE I

metodológico puesto en práctica en esos estudios. Además de llegar a unas conclusiones similares, en las cinco investigaciones se procede del mismo modo para compilar los corpus, a saber, listas procedentes de revistas especializadas y/o clasificaciones de éxitos musicales según los índices de ventas. Si bien todos los autores justifican este procedimiento como garantía de imparcialidad y representatividad de las letras elegidas, los estudios de Appen & Dohering (2006) en el caso del pop-rock anglosajón, así como de Val, Noya y Pérez-Colman (2014) en el pop-rock español han cuestionado que dichas fuentes garanticen objetividad. Por el contrario, esos autores defienden que las revistas especializadas suponen instrumentos de canonización y consagración artística de los músicos en función de criterios estéticos como la autenticidad y la hibridación (v. 2).

En su estudio pionero, Murphey (1990, 21-22) sienta las bases del procedimiento para elegir las letras que componen el corpus de su investigación del siguiente modo:

In June of 1987, I decided arbitrarily to take the top fifty songs in English from the Music & Media [...] European Hot 100 Singles chart for the second week in September, 1987, which turned out to be the September 12th edition. Having no way of knowing which songs would be in the chart in September, I was as non-biased as possible in the selection of the song corpus [...] This type of analysis [...] tasteless in our research, i.e. not basing research on aesthetics [...]. Thus, the selection of songs is aesthetically arbitrary, but intentionally representative of what is in the natural soundscape of much of youth at a certain time according to statistics kept by the music industry itself [...] what is 'best' in the mixed eyes of record company staff, journalists, radio personnel, and the public.

Su justificación de imparcialidad y arbitrariedad estética en la selección del corpus se contrapone a la parcialidad y determinación estética de otros actores, como Murphey mismo reconoce al final de esta cita. Es decir, el hecho de que el autor eligiera arbitrariamente unas letras no significa que esas letras no fueran elegidas por otros conforme a una serie de criterios estéticos y/o comerciales. Por poner un ejemplo inmediato: en el corpus de Murphey, 30 canciones están interpretadas por hombres y 15 por mujeres. Es decir, encontramos una cantante femenina por cada dos cantantes masculinos que aparecen en los primeros puestos de la lista de la que se sirvió. Según Appen & Dohering, esa distribución es el resultado de las disposiciones comunes de las instancias consagradoras de artistas⁴⁸.

⁴⁸ En términos bourdieusos, Appen & Dohering (2006, 29) destacan las disposiciones comunes de los participantes como factor determinante en la construcción de dichas listas de éxitos: «[...] the pop canon can be interpreted as the result of the social action of a group consisting of higher educated white males of the same age group. As they have in common dispositions and tastes, the form a milieu around magazines or radio stations, in which they distinguish themselves quantitatively as well as qualitatively from those who consume mass products and genres of lower social prestige». De ahí que la lista canónica esté compuesta en su mayoría por artistas masculinos, blancos, de mediana edad, que producen un prototipo de música pop-rock alejada de subgéneros considerados de menor estatus social (heavy metal, rap, country, gospel).

Kreyer & Mukherjee (2007, 38) proceden de manera similar a Murphey con el objetivo de alcanzar una mayor representatividad y una representación equilibrada en su corpus:

The final design will have to be guided by various compilation criteria in order to ensure a high degree of representativeness of a wide range of stylistic variation within the genre of pop song lyrics. The criteria will include a balanced representation of various music styles (e.g. Mainstream Pop, R'n'B, Hip-Hop, Gothic Rock), sales figures (i.e. charts rankings), the airplay time on major radio stations, the 'rotation' (i.e. frequency and air time) on music television channels, and the frequency of downloads from the internet.

Dado que su artículo se basa en una versión piloto del corpus que pretenden compilar, reducen los criterios mencionados a los 30 álbumes más exitosos de 2003 según el *ranking* estadounidense. Sin embargo, en las listas de éxitos no suelen incluirse subgéneros musicales como el heavy metal, el rap, el country o el gospel:

the genres least preferred by higher educated status groups are the ones that lower status groups favour most [...] This means that as soon as a genre conveys a flavour of lower social prestige, tolerance will come to an end and the wish for distinction over-determines the musical choice. Such studies can explain the actual exclusion of these genres from the canon (Appen & Dohering 2006, 27).

De acuerdo a Appen & Dohering, la pretensión de alcanzar una representación equilibrada de varios estilos musicales fracasa en la fuente misma debido a sus características sociológicas.

Werner (2012, 2021a), por su parte, argumenta igualmente que procedió de manera pragmática al seleccionar el corpus en base a dichas listas para eludir consideraciones sobre la definición del género musical pop y con el objetivo de evitar criterios subjetivos al elegir las letras. Además, subraya en relación con las canciones elegidas:

they are representative of the genre of pop music lyrics and are balanced in so far as I did not give preference to particular artists or songs on the basis of some subjective aesthetic criteria (Werner 2012, 22).

the approach taken here considered commercially highly successful material [...]. This also helps to avoid personal bias and subjective designations if soft criteria such as 'strong influence on other contemporary music', 'artistic merit' etc. were applied (Werner 2021a, 240).

Pese a esta argumentación, la perspectiva sociológica pone de manifiesto la hegemonía en cuestión de género, etnia, artistas consagrados/-as y éxito comercial, aspectos que se tematizarán en profundidad en el capítulo 2. Por ejemplo, cuando Werner (2012, 29) hipotetiza que el tema principal de las letras es el amor de/a una mujer y constata una mayor frecuencia de las formas femeninas de pronombres de tercera persona singular, cabe preguntarse sobre las características sociológicas de su corpus, en concreto, cuántas intérpretes femeninas se encuentran representadas en las letras elegidas. Para el análisis,

PARTE I

pues, resulta esencial tener en cuenta los posibles criterios de selección que influyen en esas listas de canciones, ya que sus características determinan de manera decisiva la composición del corpus y los resultados cuantitativos.

Otro ejemplo más es la inclusión o exclusión de diferentes subgéneros musicales que se alejan del prototipo pop. Como se ha explicado en el presente capítulo, Kreyer & Mukherjee y Werner identifican rasgos léxico-gramaticales particulares en determinadas escenas musicales como el reggae, el rock gótico o el hip hop estadounidense:

From a sociological point of view, the intention of singers that employ linguistic meanings in order to ‘position themselves relative to [...] identity categories’ [...] and the cultural hybridity of some texts might play a role here, too. Pop lyrics as one ‘mediated genre’ is certainly an area where linguistic and cultural features with a relation to vernacular forms are present (Werner 2012, 30).

Esos rasgos destacarían precisamente por aparecer en letras que se alejan del corpus tipificado por Murphey (1990), sin que ello deba comportar que exista una ausencia de marcas de género, etnia, lugar y tiempo en la enunciación del discurso pop-rock que este autor considera prototípico.

Bértoli-Dutra (2014, 150), por último, no justifica la elección de las letras para su corpus, pero sigue el mismo procedimiento en cuanto a criterios de selección:

The criteria for corpus design were the following: (1) select artists and bands who originally recorded in English (Canada, US and UK) and made the Billboard hit parade; (2) collect the lyrics of all songs recorded by the chosen bands or solo artists; (3) download lyrics [etc.].

La autora clasifica una amplia gama de 16 subgéneros musicales en su investigación (ibíd., 175) entre los que se incluyen country, grunge, rock duro, heavy metal y punk rock, por poner algunos ejemplos periféricos según hemos visto anteriormente. Pese a la relativa variedad de subgéneros, entre los 32 artistas cuyas letras analiza existe únicamente una solista (Madonna) y una cantante de un grupo musical (Paramore). Los 30 artistas restantes son o bien solistas masculinos (ocho) o bien grupos exclusivamente compuestos por hombres (22); solo tres intérpretes son afroamericanos (Ray Charles, Michael Jackson, Lenny Kravitz).

Para concluir, el siguiente objetivo del presente estudio consiste en contextualizar los resultados cuantitativos del análisis de corpus de letras de canciones pop desde la perspectiva sociológica sobre la construcción de listas de éxitos. Una vez expuestos los rasgos léxico-gramaticales que caracterizan el pop-rock en inglés según cinco estudios preliminares, en el segundo capítulo se presentan, por tanto, las características sociológicas y la composición del corpus objeto de estudio de esta investigación.

2. Hacia un corpus del pop-rock en español

En el primer capítulo se ha expuesto el estado de la investigación de las letras de pop-rock: al no formar parte de ningún corpus, su estudio en el marco de la lingüística de corpus presupone el paso preliminar de la compilación de muestras que será objeto de estudio.

En los estudios citados anteriormente, los diferentes autores optaron por construir corpus de letras basados en listas clasificatorias («rankings») sin considerar las variables que llevan a establecer ese tipo de clasificaciones jerárquicas. En el presente trabajo, por el contrario, se tienen en cuenta de manera expresa las características sociológicas que determinan ese tipo de consagración, por lo que se propone compilar el corpus a partir del canon estético del pop-rock español publicado por Val, Noya & Pérez-Colman (2014).

En este segundo capítulo se presenta dicho canon de la crítica musical y sus características (2.1). A continuación, se justifica la ampliación del corpus basado en él mediante una segunda fuente: la lista de galardonados/-as con un Grammy latino en las categorías de pop-rock (2.2). Por último, se expone el corpus resultante y sus rasgos principales desde una perspectiva sociológica (2.3-2.5).

2.1 El canon estético del pop-rock español

En 2014, Val, Noya & Pérez-Colman publicaron el canon estético del pop-rock español desde una perspectiva sociológica. Para ello partieron principalmente de los presupuestos teóricos de la obra de Bourdieu (1992) acerca de la canonización en el arte, de Regev (2007, 2011) sobre la globalización cultural del pop-rock y de Appen & Dohering (2000, 2006) en cuanto a los juicios estéticos relacionados con la consagración de artistas musicales de pop-rock anglosajón⁴⁹.

Extrapolando los postulados de Bourdieu sobre los estudios literarios en el ámbito de la sociología del arte al campo de los estudios de música popular, los autores del canon (Val, Noya & Pérez-Colman 2014, 148) se proponen analizar las circunstancias que, más

⁴⁹ Appen & Dohering (2006) analizaron 38 listas de grandes éxitos de pop-rock en inglés elaboradas entre 1985 y 2004 por críticos musicales y por lectores de revistas musicales especializadas. El resultado de su investigación se cristalizó en una «metalista» de álbumes de pop-rock desde una perspectiva sociológica y estética. Los autores plasmaron en dicho canon una jerarquía diacrónica, con leves fluctuaciones entre las listas elaboradas de 1985 a 1999 y las listas de 2000 a 2004. Sus resultados apuntan a una estabilidad considerable de la metalista.

allá de la producción material de la obra, llevan a la producción del valor de la misma: «Se trata de averiguar qué variables sociales y culturales han producido la jerarquía de los gustos que todo canon estético representa».

Tal y como ya habían demostrado Appen & Dohering (2006) en el caso de la música popular anglosajona, Val, Noya & Pérez-Colman constatan una legitimación artística desde la prensa especializada, en concreto, de las revistas editadas en España *Rolling Stone*, *Efeeme* y *Rockdeluxe*, que queda plasmada en la construcción de un canon de artistas. En términos sociológicos, la crítica musical y los/las propios/-as artistas constituyen en este contexto el universo de creencia en cuanto unión entre productores de obras y productores de sentido, en el que las listas de los mejores artistas/álbumes/temas de pop-rock se interpretan como el resultado de la acción social de un grupo determinado de sujetos. Este construye un discurso de valoración estética basado fundamentalmente en la idea de una manifestación artística auténtica y honesta.

De este modo, desde una perspectiva estética, Val, Noya & Pérez-Colman destacan ciertas convenciones de prácticas artísticas que se valoran de manera especial en el marco de una ideología de cariz «romántico»: la creatividad autónoma (los músicos componen sus propias canciones, tocan sus propios instrumentos, etc.), la autenticidad estética, el éxito de la obra en base a su reconocimiento artístico por parte de otros/-as expertos/-as (sus pares artistas), la suspicacia frente al éxito comercial (al menos, si este es inmediato). Dicho de otro modo:

estas convenciones dan paso a una ideología romántica de la autenticidad que enlaza la música popular contemporánea con las formas de expresión cultural decimonónicas. Como veremos en el caso español, la crítica, allí donde la encontramos, también construye un discurso de autenticidad y honestidad artística (Val, Noya & Pérez-Colman 2014, 152).

La autenticidad, pues, sobresale como requisito clave de la valoración artística⁵⁰ y, por tanto, del proceso de canonización, como ya habían subrayado Appen & Dohering (2006, 31) acerca de canon del pop-rock anglosajón: «[m]usicians who do not create an impression of making music that matters personally to them have no chance to be

⁵⁰ Huelga mencionar que el estudio de la autenticidad consta de una larga tradición en el marco de la música en general y del pop-rock como género o escena musical en particular. Phleps (2009, 21), por ejemplo, recoge las palabras de Adorno según las cuales la autenticidad era «la palabra mágica». Phleps (ibíd., 22) se hace eco asimismo de los tres segmentos de autenticidad propuestas por Barker y Taylor (2007): la autenticidad personal, proyectada en la coherencia biográfica de los/las artistas; la autenticidad cultural, que se construye mediante el uso de instrumentos tradicionales y la interpretación de temas musicales considerados clásicos, y, por último, la autenticidad figurativa («representational»), que se atribuye a la música que es exactamente lo que dice que es (en el polo opuesto, la música que no es lo que dice que es, ejemplificada según Phleps por el desacreditado dúo Milli Vanilli). V. además para el concepto de autenticidad en la música popular Frith (1989, 1998), Negus (1992, 1999), Moore (2012) y Auslander (2006, 2009), entre otros.

successful in the lists we document». Es decir, la condición esencial para poder formar parte del canon de pop-rock consistiría en construir o sugerir «autenticidad emocional» (Appen 2013, 44), según la cual se atribuye a la vida personal el origen y motivación de la música creada para comunicar experiencias vitales fundamentales. Mediante su obra musical, los/las artistas pretenderían transmitir un mensaje verdadero sobre la vida o su vida en concreto.

En ese tipo de autenticidad, entendida de manera general como «un ideal ético basado en los valores de la honestidad, la lealtad y la coherencia tanto consigo mismo como con los demás» (ibíd., 41, trad. propia) desembocarían en última instancia en diferentes construcciones y adscripciones de autenticidad personal, sociocultural y artesanal. La dimensión personal en el contexto de la música, según Appen, vincula la coherencia entre acción y convicción: se atribuye una autenticidad personal a los/las artistas consagrados/-as por la que sus canciones (acciones en el mundo exterior) están en concordancia con sus principios (convicciones del mundo interior). Al mismo tiempo, las estrategias de autenticación individual se entroncan en la dimensión sociocultural, basada en la lealtad para con los valores del público, especialmente de las subculturas locales o sociales de las que han surgido. En el marco de la dimensión artesanal, los/las artistas que alcanzan el reconocimiento lo hacen gracias a su propio esfuerzo, sin ayudas externas o plagios que despierten suspicacias sobre la falta de honestidad al ejercer su oficio. Por último, estas tres dimensiones (personal, sociocultural, artesanal) confluyen en la autenticidad emocional, una pretensión de origen romántico por la que la música que (con)mueve emocionalmente debe tener su origen en la vida personal de los/las artistas.

Para Appen (ibíd., 43-44), existen tres presuposiciones básicas a la hora de atribuir autenticidad emocional a artistas: primero, la música se comprende como medio cultural que sirve para comunicar experiencias vitales relevantes, no meros relatos ficticiales; segundo, la expresión emocional tiene raíces autobiográficas, de ahí que los/las intérpretes más valorados/-as escriban sus propias canciones; tercero, se sigue la idea romántica de que las emociones son más adecuadas que la lengua (o la razón) para transmitir las relaciones que las personas establecen con el mundo.

En el caso del pop-rock en español, el concepto de autenticidad adquiere según Val, Noya & Pérez-Colman un matiz fundamental como resultado de la intersección de un campo de producción cultural global (el pop-rock anglosajón) y otro campo de producción cultural local (el pop-rock español): se trata de la dimensión local de la autenticidad. Siguiendo a Regev (2007, 326-333), los autores del canon español

PARTE I

identifican cuatro fases de procesos de apropiación y resignificación de la industria musical anglosajona en España: 1) la prehistoria (imitadores, años 50), 2) la consagración, (peso de las influencias foráneas, años 60), 3) consolidación y dominación (hibridación con escenas locales como el rock andaluz o el rock catalán, años 70), 4) diversificación de estilos y géneros (con un especial protagonismo de la movida, años 80 y posteriores). Respecto a la dinámica que surge entre ambos campos de producción cultural (global, local), Val, Noya & Pérez-Colman (2014, 153) defienden la siguiente tesis hibridacionista:

La hibridación, mestizaje o indigenización se justifica como *autenticidad local, o singularidad nacional*, y se puede observar empíricamente en que se canta en lengua vernácula, se habla sobre cuestiones locales (históricas, políticas, sociales, etc.), mezcla de la metrópoli con el folclore nacional y la utilización de instrumentos locales.

Es decir, los autores destacan el valor estético de la autenticidad como efecto ideológico esencial de la música pop-rock, pero con una puntualización relevante. Según defienden en su estudio, «[s]e valoran grupos que, partiendo de la herencia del pop-rock anglosajón, hayan sabido conjugarlo con ciertos sonidos o temáticas patrias» (ibíd., 156). Por tanto, en la metalista elaborada a partir de cuatro listas de los mejores discos o canciones de pop-rock español según críticos musicales⁵¹, se consagran artistas a los/las que se les atribuye autenticidad local como resultado de un proceso de hibridación y resignificación ante todo sonora, pero también temática.

Conviene resaltar dos aspectos de esa afirmación: el papel agentivo de los críticos musicales y la tesis hibridacionista en el caso del pop-rock en español. Por una parte, la crítica supone un mecanismo de legitimación del pop-rock como campo de producción cultural y funciona en este contexto como universo de creencia de ese mismo campo que constituye la música popular en general y el pop-rock en particular. Por otra parte, la conclusión fundamental del estudio de los autores sobre la autenticidad local se enmarca en las tesis hibridacionistas postuladas por Regev en el caso del pop-rock: como hemos visto, el contacto entre el pop-rock anglosajón en cuanto campo de producción cultural

⁵¹ Como se ha mencionado antes, el canon de la crítica musical que elaboran Val, Noya & Pérez Colman surge del análisis de cuatro listas de mejores álbumes o canciones de las revistas *Rolling Stone*, *Efeeme* y *Rockdeluxe*, y la comparación de los resultados con una encuesta realizada por el periódico *El País* y un libro de los mejores discos. Acerca de los criterios de representatividad y diversificación en el canon y la consiguiente composición del corpus objeto de estudio, v. Val, Noya & Pérez-Colman (2014, 153): «La elección de estas revistas obedece a que, en términos generales, son publicaciones que entienden el rock como un género amplio, no están centradas en subgéneros específicos, y que representan gran parte del espectro de la crítica musical en España». Respecto a la diferencia cuantitativa de listas disponibles en el caso del canon anglosajón (la metalista de Appen & Dohering se basa en 38 listas de los mejores álbumes), conviene remitir a la explicación sobre «la crítica precaria» que Val, Noya & Pérez Colman ofrecen en su artículo (ibíd., 154-155).

global y el pop-rock español como campo de producción cultural local desemboca en un «isomorfismo expresivo» por el que se adaptan a nivel nacional los sonidos propios de la estética del pop-rock global⁵². En palabras de Gebesmair (2002, 17):

in the global economy of music, hybridization can be understood as a re-territorialization of a de-territorialized global pop music. Mainstream pop is ‘blended’ or ‘flavored’ with references to local traditions, either as a consequence of the integration of local styles or simply through its de-Anglicization.

Inevitablemente, surge la pregunta de qué rasgos, matices o tradiciones locales son propios en el caso de España. Val, Noya & Pérez-Colman (2014, 156-160) constatan la influencia de dos variables determinantes en el canon: primero, el efecto «movida madrileña», escena de principios de los años 80 del siglo pasado que se caracteriza «por su hibridación de elementos foráneos con elementos de la cultura popular española, y la sociopolítica», a la que se pueden adscribir 11 artistas del canon; segundo, la fusión de flamenco con pop-rock, representada por ocho artistas del canon, partiendo de la concepción del flamenco como «lo español», fuente de «sonidos tradicionales o folclóricos [...] característicos de este país [España]»⁵³.

Basado en la jerarquía de gustos de la crítica musical y de los propios músicos, el resultado del análisis de Val, Noya & Pérez-Colman se plasma en la construcción de un canon estético de los/las 50 artistas más influyentes de pop-rock español. A continuación, se reproduce la tabla de dichos/-as artistas, clasificados según la escena musical⁵⁴ a la que pertenecen y el lugar que ocupan entre los puestos 1 y 50 del canon:

Escenas musicales	Artistas (posición en el canon)	Nº de artistas (pos. media)
movida madrileña	Radio Futura (1), Gabinete Caligari (4), Nacha Pop (7), Alaska & Dinarama (8), Loquillo (10), Golpes Bajos (13), Alaska y los Pegamoides (16), Parálisis Permanente (22), Los Secretos (29), Derribos Arias (37), La Mode (43)	11 (17)
rock	Andrés Calamaro (9), Burning (11), El Último de la Fila (20), Los Rodríguez (24), Tequila (30), Miguel Ríos (32), Héroes del Silencio (39), Bunbury (41), Quique González (46), Antonio Vega (47), Moris (49)	11 (31)

⁵² V. Regev (2011, 3): «la singularidad nacional es estandarizada de manera que la cultura expresiva de diferentes naciones, o de los sectores sociales prominentes dentro de ellas, llega a consistir en formas expresivas y elementos estilísticos similares» (trad. propia).

⁵³ «La crítica musical española entiende el pop-rock a partir de los discursos e ideas importados desde el mundo anglosajón, pero valorando la capacidad de determinados grupos por aportar elementos propios, autóctonos. Dentro de estos elementos autóctonos es el flamenco el que más réditos produce» (Val, Noya & Pérez-Colman 2014, 162).

⁵⁴ En la presente investigación se adopta la concepción de escena (o género) musical que los autores recogen en su canon estético del pop-rock español: «we define music genres as systems of orientations, expectations, and conventions that bind together an industry, performers, critics, and fans in making what they identify as a distinctive sort of music» (Peterson & Lena 2008, 698).

PARTE I

Escenas musicales	Artistas (posición en el canon)	Nº de artistas (pos. media)
flamenco	Camarón (3), Kiko Veneno (12), Veneno (15), Triana (18), Pata Negra (19), Morente y Lagartija Nick (21), Paco de Lucía (28), Ketama (44)	8 (20)
pop	Vainica Doble (5), Los Brincos (6), Los Canarios (27), Los Bravos (38), Alejandro Sanz (42), Lone Star (48), Miguel Bosé (50)	7 (30)
cantautores	Joan Manuel Serrat (2), Sisa (23), Joaquín Sabina (25), Pau Riba (26), Albert Pla (34), Paco Ibáñez (40)	6 (25)
indie	Los Planetas (17), Family (31), Surfín' Bichos (36)	3 (28)
rock urbano	Extremoduro (33), Leño (35)	2 (34)
folk-rock	Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán (14), Solera (45)	2 (29)
Total		50

Figura 2(1): Clasificación del canon estético según escenas musicales (*apud* Val, Noya & Pérez-Colman 2014, 159 y 165-167).

En esta figura se reflejan las siguientes variables fundamentales: una gran parte de artistas de dicho canon se adscribe a la movida madrileña (11), estilo mejor valorado en la lista con cinco artistas entre los diez primeros puestos y una posición media de 17 sobre el total de 50. En segundo lugar, el estilo del rock se encuentra representado por un número de artistas cuantitativamente alto (11 artistas), pero cualitativamente (promedio: 31) menor valorado que el flamenco (20) o los cantautores (25), entre otros:

los músicos más valorados son aquellos que han conseguido adaptar el rock a temáticas o sonidos patrios [...], o que han mostrado una genialidad y un carácter único [...], no solo [en] la composición, también la interpretación [...] por su capacidad para [...] crear un personaje creíble cada vez que se suben al escenario (ibíd., 157-158).

Por tanto, para la valoración de los/las artistas del canon destaca su adaptación del género musical, denominado de manera amplia como rock, a temas o sonidos locales (autenticidad local), además de una puesta en escena singular (autenticidad personal y artesanal, que los/las distingue de otros/-as artistas menos valorados/-as) y «creíble» desde el punto de vista performativo (autenticidad emocional).

Si bien las «temáticas patrias», como hemos visto, jugarían un papel fundamental en el reconocimiento de artistas, en el canon de Val, Noya & Pérez-Colman se encuentran pocas menciones a las letras, y estas siempre van unidas, si no subyugadas, al sonido de las canciones: «Un elemento muy valorado por los críticos, *casi a la misma altura* que la cuestión sonora, son los textos» (ibíd., 158, cursivas propias). Para ilustrar un ejemplo de valoración de las letras, los autores citan a un crítico musical que elogia las habilidades de unas artistas como escritoras, y no tanto como músicas, debido al uso de «parábolas, metáforas y sinécdoques» (ibíd.). Observamos aquí una valoración de las letras en base a la presencia de figuras literarias, como también atestiguan los estudios sobre recursos estilísticos mencionados en el primer capítulo (Zamora Pérez 2000, Gómez Capuz 2004

y 2009, Casado 2014). Por otra parte, los autores del canon subrayan la valoración de las letras por el contenido emocional de los textos, entendiendo las canciones en el caso concreto de un grupo como arte social, con letras que reivindican el amor homosexual. Más allá de estos dos ejemplos concretos (uso de recursos literarios, propósito social) no se especifica en qué consisten los temas locales que, junto con el sonido, sentarían la base de la hibridación en el pop-rock español. De ahí que se plantee la pregunta de qué temáticas pueden considerarse locales en las letras de pop-rock español, cuestión que se aborda en la presente investigación en el apartado sobre la construcción lingüística de la autenticidad local (v. 3.4).

Volviendo a la composición de la metalista de España, se observan las siguientes características sociológicas del canon en consonancia con los resultados previos de Appen & Dohering (2006) sobre el pop-rock anglosajón: la abrumadora mayoría de artistas son hombres⁵⁵ (94%), blancos, en buena parte españoles procedentes y/o asentados en Madrid (48%). Las décadas más representadas en el canon son las de los años ochenta (34%), setenta (26%) y noventa (26%) del siglo pasado. Los géneros musicales valorados consisten además de la movida y el flamenco en cantautores, indie, rock y pop; es decir, no se registran artistas que compongan y/o interpreten otros estilos como rock duro, heavy metal, punk, rumba:

La ausencia de estos grupos puede estar ligada a la homogeneidad de clase de los críticos musicales [...] Estas tres escenas (el heavy metal, la rumba y el punk radical) han construido una autenticidad basada en algunos aspectos en la clase social o en la etnia [...], así como en sonoridades duras [...] o crudas [...]. Alguno de estos tres elementos (la clase, el sonido, el éxito comercial) o todos ellos pueden ser la causa de su no inclusión en la metalista: los críticos no han valorado, o han desdeñado, esos elementos sociales, estéticos y económicos de estas escenas (Val, Noya & Pérez-Colman 2014, 159).

Para los autores, la vinculación de la clase media con la producción y consumo de escenas musicales como el pop o el rock llevaría a su mayor representación en el canon y a que otras escenas asociadas a las clases bajas queden excluidas de él. En este sentido, los autores aíslan el «efecto movida» como variable más determinante de pertenencia al canon, muy por delante de otras variables como el género, el origen geográfico o la época de actividad de los/las artistas. La relevancia de la movida, impulsada por una coyuntura local de cambio social, cultural y político, respondería a la construcción colectiva de

⁵⁵ Val, Noya & Pérez-Colman (2014, 163): «Son pocas las mujeres que figuran en el listado, y son pocas las mujeres que han participado en su elaboración», una afirmación respecto al género de los críticos musicales con una dinámica extrapolable a la etnia, procedencia, generación y clase social, como se refleja en las características sociológicas del canon.

autenticidad sociocultural según Appen (2013) y confirmaría las tesis hibridacionistas de Regev (2011):

La importancia de esta escena radica en una doble cuestión: la estética, que ya se ha señalado, por su hibridación de elementos foráneos con elementos de la cultura popular española, y la sociopolítica. La movida actualizó la vida cultural y social de una parte de la juventud española, en un contexto histórico, la Transición, en el que romper con ciertas ataduras del franquismo era fundamental. La reivindicación por lo nuevo, por lo moderno, el uso de la ironía, la visibilización de la homosexualidad, de una cultura un tanto naif, han hecho de esta escena un hito cultural, que también queda reflejado en el canon musical (Val, Noya & Pérez-Colman 2014, 160).

De hecho, con la presencia de ciertos/-as artistas y la ausencia de otros/-as, el canon pone de manifiesto el resultado de las dinámicas de reconocimiento, por una parte, y define la música pop-rock según los estándares de los años 80, por otra. La homogeneidad generacional de la crítica musical y su relación con determinados gustos estéticos jugaría en este punto un papel fundamental, adscribiendo a la música producida en España durante los años 80 un mito fundacional propio⁵⁶. De las cuatro etapas que distinguía Regev (2007, 327) sobre la resignificación de la industria musical anglosajona se encumbra en el canon del pop-rock español la cuarta, es decir, la diversificación de estilos y géneros, con Madrid como centro, y en su calidad de estadio posterior a la tercera fase, a saber, la consolidación y dominación mediante la hibridación con escenas locales periféricas como el rock andaluz o el rock catalán.

En sus consideraciones finales, Val, Noya & Pérez-Colman (2014, 162) se preguntan hasta qué punto el canon de la crítica musical, tal y como lo presentan en su artículo, sería compartido por el público, los/las oyentes, las audiencias. Al respecto cabe mencionar tres ejemplos de emisiones televisivas de las últimas dos décadas que han abordado la valoración de artistas y canciones de pop-rock español. En primer lugar, la cadena pública «La 1» de Radiotelevisión Española (RTVE) dedicó dos programas a la votación de los/las espectadores/-as de «la mejor canción»⁵⁷: en 2004 se eligió la mejor canción de los últimos 50 años en el espacio «Nuestra Mejor Canción», y en 2019, en el programa «La mejor canción jamás cantada», emitido en hora de máxima audiencia (viernes a las 22:00h). En ambos casos, la canción que obtuvo más votos por parte del público fue *Mediterráneo*, de Joan Manuel Serrat, cantautor que ocupa el segundo lugar en el canon estético del pop-rock español (v. figura 2[1]), precisamente por su álbum homónimo de

⁵⁶ En el caso del canon anglosajón, se define la música pop-rock según los estándares del rock de los años 60 como mito fundacional, con la presencia de cuatro álbumes de The Beatles en los diez primeros puestos (Appen & Dohering 2006, 23).

⁵⁷ «‘Mediterráneo’, mejor canción de los últimos 50 años» (*Diario Córdoba*) y «‘Mediterráneo’ es la mejor canción jamás cantada» (RTVE), v. referencias en apartado bibliográfico.

1979. El tema principal de dicho título, como veremos más adelante, puede considerarse un ejemplo de construcción de autenticidad basada en el tratamiento de cuestiones o temáticas locales. Junto a esos programas, la plataforma digital de emisión en continuo Movistar+ presentaba en 2017 el documental «Pop, una historia de música y televisión»:

Serie de 4 capítulos en la que más de 80 músicos y periodistas especializados hacen un recorrido por la historia de nuestra música pop-rock desde su aparición hasta nuestros días y de los programas de TV que pusieron cara a nuestros grupos⁵⁸.

En los cuatro capítulos de ese documental, se mencionaban un total de 33 artistas o grupos musicales que pertenecen al canon estético de Val, Noya & Pérez-Colman. Estos ejemplos ilustran la correspondencia entre la votación del público (programas sobre la mejor canción) y la valoración de la crítica musical (documental sobre la historia del pop), poniendo de manifiesto la existencia de un patrón de preferencias musicales que permitiría hablar de un canon relativamente estable y compartido:

La sociedad española [...] también reproduce distinciones culturales que convierten a unos grupos en canónicos y a otros en periféricos. Estas jerarquías estéticas a su vez reproducen esquemas generacionales y, sobre todo, de clase (Val, Noya & Pérez-Colman 2014, 163).

El artículo de Val, Noya & Pérez-Colman y la elección de su canon como punto de partida del corpus objeto de estudio conllevan al menos dos repercusiones determinantes para la presente investigación: en primer lugar, las características sociológicas y estéticas del canon influyen de manera decisiva en la composición del corpus (v. 2.3); en segundo lugar, la representatividad del corpus se corresponde con la representatividad del canon (v. 2.5).

Primero, si los autores del canon consideran que dicha autenticidad supone una de las variables más relevantes de reconocimiento artístico, se plantea el interrogante de hasta qué punto se documentan estrategias lingüísticas para sugerir dicha autenticidad local en las letras de las canciones. ¿Es posible identificar a nivel discursivo-textual recursos con esa finalidad y, en caso afirmativo, qué tipo de autenticidad local sugieren? En palabras de Regev (2007, 324) y con referencia a patrones estilísticos:

This means, in practice, transposing aesthetic schemas from the global field to the national field, and vice versa. Transposition consists of taking stylistic patterns of pop-rock and using them within ethno-national contexts, and application of ethno-national traditional patterns into the realm of pop-rock [sic].

Por tanto, con el objetivo de investigar los procesos de transposición de esquemas, resulta imprescindible partir de los patrones estilísticos que caracterizan el pop-rock anglosajón,

⁵⁸ V. referencia en el apartado bibliográfico.

expuestos en el capítulo 1, y considerar a continuación su uso en las letras en español, así como los patrones etno-nacionales que cristalizan a nivel lingüístico (capítulo 3). Sin embargo, este tipo de aproximación contrastiva basada en la transposición de patrones de estilo tan solo supone un primer estadio de la investigación, ya que no da cuenta de cómo o por qué se usan dichos patrones estilísticos. De ahí que la transposición se complemente mediante el análisis del discurso de las letras de pop-rock en relación con las variables del contexto de situación (capítulo 4).

Segundo, los resultados de la metalista de Val, Noya & Pérez-Colman se sitúan en una escena nacional (España), que tan solo deviene permeable en términos canónicos a dos artistas no españoles (Moris y Andrés Calamaro, ambos argentinos, si bien afincados en Madrid). La representatividad de un corpus basado en el canon se vería limitada a una serie de letras interpretadas por artistas españoles, masculinos, blancos, con álbumes editados en las décadas de los años 70, 80 y 90 del siglo pasado.

Siguiendo el criterio de consagración de un campo de producción cultural, un posible canon de pop-rock *en* español, más amplio, podría comprender también los álbumes canonizados de «pop-rock latino», una denominación a la que se adscriben una serie de artistas en estructuras de reconocimiento específico supranacional por parte de la industria musical estadounidense, principalmente con Miami como centro de producción (Party 2008, Gebesmair 2002). Por lo tanto, siguiendo la línea sociológica-estética presentada en el canon del pop-rock español, en el siguiente apartado se aborda la ampliación del corpus mediante la inclusión de álbumes de artistas reconocidos/-as pertenecientes al llamado pop-rock latino.

2.2 El pop-rock latino: definición, características y canonización

Según Gebesmair (2002, 16) existen dos estrategias básicas de las que se sirve la industria estadounidense para definir la música latina: por un lado, la producción de música híbrida por parte de españoles, latinoamericanos o latinos a partir de tradiciones musicales formadas por esas comunidades⁵⁹ y, por otro lado, la producción de música en español. La Asociación de la Industria Discográfica de Estados Unidos (RIAA por sus siglas en

⁵⁹ Cabe subrayar la matización del autor (ibíd.) respecto a los géneros musicales en cuanto práctica social comunicativa: «Without providing a precise definition for hybrids, the record industry refers to stylistic aspects of musical styles as well as to their social use. Consumers know what *norteño*, *merengue* or *salsa* is, but they don't puzzle over the question of whether it is hybrid or not».

inglés) anota de manera significativa la siguiente apreciación en sus estadísticas: «Latin music is defined as product 51% or more Spanish language»⁶⁰.

Shaw & Dennison (2005, 12-56) sostienen que el concepto de música latina se suele emplear para clasificar un grupo heterogéneo de estilos y artistas de gran fama en Estados Unidos y Europa⁶¹ e incluyen entradas de 20 estilos musicales distintos⁶². Como veremos más adelante, algunos de esos estilos musicales desempeñan un papel decisivo en los premios Grammy latinos.

En materia de rock, Pitman en colaboración con Dennison (2005, 46) afirma que, a partir de la década de los años 70, los músicos locales empezaron a incorporar elementos de la música rock anglosajona a otros elementos procedentes de la música popular latinoamericana y subraya el carácter de contracultura de las escenas del llamado rock nacional en México y Argentina⁶³. A ellas se contrapondría el papel centralizador de Miami para la industria musical latinoamericana desde finales de los años 50 hasta la primera década del siglo XXI. Party (2008, 65-66) atribuye dicha hegemonía de Miami a tres motivos principales: primero, la estabilidad política y económica, que permite controlar mejor la producción y distribución de los álbumes en primera instancia en EE.UU., pero más adelante también en otros países americanos; segundo, la relevancia geopolítica de la ciudad (de conexión directa con las capitales latinoamericanas) y, tercero, la supuesta neutralidad supranacional de Miami frente a la elección de una capital latinoamericana que representara tan solo un país y despertara con ello recelos entre otras capitales de la región.

Como consecuencia de estas motivaciones geopolíticas y económicas, el hecho de que la industria musical del pop-rock latino se radicara en Miami comporta según Party dos

⁶⁰ Nota a pie de página del informe «News and Notes on 2017 Mid-Year RIAA Latin Music Revenue Statistics» (v. referencia en el apartado bibliográfico).

⁶¹ Nótese el carácter agentivo de la definición de «música latina» por parte de EE.UU. y Europa. Desde una perspectiva poscolonial, Cepeda (2000, 118) subraya el «efecto Colón» acuñado por Valentín-Escobar: «Upon winning contracts with major English-language U.S. labels, most Latin American and U.S. Latina/o performers who perform primarily in Spanish are repackaged as ‘debut artists’ and ‘discoveries’ of mainstream record companies. [...] This ability to recontextualize and in essence ‘resemanticize’ Latina/o artists serves as a lesson in the importance of ‘discovery’ and nomenclature». V. también Pacini Hernandez (2001) para un tratamiento crítico de la etiqueta «latino» desde un punto de vista étnico.

⁶² A saber, salsa, tango, samba, bossa nova, mariachi/ranchera/norteña, tex-mex, cumbia, bolero, mambo, merengue, vallenato, tropicália, rock y música popular andinos, nueva canción, música de protesta brasileña, música urbana contemporánea (rap y hip-hop brasileño, rap y hip-hop mexicano), mangué beat, música rock, tecnocumbia, iconos pop transnacionales.

⁶³ De hecho, incluso defienden el paralelismo contracultural del rock y del tango desde una perspectiva diacrónica: «Argentine rock music has come to occupy the same (urban) space and to perform a social function (that of creating a sense of solidarity among the marginalized sectors of society) similar to that of Argentina’s most identifiable popular musical form, the tango, in the first half of the twentieth century» (Pitman & Dennison en Shaw & Dennison 2005, 47).

oportunidades de expansión («crossover») para artistas latinoamericanos/-as: la expansión al pop estadounidense (retomando a Regev, el campo de producción cultural global) si interpretan canciones en inglés, y la expansión a nuevos mercados latinoamericanos, en cuanto campos de producción cultural locales, si cantan en español. Gebesmair (2002, 13) tematiza la elección de la lengua de diferentes artistas latinos/-as contradiciendo a Negus (1999) en el supuesto criterio (implícito) para el mercado global que consistiría en cantar en inglés. La tendencia a partir finales de los años 90 apuntaría a una penetración cada vez mayor de álbumes y canciones en español en el marco del denominado «boom latino» (Viñuela 2020, 10-17), como queda reflejado asimismo con la creación en el año 2000 de los premios Grammy latinos, otorgados a álbumes, canciones y/o vídeos musicales con un contenido mínimo de 51% en español⁶⁴. Gebesmair cita los casos de Ricky Martin, Christina Aguilera⁶⁵ y Manu Chao como artistas que han accedido al mercado global cantando en español; desde la perspectiva actual se deberían añadir músicos de gran proyección internacional como Juanes, Shakira, Enrique Iglesias, Marc Anthony, Calle 13, Luis Fonsi, Maluma, J. Balvin, Bad Bunny⁶⁶ y Rosalía, entre otros.

El aspecto más relevante de las citadas expansiones estriba en que los/las artistas latinoamericanos/-as sufren según Party (2008, 69) un proceso de hibridación cultural que él denomina *miamization*:

⁶⁴ En la página oficial de los premios Grammy latinos se especifica ese porcentaje, que a partir del año 2020 se abrió a otras lenguas distintas al español. V., por ejemplo, la descripción de una de las categorías de premiación: «Salvo contrario, las canciones sometidas para competir como grabación del año deberán contener cuando menos el 51% o más de contenido lírico en español o portugués; o en lenguas, dialectos o expresiones idiomáticas reconocidas en Iberoamérica y aceptado por los comités respectivos, por votación mayoritaria» («Definiciones de categorías», referencia del enlace en la bibliografía).

⁶⁵ Cepeda (2000, 119) interpreta el lanzamiento en 2000 del disco de Christina Aguilera *Mi reflejo* como una manipulación de su biografía (Aguilera es hija de padre ecuatoriano) para el mercado musical estadounidense: «In response to inquiries about her (dyed) platinum blonde, blue-eyed appearance, Aguilera asserts that '[Latinas] come in all shapes, sizes, and colors'» y subraya el concepto limitado de latinidad al que se refiere la artista estadounidense: «It's not like I was born in Ecuador. ... Still I have those roots».

⁶⁶ El puertorriqueño Bad Bunny «es el artista más escuchado del mundo en Spotify» desde 2020 (página oficial de la plataforma Spotify, v. referencia en el apartado bibliográfico) y en 2023 se convertía en el primer artista nominado al Grammy «Album of The Year», «la categoría más importante de los Grammy», por un álbum íntegramente en una lengua distinta al inglés (v. «Bad Bunny está [triunfando en 'non-English']», Bonilla, 2023; artículo en línea para *The New York Times*). Pitman (en Shaw & Dennison 2002, 44) profetizaba ya en 2005 la siguiente evolución general de los estilos latinos de música: «the fusion of Latin American musical styles with rap and hip-hop [...] is the way forward for popular music in general», afirmación que se puede comprobar en el caso de artistas como Calle 13, Fonsi, J. Balvin y el mencionado Bad Bunny, especialmente con la irrupción del reguetón en el mercado global. Cf. Rivera, Marshall & Pacini Hernandez (2009) y Viñuela (2020, 21): «[...] podríamos hablar de una segunda ola del pop latino con artistas que combinan ritmos caribeños como el reggaetón, el dancehall o la cumbia con el pop, el hip hop o el trap, dando lugar a canciones que han sido englobadas muchas veces dentro de la categoría 'música urbana'».

This process by which a Latin American person or product adopts cultural traits that are unique to Miami is what I call *miamization*. I define *miamization* as a process of change including Americanization and the adoption of a particular Latino quality that is unique to the city of Miami.

¿Cuáles son esas características únicas y distintivas de Miami que los/las artistas y sus discos adoptarían en la ciudad estadounidense? Según el autor, que se basa en estudios previos sobre telenovelas en español producidas en Miami así como en la obra de García Canclini (2001) acerca de los procesos de globalización y glocalización, dichas características consisten en la adopción de una identidad latina general e internacional fruto de la mezcla de las diferentes nacionalidades latinas que confluyen en Miami (cubanos, colombianos, argentinos, haitianos, brasileños, etc.) y que Party (2008, 71-75) ejemplifica en el contexto del pop-rock latino con el caso de la cantante chilena Myriam Hernández.

A raíz del salto de Hernández a Miami en el año 2000, se podrían observar cambios en sus canciones en cuanto a sonido mediante ritmos más rápidos: de la balada a club/dance, introducción de efectos electrónicos, y adopción de sonidos propios del flamenco, así como cambios en sus letras, en las que la multiplicidad de referencias sonoras se refleja en la mención explícita de lugares o regiones de todo el mundo, y los textos íntimos y autoinculpatórios de las baladas dan paso a unas letras en las que se expresa la resolución e independencia del «yo» lírico femenino. Además de esas transformaciones, también se distinguirían cambios en la imagen de la artista. Según la prensa musical que cita Party, Myriam Hernández pasó a ser más delgada, con mejillas marcadas, y en sus actuaciones en directo introdujo coreografías más rápidas que desplazaban la atención del público de la voz, característica principal de los baladistas, al movimiento. Siguiendo las tesis performativas desarrolladas por Auslander (2006, 2009), podríamos hablar de la creación de un nuevo personaje musical («musical persona») en base al uso de recursos y estrategias de construcción de una nueva autenticidad local para un mercado (semi)global, lo que el público chileno valoró de manera negativa, según apunta Party (2008, 75), pero que, sin embargo, le valió a Hernández en 2015 el Grammy latino a su trayectoria⁶⁷. Es decir, la artista pasó a construir una nueva autenticidad sociocultural (Appen 2013) en base a las características de un espacio imaginado⁶⁸

⁶⁷ Nótese las palabras del entonces presidente de la Academia Latina de la Grabación, Gabriel Abaroa, con motivo del galardón: «Myriam ha sido una gran embajadora de Chile y ha mantenido su carrera en lo alto sin olvidar sus raíces» (v. «La chilena Myriam Hernández recibe el premio a la trayectoria del Grammy Latino», referencia en el apartado bibliográfico).

⁶⁸ V. Westgate (2011, 136): «a generic hybrid of salsa and pop, with tropes that complemented an Anglo popular imagination of Latin/os as erotic or exotic singers and dancers from the tropics».

PARTE I

mediante un proceso que, si bien la alejó de su construcción anterior y enajenó a sus antiguos/-as seguidores/-as, le abrió la posibilidad de consagración por parte de las instancias canonizadoras estadounidenses.

Resumiendo sus tesis miamizadoras, Party (2008, 77) concluye su estudio subrayando de nuevo el papel decisivo de Miami en la música latinoamericana:

The centralization of the Latin American music industry in Miami affected every aspect of the business, from sound to distribution to reception. The Miami-based music industry has not only streamlined marketing and distribution⁶⁹, but has also played a crucial role in shaping the sound and image of Latin-American Pop.

Una transformación similar a la de Myriam Hernández se podría observar en los ejemplos de Ricky Martin y Shakira, que Richards (2005, 54) analiza en colaboración con Dennison. El autor caracteriza la música del artista puertorriqueño como una clara fusión de pop estadounidense y de ritmos latinoamericanos no específicos que ofrece a través de su manera de cantar y bailar una versión conocida y segura («safe») de la cultura latinoamericana [sic] para los estadounidenses y para el público global⁷⁰. En cuanto a la artista colombiana, si bien describe su estilo musical como una mezcla similar a la de Ricky Martin, matiza que la prensa musical internacional le concede una mayor credibilidad porque escribe sus propias canciones y toca la guitarra, la armónica y la batería; es decir, se sirve de recursos de autenticación artesanal según Appen, como se indicaba en 2.1. A raíz de su mudanza a Miami, ciudad en la que estableció contacto con el matrimonio Estefan⁷¹, Shakira cambió de imagen en un proceso similar al descrito sobre Hernández (Richards 2005, 55): «Shakira dyed her hair blonde and began to use thick eyeliner, eliciting the inevitable comparisons to other young stars [...] (and

⁶⁹ Cf. Kress & van Leeuwen (2001, 7): «distribution tends to be seen as not semiotic, [...] as merely facilitating the pragmatic functions of preservation and distribution, [but it] fundamentally changes the meaning of music».

⁷⁰ «The Puerto Rican singer Ricky Martin is credited with bringing Latin pop into the mainstream. [...] His music is a straightforward blend of U.S. pop and non-specific Latin American rhythms, with the odd reference in Spanish thrown into the chorus (see, for example, the single 'Livin' La Vida Loca') [...] His looks, moves, and songs thus offer a familiar, easily absorbed, and safe version of Latin American culture for Anglos in the United States and for middle-of-the-road music listeners elsewhere» (Shaw & Dennison 2005, 53-54). Cf. también Cepeda (2000, 121), quien, citando a varios autores, se refiere a Ricky Martin como «la cara blanca del Caribe» y al hecho de que «no es demasiado latino».

⁷¹ Sobre el papel del matrimonio Estefan en la carrera musical de Shakira, v. Richards (2005, 55): «Shakira moved to Miami, the mecca for all Latino performers seeking transnational success, in the mid-1990s. There she made contact with Gloria and Emilio Estefan. Gloria would be a significant influence on Shakira's songwriting from then on». Party (2008, 67) subraya el poder de Emilio Estefan en la escena general del pop-rock latino: «For Latin American artists in particular, Estefan held the keys to crossover success. If there were any doubts about Estefan's centrality in the Latin music industry, the Latin Pop boom of 1999 wiped them clean. The albums that led the boom [...] featured Estefan as composer, producer or both». V. también Westgate (2011, 127 y ss.): «the Estefans represented the global-visual presentations of the Latin/o pop and tropical genres [...] the power exercised by Emilio and Gloria Estefan over the sound of Latin/o musical culture materialized in their promotion of some styles at the expense of others».

alienating some of her homegrown fans)». A través de un proceso de autoexotización (Viñuela 2020, 24), el nuevo personaje musical de Shakira empezó a protagonizar coreografías y danzas orientales que desviaban la atención de la música y la voz al baile y al cuerpo.

Según las apreciaciones de estos autores, Miami constituye el centro de la música latina en EE.UU. Sin embargo, no se trata del único espacio en el que se atestiguaría el protagonismo de artistas latinos/-as. Cepeda (2000, 124), por ejemplo, aborda el caso de la cantante estadounidense de ascendencia puertorriqueña («Nuyorican») Jennifer Lopez recogiendo la definición de «tropicalización» de la que se sirven Aparicio & Chávez-Silverman (1997): «to tropicalize ... means to trope, to imbue a particular space, geography, group, or nation with a set of traits, images, and values». Este proceso se enmarca en la línea de la tesis re-territorializadora de Gebesmair (2002, 17):

Although we have to be careful in assigning a certain music or genre to a region or country, music listeners as well as the industry have shown a growing interest in music which can be decoded as music from a certain region, even if this region may only exist as an *imagined territory* [...]: as a symbol of otherness or of an exotic place».

Para Cepeda (2000, 125), Jennifer Lopez hace uso de estereotipos predominantes que vinculan el español con el sexo, la sexualidad y el romance tanto en sus letras como en su imagen y escenificación de las canciones, también a través de sus características físicas, atributos entre los que destaca el «culo puertorriqueño» racializado en la construcción mediática de la cantante⁷². Se trata de la construcción de una identidad visual que Westgate (2011, 108) considera diseñada para subrayar el exotismo étnico de artistas latinos/-as:

With the exception of Ricky Martin, Enrique Iglesias and Shakira, several of these performers —Jennifer Lopez, Christina Aguilera, and Marc Anthony— were born in the United States, yet the general music industry labeled them as international performers with generic ethno-racial identities to reach new markets; additionally, the industry continued to identify primarily with the pop and tropical genres by sanctioning images of Martin’s hips and Lopez’s buttocks. These practices reflected a social discourse that dislocated Latin/os from their homelands and relocated them in international spaces as global performers or world musicians.

Además de los nombres mencionados (Myriam Hernández, Ricky Martin, Shakira, Jennifer Lopez), el proceso de tropicalización en general y de *miamización* en particular también afectaría a artistas de otros orígenes, como lo atestiguan los casos del grupo argentino Illya Kuryaki & The Valderramas y del músico español Alejandro Sanz.

⁷² Sin embargo, v. Valdivia en Viñuela (2020, 22-23) sobre la «estética latina» de Jennifer Lopez y Penélope Cruz en cuanto «acomodación a los cánones hegemónicos que traiciona los rasgos fisionómicos hispanos».

PARTE I

Sobre los primeros, galardonados en 2016 con los Grammy Latinos al Mejor Álbum de Música Alternativa y al Mejor Video Musical Versión Corta, el periódico argentino *La Nación* se hacía eco de la hegemonía discursiva sonora a la que se refiere Party con la significativa distinción entre latino y latinoamericano:

[En] el primer single, «Gallo negro», [...] nos es revelada su intención: sonar más latinos que latinoamericanos, erigirse [...] en un combo de estética amplia, permeable al son, a la salsa, a la canción romántica con gusto caribeño⁷³.

«Sonar más latinos» se equipara a combinar diferentes ritmos caribeños y tratar la temática amorosa; un proceso entendido como tropicalizador.

En cuanto al segundo, dos de los autores del canon estético del pop-rock español ilustran el «efecto Miami» con Alejandro Sanz en un estudio anterior al canon sobre la posición de España en los premios Grammy. Pérez-Colman & Noya (2011, 16) resaltan el cambio en la producción artística de Sanz a partir del establecimiento de su residencia en Miami: «se ve que el proceso a medio tiempo lleva tanto a la ‘tropicalización’ como a la ‘flamenquización’ de los sonidos latinos». Sanz, quien en las primeras dos décadas de premiación de Grammy latinos ya acumulaba un total de 22 premios (v. figura 2[2]), supondría otro ejemplo por excelencia del «efecto Miami», que lo acercaría de este modo a una de las características principales del canon estético de los Grammy latinos, la «tropicalización», junto con su cercanía al flamenco, canonizado estéticamente en la metalista de España.

En su artículo, Pérez-Colman & Noya analizan la presencia de España en los Grammy latinos durante las primeras once ediciones, de 2000 a 2011, pero también explican la historia, geopolítica e influencia de dichos galardones en el ámbito de las mencionadas líneas sociológicas de Bourdieu y Regev. En consonancia con las tesis hibridacionistas expuestas respecto al canon (v. 2.1), Pérez-Colman & Noya (2011, 6) definen la música latina del siguiente modo:

La expansión de la música popular es global, de la misma manera que el género ‘latino’ es una mutación de la música caribeña e hispanoamericana ocurrida entre Nueva York, Miami y Cuba a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado.

El reconocimiento de la producción de nuevos géneros musicales surgiría como consecuencia de un isomorfismo expresivo, en el que destacaría el proceso de «tropicalización» mencionado anteriormente con el protagonismo de Miami como centro

⁷³ «Adiós Illya Kuryaki, hola IKV» (Espósito 2016, artículo en línea para *La Nación*; v. referencia en apartado bibliográfico).

de producción musical del pop-rock latino⁷⁴. Precisamente las características de los Grammy latinos que señalan Pérez-Colman & Noya⁷⁵, ante todo en cuanto instrumento de consagración, subrayan su idoneidad para conformar un posible canon estético del pop-rock *en español*: «los premios Grammy Latino podrían estar promoviendo un nuevo canon de la producción y el gusto musical en pleno siglo XXI» (ibíd., 5) en cuanto «*locus* del isomorfismo expresivo de la música latina en el mercado norteamericano» (ibíd., 16). Esa es la tesis principal de la que parte este numeral para la ampliación del corpus de pop-rock en español de la presente investigación.

Desde esta perspectiva sociológica, la música latina que se define en términos de reconocimiento de artistas a través de los Grammy latinos cristaliza como un campo de producción cultural propio. La creación en el año 2000 de dichos premios⁷⁶ y su consolidación desde entonces suponen un mecanismo de consagración artística «como motor de producción y reproducción de consumidores culturales» (ibíd.), que a su vez respondería

[a] ascenso de la minoría latina en EEUU que se consolidó en la década de 1980, minoría que por esas fechas pasó a convertirse en la ‘minoría mayoritaria’ por delante de los afroamericanos (ibíd., 2).

⁷⁴ Tal y como apunta Gebesmair (2002, 11), las cinco compañías discográficas que controlan alrededor del 80% del mercado mundial cuentan con un sello «latino» con sede en Miami. La Academia Latina de la Grabación, institución que otorga los premios Grammy latinos, cuenta con su oficina central también en Miami.

⁷⁵ Si bien Pérez Colman & Noya (2011, 2) afirman que los Grammy latinos son «el principal galardón a los artistas hispanos en EEUU» y tematizan en una nota a pie de página los conceptos «latino» e «hispano», en la página oficial de los Grammy latinos se especificaba hasta 2019 que podía participar en el proceso de selección «[c]ualquier producto que haya sido lanzado al Mercado [sic] en el período de elegibilidad (ver PREMIACIÓN) y que esté grabado en Español o Portugués», independientemente del origen de los/las artistas. Eso explica que intérpretes como la italiana Laura Pausini en 2005, 2007 y 2009 o la lusocanadiense Nelly Furtado en 2010 fueran galardonadas con un Grammy latino por álbumes grabados en español. De hecho, los autores mismos también se hacen eco de dicha información unas páginas después: «La Academia Latina [...], aunque situada en el corazón de la industria musical americana [sic], reconoce grabaciones lanzadas en cualquier lugar del mundo con la única condición que estén grabadas en castellano o portugués» (Pérez Colman & Noya 2011, 6). Solo en el caso de la música instrumental existen ciertas restricciones en cuanto al origen de los músicos: «Para que un álbum pertenezca en esta categoría, precisa, a juicio de la Academia Latina: A) contar con ritmos latinos reconocidos como géneros que participan en la entrega anual del Latin GRAMMY; o, B) Que la interpretación sea realizada por un ejecutante de ascendencia latina; o, C) que la obra haya sido compuesta por alguien de ascendencia iberoamericana y que no se preste a confusión (por ejemplo, un tema que tenga elementos griegos pero que fue compuesto/interpretado por un Latino posiblemente no pase ya que la naturaleza de la obra no es seguir ningún tipo de género latino)» («Definiciones de categorías», v. referencia en el apartado bibliográfico).

⁷⁶ Para consideraciones geopolíticas acerca de los premios Grammy latinos, v. Westgate (2011, 108): «The Latin Academy of Recording Arts and Sciences (LARAS) moved its first Latin Grammy Awards ceremony from Miami to Los Angeles in 2000, largely because the Miami-Dade County Cuba Affidavit prohibited the County from conducting business affairs with an organization that sponsored Cuban artists. Moreover, Fonovisa accused the LARAS of favoring pop and tropical over regional Mexican artists in the air time reserved for live performance and in the number of nominations received (Miami was the unofficial seat of the pop and tropical genres, and Los Angeles was a regional Mexican hub)».

Los Grammy latinos supondrían un mecanismo de legitimación específica de la música latina en el marco de la industria estadounidense según los términos sociológicos expuestos por Val, Noya & Pérez-Colman en su canon estético (2011, 148-152)⁷⁷. Junto con el reconocimiento de la prensa especializada, por ejemplo, a través de la revista *Billboard*, que desde 2013 publica una edición en español con sede en Buenos Aires, la definición y valoración de la música latina en EE.UU. respondería a procesos de consagración artística mediante galardones, como los premios de la academia. Entre ellas sobresale la Academia Latina de la Grabación, que otorga los Grammy latinos.

En el caso concreto del pop, dicha academia surge como instancia de reconocimiento y canonización de artistas latinos/-as a partir de la institución estadounidense originaria: «The Recording Academy». En el marco de los premios Grammy que se conceden desde 1959, se creó en 1975 la categoría «Best Latin Recording». Como apunta Party (2008, 78, nota a pie de página 18), a principios de los años 80⁷⁸ se subdividió esa única categoría en tres galardones: «Best Latin Pop Performance», «Best Tropical Latin Performance» y «Best Mexican-American Performance»⁷⁹. En la actualidad, cuatro décadas más tarde, dichos premios se otorgan en un total de 53 categorías⁸⁰, de las cuales más una treintena corresponden a las áreas de pop, rock, vídeo musical o general. Estas han ido fluctuando entre la primera edición de 2000, con once galardones para pop-rock y cinco generales, hasta la última edición contemplada aquí, la entrega de 2020, con siete premios para pop-rock y seis generales, como se muestra en la figura 2(2). En la línea de Regev y su constatación sobre la extendida «pop-roquización» contemporánea del resto de estilos musicales, se confirma que un gran número de galardones de categorías generales recaen sobre artistas también premiados/-as en las categorías de pop y/o rock.

A la luz de las consideraciones sobre la «tropicalización» del pop-rock latino y los ejemplos concretos de varios/-as artistas, ¿hasta qué punto se refleja ese proceso en los Grammy latinos? ¿Qué artistas de pop-rock canonizan dichos galardones? En la siguiente

⁷⁷ Sin embargo, de manera paralela al avance que supuso la creación de los Grammy latinos, Pacini Hernández (2001) también considera que se perpetuó la segregación de la música latina respecto a la tendencia cultural mayoritaria («mainstream»). Cf. también Viñuela (2020, 25): «Los movimientos de la industria han ido dirigidos a una segregación de lo latino, concentrando toda la infraestructura en Miami y construyendo desde este ‘Hollywood latino’ una nueva estética en la que abundan las prácticas de desterritorialización».

⁷⁸ Party indica erróneamente el año 1984. Ya en 1983 se otorgaron tres premios en las mencionadas categorías; cf. «1983 Grammy Winners» en la página oficial de los «Grammy Awards» (referencia en apartado bibliográfico).

⁷⁹ Además de la subdivisión en «espacios» (pop latino en general, tropical y mexicano), llama la atención el peso performativo en las tres categorías de galardones («performance»).

⁸⁰ «Las Categorías del Latin GRAMMY», página oficial de la Academia Latina de la Grabación (v. referencia en apartado bibliográfico).

tabla se recogen los/las artistas que obtuvieron el mayor número de galardones en las 20 primeras ediciones (2000-2020) en las mencionadas áreas de pop, rock, vídeo musical o general, así como sus países de procedencia:

Artistas	Áreas	País	Premios
1. Juanes	Rock, General, Video musical	Colombia	24
2. Alejandro Sanz	Pop, General, Video musical	España	22
3. Shakira	Pop, Rock, General, Video musical	Colombia	11
4. Calle 13	General, Video musical	Puerto Rico	10
5. Fito Páez	Pop, Pop-Rock, Rock	Argentina	7
6. Molotov	Rock, Video musical	México	6
7. Jesse & Joy	Pop, General, Video musical	México	6
8. Maná	Pop, Pop-Rock, Rock, General	México	6
9. Gustavo Cerati	Rock	Argentina	6
10. Andrés Calamaro	Rock, Pop-Rock	Argentina	5
11. Café Tacuba	Rock, General, Video musical	México	5
12. Juan Luis Guerra	General	Rep. Dominicana	5
13. Natalia Lafourcade	Rock, General, Video musical	México	4
14. Ricky Martin	Pop, Video musical	Puerto Rico	4
15. Luis Miguel	Pop, General	México	4
Total			125

Figura 2(2): Lista de los 15 artistas o grupos con mayor número de premios Grammy latinos en las categorías Pop, Pop-Rock, Rock, General y Video musical entre 2000 y 2020⁸¹.

En materia de áreas premiadas, se observa una distribución relativamente homogénea en los/las quince artistas con más galardones: el área general aparece en diez casos; el área rock y vídeo musical, nueve veces respectivamente; y el área pop, siete veces. El área mixta pop-rock se registra en tan solo tres ocasiones, siempre acompañada de otra área específica vinculada (pop, rock o ambas). Los/las artistas y grupos de pop-rock cosechan un gran número de premios también en el área general (por ejemplo, Disco del Año, Canción del Año, Mejor Nuevo Artista, Video Musical): todos los nombres que incluye la lista de premios generales han recibido galardones también en las áreas de pop y/o rock excepto en dos casos: Calle 13 y Juan Luis Guerra⁸².

⁸¹ Elaboración propia a partir de los datos publicados por la Academia Latina de la Grabación en su página oficial (v. referencia en apartado bibliográfico). En la lista se recoge únicamente el número de premios que pertenecen a las categorías mencionadas. La gran mayoría de grupos o artistas que aparecen en la tabla fueron galardonados/-as asimismo en otras áreas además de la General, Pop y/o Rock: la lista de los/las más premiados estaría liderada por Residente, vocalista de Calle 13, con 27 premios (categorías urbana y alternativa); le siguen en segundo y tercer lugar Juanes, con 24 premios, y Alejandro Sanz, con 22. En cuarto lugar, se encontraría Juan Luis Guerra con 20 galardones (categorías tropical y merengue). Cf. el «Ranking de los artistas que más veces ganaron en los premios Grammy Latinos a fecha de 2019», elaborado por Orús para la plataforma Statista (v. enlace consultado en la lista bibliográfica).

⁸² Al respecto también cabe mencionar otros dos artistas galardonados en el área General y Tropical: Carlos Vives (Colombia), premiado entre 2002 y 2020 con 15 Grammy latinos, y Marc Anthony (EE.UU.), quien cosechó 6 galardones entre 2000 y 2017. Además de Laura Pausini (Italia), con cuatro premios en las áreas General, Pop y/o Rock, otros artistas y grupos de pop-rock que han recibido tres galardones en dichas áreas

PARTE I

De un total de 247 galardones posibles entre 2000 y 2020 en las áreas de premiación pop (62), rock (54), general (84) y vídeo musical (37)⁸³ se puede observar la estabilidad y concentración de los resultados en consonancia con las conclusiones de Appen & Dohering así como de Val, Noya & Pérez-Colman en sus respectivos cánones, ya que 125 premios otorgados en las primeras 21 ediciones de los Grammy latinos en dichas áreas (poco más del 50%) recae en tan solo 15 músicos o grupos: seis artistas afincados/-as en algún momento de su carrera en Miami (Juanes, Alejandro Sanz, René Pérez de Calle 13, Shakira, Ricky Martin, Luis Miguel; juntos suponen un 30% del total de 247 galardones posibles), cinco artistas o grupos mexicanos (Molotov, Jesse & Joy, Maná, Café Tacuba, Natalia Lafourcade; 10%), tres artistas argentinos (Fito Páez, Gustavo Cerati, Andrés Calamaro; 7%) y el músico dominicano Juan Luis Guerra.

Más allá de las características sociológicas de la lista de artistas más premiados/-as, en la que se documenta 1) una abrumadora mayoría de artistas masculinos (83%), siendo las únicas representantes femeninas Shakira, Natalia Lafourcade y Joy Huerta, vocalista del dúo Jesse & Joy; 2) la ausencia prácticamente total de afrodescendientes o descendientes de poblaciones indígenas de América y 3) la representación de la primera y segunda década del siglo XXI en consonancia con la creación y la consolidación de los premios Grammy latinos, la figura 2(2) evidencia ante todo la relevancia del «efecto Miami» constatado por Pérez-Colman & Noya y la presencia de otros dos espacios geográficos de consagración de pop-rock latino: México y Argentina⁸⁴. Debido a su estatus contracultural en espacios etno-nacionales, tanto el rock como otras escenas musicales regionales se encuentran claramente supeditadas a la canonización supranacional que promueven los Grammy Latinos. Sin embargo, junto con determinadas consideraciones

son Kany García (Puerto Rico), Draco Rosa (EE.UU.), Fonseca (Colombia), Camila, Julieta Venegas (ambos México) y Jorge Drexler (Uruguay). Acerca de Carlos Vives, v. Taylor en Shaw & Dennison (2005, 31): «From the late 1980s and into the 1990s vallenato took a new route, developing a more modern, ‘pop’ sound. The outstanding figure in this transformation is the singer and actor Carlos Vives [...], amalgamating the vallenato style with other rhythms and bringing in a strong presence of other instruments, such as the electric guitar».

⁸³ La distribución de áreas y categorías es la siguiente: área pop, 62 premios; área pop-rock, 10 premios; área rock, 54 premios; área general, 84 premios; área vídeo musical, 37 premios. V. «Ganadores - Años Anteriores» en la página oficial de la Academia Latina de la Grabación (referencia en apartado bibliográfico).

⁸⁴ Anteriormente se ha mencionado el carácter contracultural de la escena rock en ambos países: «Rock music has sought to express the point of view of this group [youth culture and the urban environment, particularly with the more marginalized] and has been key in the formation of an urban youth counterculture in such countries as Mexico and Argentina» (Pitman & Dennison en Shaw & Dennison 2005, 46). Respecto a la primacía de los géneros regionales tropicales frente a los mexicanos, v. Westgate (2011, 126-127): «Regional Mexican genres and their artists were not only marginalized during the boom: they were also underrepresented at the first Latin Grammy Awards program in 2000 [...] The largest regional Mexican independent label (Fonovisa) accused the Latin Academy of Recording Arts and Sciences (LARAS) of favoring pop and tropical over regional Mexican artists in both the number of nominations received, and in the airtime reserved for live performance at the Grammy Awards ceremony». El ejemplo de los raperos argentinos Illya Kuryaki & The Valderramas ilustra la posibilidad de canonización precisamente a través de la tropicalización: «sonar más latinos que latinoamericanos» (Espósito 2016).

geopolíticas y el peso de las industrias musicales de determinados países, la presencia de esos espacios refleja la historia misma de los Grammy latinos: la subdivisión del pop latino en las categorías general, tropical y mexicano del año 1983 se sigue reproduciendo hasta la actualidad a través de los/las artistas más galardonados/-as⁸⁵.

Pérez-Colman & Noya (2011, 19) también abordan la geopolítica de los Grammy latinos en base a los países sobre los que han recaído el mayor número de galardones. En la figura 2(3) se recoge a efectos de comparación un extracto de la tabla que dichos autores elaboraron contabilizando los premios Grammy latinos concedidos entre 2000 y 2010 en todas las categorías (dcha.) y la distribución de premios en las categorías de pop, rock, pop-rock y generales durante las primeras dos décadas del siglo XX (izqda.):

País	Premios pop-rock de 2000 a 2020	%	País	Premios totales de 2000 a 2010	%
México	55	22,27	Brasil	107	20,94
Colombia	52	21,05	México	84	16,44
España	36	14,57	España	53	10,37
Puerto Rico	26	10,53	Colombia	46	9,00
Argentina	23	9,31	Puerto Rico	46	9,00
EE.UU.	11	4,45	EE.UU.	44	8,61
Venezuela	8	3,24	Argentina	40	7,83
Cuba	8	3,24	Cuba	39	7,63
Rep. Dom.	6	2,43	Rep. Dom.	24	4,70
Uruguay	5	2,02	Venezuela	8	1,57
Brasil	4	1,62	Panamá	4	0,78
Italia	4	1,62	Italia	3	0,59
Chile	4	1,62	Perú	2	0,39
Guatemala	2	0,81	Francia	2	0,39
Panamá	2	0,81	Chile	2	0,39
Canadá	1	0,40	Nicaragua	2	0,39
Total	247	100	Guatemala	1	0,20
			Ecuador	1	0,20
			Uruguay	1	0,20
			Costa Rica	1	0,20
			Canadá	1	0,20
			Total	511	100

Figura 2(3): Lista de los países de origen de artistas con Grammy latinos de pop-rock⁸⁶ (izqda.) y número de premios totales por países (*apud* Pérez-Colman & Noya 2011, 19) (dcha.).

⁸⁵ La relevancia de dichos/-as artistas y escenas nacionales se plasmó recientemente en la miniserie documental «Rompan todo: La historia del rock en América Latina» (v. referencia en la bibliografía), estrenada en diciembre de 2020 en la plataforma Netflix. A modo de ejemplo, la sinopsis del documental proporcionada en la plataforma misma reza: «Soda Stereo, Café Tacuba, Aterciopelados y otras bandas y cantantes figuran en estos 50 años de historia del rock latinoamericano a través de dictaduras, desastres y disensiones». Gustavo Cerati (v. figura 2[2], puesto 9) fue el cantante de Soda Stereo, grupo musical argentino; Café Tacuba (v. figura 2[2], puesto 11) es una agrupación mexicana de rock; Aterciopelados (Colombia) recibió en 2001 el Grammy latino en la categoría «Rock Duo/Group w/Vocal». Los tres están representados en el corpus objeto de estudio (v. anexo I).

⁸⁶ Elaboración propia a partir de los datos publicados por la Academia Latina de la Grabación en su página oficial (v. referencia bibliográfica en los enlaces consultados).

Al comparar ambas listas, destacan las siguientes características:

- diez países ocupan exactamente los mismos puestos (España, EE.UU., Cuba, República Dominicana, Italia) o se sitúan en puesto similares, con una fluctuación de un lugar (México⁸⁷, Puerto Rico) o dos (Colombia, Argentina, Chile);
- siete países muestran una falta de correlación significativa, ya sea por una diferencia de nueve puestos (Brasil⁸⁸, Uruguay), o porque simplemente no aparecen en las categorías de pop-rock o generales (Perú, Francia, Nicaragua, Ecuador, Costa Rica).

La figura 2(3) refleja el protagonismo de los siguientes países consagrados por los Grammy latinos en las categorías de pop-rock: México (cabe matizar que más del 50% de los premios que recaen en este país corresponden a los seis artistas o grupos mexicanos de la figura 2[2]), Colombia (entre Juanes y Shakira acumulan poco menos del 70%), España (más del 60% son de Alejandro Sanz), Puerto Rico (más del 50% en manos de Calle 13 y Ricky Martin), y Argentina (casi un 80% entre Fito Páez, Gustavo Cerati y Andrés Calamaro). Es decir, estos resultados ponen de relieve los espacios que los Grammy latinos consagran, polarizados mediante una docena de artistas en las categorías de pop-rock latino (México, Colombia, España, Puerto Rico, Argentina), así como los espacios que no se consagran (nótese la evidente ausencia de representantes de otros países como Bolivia, Paraguay, El Salvador u Honduras, y la escasa presencia de músicos de Perú, Ecuador o Costa Rica)⁸⁹.

De manera paralela a la pregunta que formulan Val, Noya & Pérez-Colman sobre qué es «lo español» en el canon estético del pop-rock, se plantea la pregunta de qué sería «lo latino» según la lista de artistas más premiados con los Grammy latinos. A la luz de las figuras 2(2) y 2(3), los miembros de la Academia Latina de la Grabación reconocen ante todo la tropicalización del pop-rock con ritmos caribeños, entendidos como sonidos

⁸⁷ De hecho, México es el único país que cuenta con un área propia de premiación en los Grammy latinos: se trata del «Área regional – México», con un total de seis categorías. Con la creación de esos premios se concede un gran peso específico a México.

⁸⁸ Contrariamente a México, Brasil ocupa un lugar tan modesto en la figura 2(3), izquierda, porque ya cuenta con dos categorías de premiación de pop-rock en el «Área de lengua portuguesa» (hasta 2019: «Área brasileña»). Sin embargo, a la derecha se refleja el peso de Brasil a través de las siete categorías en lengua portuguesa más un premio al Mejor Álbum Cristiano (en portugués).

⁸⁹ Cf. Aparicio & Járquez (2003, 9): «The invisibility is the result of their minority status within the larger U.S. musical market». Los datos de la figura 2(3) deberían ser contrastados con la lista actual de todos los galardones de Grammy latinos, una empresa que sobrepasa la capacidad e intención del presente estudio. No obstante, vista y comprobada la estabilidad de los cánones de pop-rock, así como la correlación de los puestos que ocupan los países en las listas, es de esperar que se ratifique la tendencia de consagración de los espacios indicados y de *silenciamiento* o *periferización* de los demás. Según una estadística que recoge los premios concedidos hasta 2022, Brasil sigue siendo el país más premiado, con 199 galardones, seguido de México (184), Colombia (138), España (111) y Puerto Rico (109) («Ranking de los países que más veces ganaron en los premios Grammy Latinos a fecha de 2022», v. referencia en el apartado bibliográfico).

tradicionales o folclóricos característicos de esa región en cuanto espacio geocultural, que acumula más del 45% de los premios totales de pop-rock y general. Dentro de ese proceso de tropicalización, se consagraría especialmente la *miamización* de artistas, álbumes o canciones como variante determinante para recibir un Grammy latino en el área general y/o pop-rock (30%). Además, dichos galardones resultan permeables a las escenas locales de rock mexicano, con más del 11% de premios en las áreas mencionadas, y argentino, con un 7%. Por último, el pop español, en buena medida gracias a la figura de Alejandro Sanz, logra el reconocimiento de la Academia Latina de la Grabación mediante poco menos del 9% de los galardones concedidos en las dos primeras décadas de premiación (2000-2020).

Al mismo tiempo, los espacios consagrados tienden a confluír al canonizarse, sujetos a un proceso de homogeneización «tropicalizadora» que se encuentra en contradicción con las categorías de etiquetado nacional. Al respecto cabe resaltar las dificultades manifiestas o incluso la impropiedad al asignar un único país a un/a artista o grupo musical, amén de los grupos compuestos por músicos de diferentes nacionalidades y de las colaboraciones entre diferentes artistas⁹⁰. El panorama resulta aún más complejo cuantos más participantes se tienen en cuenta en la producción de una obra musical: letristas, intérpretes, instrumentistas, especialistas de sonido, estilistas, sellos discográficos, equipo de dirección, etc. En palabras de Pérez Colman & Noya (2011, 10), «los Grammy Latino estarían desafiando el concepto de nacionalidad, primando la hibridación cultural en el seno de EEUU». De ahí que las claras limitaciones de la categoría «país» lleven a cuestionar su validez como etiqueta de análisis. En la presente investigación se opta por aplicar la denominación «espacio»⁹¹, en este caso, de álbumes o canciones, que comparten una misma etiqueta de análisis: subcorpus, género de su intérprete, escena musical, década.

A continuación, se aborda por tanto la composición final del corpus de letras de canciones objeto de estudio (2.3) y su proceso de etiquetado (2.4).

⁹⁰ Pensemos, por citar solo dos ejemplos, en las biografías de Luis Miguel (Shaw & Dennison 2005, 51-52) y Miguel Bosé (ambos de padre español y madre italiana; el primero, nacido en Puerto Rico, afincado en México y, de hecho, apodado «El sol de México»; el segundo; nacido en Panamá, crecido en España, radicado en México). Por citar algunos casos de grupos musicales: Bajofondo (Argentina, Uruguay); Sin Bandera (México, Argentina); Álex, Jorge y Lena (Colombia, España, Cuba), así como las canciones que surgen de colaboraciones entre artistas (*Bailando*: Cuba, España; *La tortura*: Colombia, España; *Aquí estoy yo*: Puerto Rico, México, Argentina), etc.

⁹¹ Entendido aquí como «Conjunto de elementos entre los que se establecen ciertos postulados» (DLE, [16.03.2023]).

2.3 Composición y características del corpus

Un corpus consiste en un compendio de textos que se compila de manera consciente según criterios lingüísticos y que cumple con ciertos requisitos como la representatividad y la coherencia (Scherer 2014). Parodi (2010, 22) recoge la definición y las recomendaciones para compilar un corpus proporcionadas por el proyecto EAGLES («Expert Advisory Group on Language Engineering Standards»), impulsado en el marco del programa CORDIS de la Unión Europea para la investigación y desarrollo. Dichas recomendaciones atañen la extensión («lo más extenso posible»), la representatividad («lo más representativo posible»), la clasificación intermedia de géneros entre el corpus y las muestras individuales, el tamaño de las muestras («similares»), y la clara procedencia del corpus. Más adelante, el autor (ibíd., 23) identifica ocho variables relevantes para la compilación de un corpus:

1. Extensión, 2. Formato, 3. Representatividad, 4. Diversificación, 5. Marcado o etiquetado, 6. Procedencia, 7. Tamaño de las muestras, 8. Clasificación y adscripciones de tipos disciplinar.

La representatividad del corpus de pop-rock en español que se investiga en el presente estudio viene determinada por las fuentes elegidas para compilarlo: el canon estético del pop-rock español y los premios Grammy latinos en las áreas de Pop, Rock y General. El corpus está compuesto por un total de 1.000 letras de canciones de pop-rock en español procedentes de 85 álbumes de 82 artistas que pertenecen al canon estético y/o han sido galardonados/-as con un Grammy latino (v. anexo I). La relación es de 85 álbumes a 82 artistas debido a tres músicos doblemente canonizados (Alejandro Sanz, Miguel Bosé, Andrés Calamaro). Uno de ellos aparecería consagrado por triple al formar parte del canon estético del pop-rock español y haber recibido tanto premios Grammy como Grammy latinos: Alejandro Sanz. Además, los otros dos aparecen doblemente consagrados en el canon español y en los Grammy latinos: Miguel Bosé y Andrés Calamaro. Uno de los álbumes de Calamaro, por su parte, es doble, como también sucede en el caso del roquero Miguel Ríos y del cantautor Paco Ibáñez, ambos españoles. En contraposición, el grupo de pop español Lone Star está representado únicamente mediante un sencillo. Por otro lado, la doble consagración a través de Grammy y Grammy latinos recae sobre un mayor número de artistas del corpus: Juanes, Shakira, Calle 13, Jesse & Joy, Café Tacuba, Juan Luis Guerra, Luis Miguel, Enrique Iglesias, Los Fabulosos

Cadillacs, etc. En definitiva, todos los nombres de la figura 2(2) han obtenido o bien han sido nominados también para un Grammy excepto Andrés Calamaro. Miguel Bosé se quedó a las puertas de la triple consagración al ser nominado en 2007 para un Grammy, pero no obtenerlo. Alejandro Sanz, como se indicaba anteriormente, acumuló 22 Grammy latinos y 4 Grammy durante los dos primeros decenios del siglo XXI. A la luz de estos resultados se vuelve a constatar la concentración de músicos consagrados y canonizados por el universo de creencia que constituyen los premios de la academia.

El corpus fue compilado entre 2015 y 2017; en total se reunieron 1.042 títulos editados o galardonados entre 1968 y 2015, de los que resultaron 1.000 letras por analizar tras descartarse 11 canciones instrumentales, 16 letras en inglés y 15 canciones que respondían a versiones de una misma letra. La extensión se fijó en 1.000 canciones con el objetivo de facilitar una comprensión rápida de los resultados numéricos y los porcentajes. Para compilar las letras se usaron las siguientes fuentes: los libretos de 62 álbumes, la página oficial de artistas en el caso de 10 álbumes y la transcripción de las letras a partir de la escucha de 13 álbumes. Todas las fuentes de procedencia presentan versiones escritas o transcritas de las letras, lo que resulta en el compendio de un corpus escrito.

A continuación, se resumen las características generales del corpus: 412 letras corresponden a 34 álbumes de artistas pertenecientes al canon estético (subcorpus CE); 588 letras proceden de 51 álbumes de artistas galardonados/-as con Grammy y/o Grammy latinos (subcorpus GL)⁹². Poco menos del 40% de las letras se relacionan con la escena musical general del rock mientras que otro 30% de las canciones se adscriben al pop; las demás escenas por orden de representatividad son la movida, categorías generales de los Grammy latinos, cantautor, flamenco, indie y pop-rock.

⁹² Acerca del porcentaje de muestras de cada subcorpus, se remite a las características de los corpus del español contemporáneo usados como referencia en el capítulo 3: en los «Parámetros habituales del Corpus de Referencia del Español Actual de la Real Academia Española» (CREA, v. referencia en apartado bibliográfico) se indica que «El 50 % del material del CREA procede de España, y el otro 50 %, de América»; en la Organización del corpus «Cumbre», (v. referencia en apartado bibliográfico) se detalla el proceso de determinación de los porcentajes: «Otra decisión de importancia se refiere al ámbito geográfico. Era obvio que debía estar representado en nuestro corpus tanto el español de España como el de Hispanoamérica. La decisión más problemática se planteaba a la hora de definir qué porcentaje del total se reservaba a una u otra área geográfica. Las fórmulas posibles eran muchas y cada una dependía de los criterios que se tomasen en consideración. Finalmente se decidió que el corpus sería mayoritariamente ‘de España’, pero sin que tal ‘mayoría’ alcanzase cotas tan altas que acabasen imponiendo de hecho la variedad española [...]. Como consecuencia del análisis de todos estos factores, se asignó a la variedad lingüística de España el 65% del total y el 35% se reservó a la variedad lingüística de los países de habla hispana en el continente americano».

PARTE I

Subcorpus CE (canon estético)			Subcorpus GL (Grammy latinos)			Total	
Escena	Álbumes	Canciones	Escena	Álbumes	Canciones	Álbumes	Canciones
Cantautor	4	55				4	55
Flamenco	5	47				5	47
Indie	2	26				2	26
Movida	9	98				9	98
Pop	4	31	Pop	23	259	27	290
Rock	10	155	Rock	20	235	30	390
			Pop-rock	2	22	2	22
			Año	6	72	6	72
Total	34	412		51	588	85	1.000

Figura 2(4): Composición del corpus de pop-rock en español por subcorpus y escenas musicales.

En el subcorpus CE se documenta una mayor diversidad de escenas musicales, con representantes de seis subgéneros, mientras que en el subcorpus GL se registran cuatro categorías distintas. En el panorama musical del pop-rock español, como hemos visto en el apartado 2.1, las escenas de la movida y el flamenco desempeñan un papel fundamental; por el contrario, según lo expuesto en el apartado 2.2, los Grammy latinos tienden a concentrar los premios en rúbricas genéricas⁹³. Las 53 categorías actuales en las que se otorgan premios Grammy latinos se clasifican en 19 rúbricas que, además de pop (tres categorías), rock y general (cuatro respectivamente), consisten, entre otras, en urbano (cinco galardones), alternativa (dos galardones), tropical (seis premios) y cantautor (una categoría). Como consecuencia, la distribución de los porcentajes de pop y rock en cada subcorpus también se reparte de modo muy distinto: disperso en el caso del subcorpus CE (pop: 3,1%, rock: 15,5%), concentrado en el subcorpus GL (pop: 25,9%, rock: 23,5%).

En cuanto a la época representada, existe un predominio de los álbumes y/o artistas galardonados/-as con Grammy latinos en la primera década del siglo XXI (35,6%), seguidos de los premiados en la segunda década del siglo XXI y de las obras de artistas pertenecientes al canon estético del pop-rock español de las décadas de los 90 y de los 80 del siglo pasado:

	1968-1969	1970-1979	1980-1989	1990-1999	2000-2009	2010-2015	Total
Total	24	78	148	192	356	202	1.000
%	2,4	7,8	14,8	19,2	35,6	20,2	100

Figura 2(5): Composición del corpus por décadas de edición o premiación de álbumes/artistas.

⁹³ «Las Categorías del Latin GRAMMY» (v. referencia en apartado bibliográfico).

Esa distribución se debe a las características de cada una de las fuentes: mientras que los Grammy latinos son permeables a artistas españoles/-as, en el canon estético solo se registra la presencia de dos artistas argentinos, ambos afincados en Madrid. De ahí que la década de mayor representatividad recoja la suma de los álbumes procedentes de una mayor cantidad de países. En consonancia con las épocas más representadas, se constata con 441 canciones una amplia presencia de artistas españoles/-as (consagrados/-as en el canon estético y/o en los Grammy latinos), seguidos de artistas de México, Argentina, Puerto Rico, Estados Unidos y Colombia, países que, como hemos visto, acumulan un mayor número de galardones de la Academia Latina de la Grabación.

784 letras de 66 álbumes están cantadas por intérpretes masculinos y 216 de 19 álbumes por intérpretes femeninas. Las voces femeninas se reparten prácticamente a partes iguales entre grupos musicales (104 letras de un total de 494) y solistas (112 de 506). Los/las artistas blancos/-as protagonizan 873 canciones del corpus; el resto incluye la participación de artistas de etnia gitana (58 letras), afroamericanos (39 canciones) o indígenas (30 canciones).

Concluyendo, el corpus objeto de estudio de esta investigación es representativo de los universos de creencia del pop-rock en español según el canon y los premios Grammy latinos con todos los desequilibrios que los caracterizan en materia de espacios: subcorpus, género y etnia de los/las artistas, época y escenas musicales. Las 1.000 muestras y 85 álbumes que componen el corpus han sido seleccionados de acuerdo con criterios sociológicos sobre la canonización y los mecanismos de reconocimiento de la escena musical del pop-rock en español en cuanto campo de producción cultural local o (semi)global.

El intento de lograr una mayor diversificación de muestras en el corpus mediante la inclusión de artistas galardonados/-as con Grammy latinos es limitado, ya que se constata más bien una concentración en la representatividad del corpus debido a los límites de las variables sociológicas de la canonización, como se observa en la siguiente visualización:

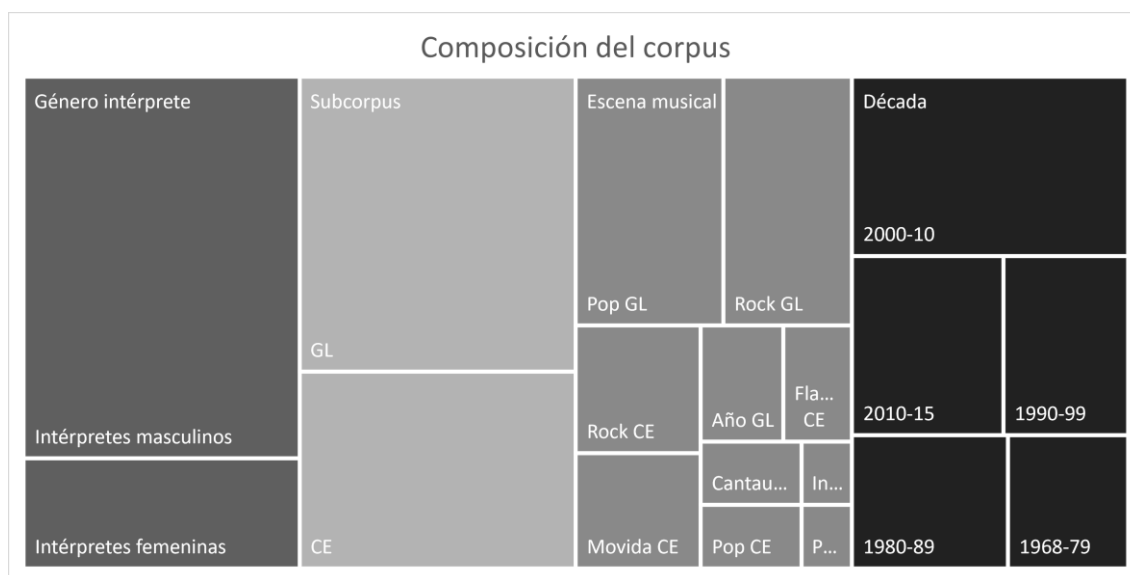


Figura 2(6): Visualización de la composición del corpus por álbumes según género intérprete, subcorpus, escenas y décadas (escenas musicales con puntos suspensivos: Flamenco CE, Cantautores CE, Indie CE, Pop-rock CE).

Contrariamente a los estudios citados en el capítulo 1 sobre el pop-rock en inglés (v. 1.5), en este trabajo no se parte de la base de que el corpus compilado resulta imparcial y arbitrario, sino que se subrayan de manera explícita las características sociológicas que determinan sus fuentes (canon estético, Grammy latinos) para poder contextualizar y acotar los resultados del estudio en ese marco.

2.4 Diseño y etiquetado del corpus

El corpus de pop-rock en español consta entonces de 1.000 letras de canciones formateadas como archivos de formato digital plano (.txt) y divididas en dos subcorpus según su fuente de consagración: el canon estético del pop-rock español (CE) y premios Grammy latinos (GL).

A grandes rasgos, el corpus reúne las siguientes características: es un corpus escrito, diacrónico (los álbumes se editaron entre 1968 y 2015), especializado, documentado (incluye también datos contextuales y estructurales) y monolingüe (español, si bien se registra la aparición de ejemplos puntuales de otras lenguas, en especial, de inglés). Los documentos suman un total de 85 y 1.000 archivos, que corresponden respectivamente a los 85 álbumes y 1.000 letras que componen el corpus (v. figura 2[4]).

Los archivos están designados según el acrónimo del nombre de cada artista. Por ejemplo, en el caso de Alejandra Guzmán, se crearon los archivos ALGUZ00.txt (álbum)

y ALGUZ01.txt, ALGUZ02.txt, etc. (canciones). Para los tres artistas doblemente consagrados se especifica la procedencia de las fuentes (GL para Grammy latinos, CE para canon estético), es decir, los álbumes y canciones de Andrés Calamaro se encuentran registrados como ANDCAL00-GL.txt (álbum de Grammy latinos), ANDCAL00-CE.txt (álbum del canon estético). Los álbumes dobles también se especifican en los títulos mediante la numeración: ANDCAL01-CE.txt (primera canción del álbum 1 de canon estético), ANDCAL201-CE.txt (primera canción del álbum 2 de canon estético). Por último, como se explica a continuación, también se dispone de una versión paralela de todos los archivos anteriores anotada gramaticalmente («an»): ALGUZ00an.txt, ANDCAL201-CEan.txt, etc.

Para analizar los archivos cuantitativamente se han usado los programas WordSmith Tools 6.0 (Scott 2016) y AntConc 3.4.4W (Anthony 2014) con un proceso previo de etiquetado en dos pasos: 1) la codificación contextual y estructural y 2) la anotación gramatical mediante el programa TreeTagger (Schmid 2016). El etiquetado del corpus se desarrolló con el objetivo de facilitar la extracción de datos y su procesamiento con las mencionadas herramientas de análisis textual. Dicho etiquetado se orientó a dos aspectos principales: la estructura (codificación) y la gramática (anotación)⁹⁴. Acto seguido se detallan los criterios aplicados en este proceso doble de etiquetado de corpus.

En primer lugar, se optó por codificar manualmente los archivos que componen el corpus mediante etiquetas de encabezamiento en XML⁹⁵ orientadas a aspectos contextuales y estructurales⁹⁶. En concreto, en cada uno de los álbumes se recoge la información contextual mediante seis etiquetas que pertenecen al encabezamiento del documento <head año=... país=... subcorpus=... escena=... tipo=... sexo=... /head>. Este tipo de codificación facilita el análisis específico de letras en función de la época de edición, el subcorpus (CE o GL), las escenas musicales a las que pertenecen (por ejemplo, rock, movida, cantautores, etc.) y el género de su intérprete (hombre o mujer). Por tanto, el etiquetado de la información contextual sirve especialmente para el análisis variacional

⁹⁴ Cf. Alcina & Estellés (2007, 1415-1416).

⁹⁵ «Extensible Markup Language», lenguaje en el que también se basa el estándar internacional TEI («Text Encoding Initiative»); v. en Burnard & Sperberg-McQueen (2002) las guías de codificación TEI, que tienen como objetivo estandarizar el etiquetado de textos para su conservación digital, así como XCES («Corpus Encoding Standard», referencia en la bibliografía), basado en las guías del grupo EAGLES.

⁹⁶ Dicha información descriptiva y complementaria a la transcripción queda anotada entre ángulos enfrentados de documentación (<...>): «Este símbolo grafológico funciona como elemento discriminativo. El programa, al encontrarse con dicho símbolo, incorporará o ignorará la información que guarda encerrada, dependiendo de los parámetros que hayamos seleccionado para nuestro análisis» (Cantos 1995, 43).

PARTE I

interno⁹⁷, pero también para investigar aspectos relacionados con la enunciación y con la construcción de la autenticidad local en función de las variables registradas, ya que es posible extraer y analizar letras individualmente mediante selecciones específicas de etiquetas en la configuración avanzada de los programas de procesamiento de corpus. Además de esta información de tipo contextual, para la estructura se introdujo una etiquetación simplificada de los títulos de álbumes y canciones en los que se indica el inicio y el final de cada canción con etiquetas numeradas (<título01>, </título01>, <01>, </01>, etc.), como se ilustra en la figura 2(7).

Junto con la codificación mediante el etiquetado contextual y estructural, en los siguientes extractos de dos versiones de un mismo álbum se observa un último etiquetado, que consiste en la anotación gramatical de cada palabra:

	<head año=1992 país=España subcorpus=CE escena=cantautor tipo=solista sexo=hombre /head>
NO SÓLO DE RUMBA VIVE EL HOMBRE	<título00> No<no><NEG> sólo<sólo><ADV> de<de><PREP> rumba<rumba><NC> vive<vivir><VLfin> el<el><ART> hombre<hombre><NC> </título00>
El SOL DE VERANO	<título01> El<el><ART> SOL<sol><NC> DE<de><PREP> VERANO<verano><NC> </título01>
el sol de verano nos hace reír [...]	<01> el<el><ART> sol<sol><NC> de<de><PREP> verano<verano><NC> nos<nosotros><PPX> hace<hacer><VLfin> reír<reír><VLinf> ... </01>
JOAQUÍN EL NECIO	<título02> JOAQUÍN<Joaquín><NP> EL<el><ART> NECIO<necio><NC> </título02>
yo que estaba acostumbrado a dormir acompañado [...]	<02> yo<yo><PPX> que<que><CQUE> estaba<estar><VEfin> acostumbrado<acostumbrar><VLadj> a<a><PREP> dormir<dormir><VLinf> acompañado<acompañar><VLadj> ... </02>

Figura 2(7): Extracto de álbum (ALB00.txt, izq.) y de su versión etiquetada (ALB00an.txt, dcha.).

Para llevar a cabo dicha anotación se usó el programa TreeTagger de etiquetado morfológico⁹⁸, que especifica el lema del que deriva cada palabra del corpus (por ejemplo, <vivir> en el caso de *vive*) y anexa las abreviaturas que determinan las categorías

⁹⁷ Por ejemplo, aplicando el criterio de búsqueda «solo si contiene» («Only if Containing»): <subcorpus=CE>, <sexo=mujer>, etc. Las etiquetas «país» y «tipo», esta última referida a tipo de formación musical (grupo o solista), se incluyeron con valor meramente representativo y no se tienen en cuenta en el análisis variacional debido a las limitaciones de la primera (v. categoría «país» en el comentario de la figura 2[3]) y a la falta de relevancia de la segunda para la presente investigación, que no se centra en la categoría «tipo» de formación musical.

⁹⁸ Este proceso se conoce en inglés como «POS-tagging» («Parts-of-Speech»). V. Parodi (2010, 40): «Esta anotación morfológica asigna una etiqueta con una categoría gramatical a cada palabra del corpus».

gramaticales de las palabras en el contexto dado (<NEG>, <ADV>, <PREP>, <NC>, <VLfin>, etc.). Este tipo de anotación automatizada permite extraer listas atendiendo a descriptores morfológicos, ya sea en forma de lemas, categorías gramaticales o bien combinando lemas, formas y etiquetas⁹⁹.

Tras el proceso de etiquetado descrito, el corpus está formalmente listo para ser analizado mediante los mencionados programas informáticos: WordSmith Tools 6.0 para el cálculo de la TTR («type-token ratio», v. figura 1[1]), las listas de frecuencias, colocaciones, concordancias y palabras clave¹⁰⁰, así como AntConc 3.4.4W para las agrupaciones. Los resultados del análisis cuantitativo de corpus mediante estos programas se exponen de manera exhaustiva en el capítulo 3.

2.5 Resumen, reservas y proyección

Las características del corpus de letras de pop-rock en español se pueden ilustrar del siguiente modo:

Corpus de pop-rock en español	
Extensión	85 álbumes, 1.000 letras, 169.614 palabras
Formato	txt
Representatividad	canon estético del pop-rock español, Grammy latinos
Diversificación	82 artistas, 8 escenas musicales, 5 décadas
Marcado o etiquetado	documental (encabezamiento), gramatical, enunciativo, sistémico-funcional ¹⁰¹
Procedencia	libretos (62 álbumes), páginas oficiales (10), transcripción (13)
Tamaño de las muestras	de 10 a 1.198 palabras (letras) de 80 a 7.052 (sencillo y álbumes)
Clasificaciones	subcorpus CE (canon estético), subcorpus GL (Grammy latinos) género de intérprete, década, escena musical

Figura 2(8): Características del corpus en base a los criterios de Parodi (2010, 23).

El corpus es representativo en la medida en que el canon estético del pop-rock español y los premios Grammy latinos son representativos de la música pop-rock en español. Como

⁹⁹ La lista de las 75 etiquetas que aplicó TreeTagger para la lengua española se encuentra en línea (v. referencia en apartado bibliográfico). Tras la anotación automática según dichas etiquetas se desambiguaron manualmente algunos casos puntuales y se introdujo la etiqueta <ESTR> (estructura) con el objetivo de separar del etiquetado morfológico palabras y símbolos relacionados con la estructura musical como, por ejemplo, «coro», «bis», «estribillo» y «x2».

¹⁰⁰ El programa WordSmith Tools 6.0 (Scott 2016) consta de tres aplicaciones principales de listados: frecuencias (*WordList*), concordancias (*Concord*) y palabras clave (*KeyWords*).

¹⁰¹ V. los respectivos numerales para los detalles sobre los etiquetados enunciativo (apartado 3.2.3) y sistémico-funcional (capítulo 4).

se ha expuesto en el numeral 2.1, el canon surge de la valoración de la crítica musical y de los propios músicos en base a juicios estéticos sobre la construcción de autenticidad local. Los/las artistas más reconocidos/-as, cuyas letras forman parte del corpus, son quienes lograron mezclar elementos sonoros y temáticos, referencias a tradiciones locales consideradas como propias de España, con elementos foráneos del pop-rock anglosajón. Dicho proceso de hibridación consiste en la transposición de patrones estilísticos anglosajones al contexto etno-nacional español. Entre las escenas consagradas destacan la llamada movida madrileña y el flamenco. Mientras que la primera se sitúa principalmente en unas coordenadas temporales específicas, a saber, la década de los años 80 del pasado siglo, la segunda se extiende a través de diferentes décadas del corpus (v. anexo I) y sigue siendo productiva en la actualidad, como demuestra el ejemplo de Alejandro Sanz, doblemente canonizado. Junto a las dos escenas mencionadas, los cantautores juegan un papel fundamental atestiguado, entre otros, mediante la votación popular de la mejor canción de pop-rock en español, que en dos ocasiones ha recaído en *Mediterráneo*, de Joan Manuel Serrat.

En materia de pop-rock latino (v. 2.2) destaca la función crucial de Miami para la expansión al mercado (semi)global y a mercados locales de artistas que cantan en español. El proceso de *miamización* o, más amplio, de tropicalización, se define como la adopción de una identidad latina no específica, que también se reflejaría en las letras, con el objetivo de crear una autenticidad local, caribeñizada e imaginada, exótica, en cuanto muestra de alteridad, para un mercado global¹⁰². Los premios Grammy latinos en las categorías de pop-rock ponen de manifiesto la concentración de galardones en una docena de artistas (por ejemplo, Juanes, Shakira, Calle 13) también consagrados en las categorías generales. La distribución de dichos premios subraya el efecto Miami y la relevancia del proceso aún vigente de tropicalización (Alejandro Sanz, Illya Kuryaki & The Valderramas).

Mediante el encumbramiento de ciertos/-as artistas en función de su género, etnia, escena musical y década, se invisibilizan al mismo tiempo otras voces, regiones, épocas y escenas musicales¹⁰³. El corpus no recoge las letras de esos/-as artistas silenciados/-as, no reconocidos/-as por la crítica musical o que no cumplen con los gustos musicales de

¹⁰² Westgate (2011, 126): «The geographic connections of Lopez, Anthony and Martin to New York, Puerto Rico and Miami—based on their birthplaces and residences—associated the boom and, more generally, Latin/o music, with a pop-tropical fusion from the East Coast and the Caribbean. There were no major regional Mexican artists from Texas, California or Mexico identified with the boom».

¹⁰³ Cf. Pacini Hernandez (2001, 59): «As used by the industry, the category of Latin music includes a diverse range of styles [...]. While these musics have little if anything in common aesthetically, they are all mass-mediated urban musics – traditional Peruvian pan pipe music, for example, is not likely to be referred to as Latin music».

los actores situados en los lugares desde donde surgen los mecanismos de consagración y, por tanto, se determina la canonización. Dichos centros de canonización son España, desde donde se consagra un espacio nacional, y Estados Unidos, desde donde se consagra un espacio supranacional. Por tanto, las muestras del corpus no responden a criterios imparciales o neutrales, sino que son el fruto de las acciones y decisiones de determinados grupos de poder que reproducen esquemas de jerarquías estéticas, así como esquemas generacionales y de clase.

En concreto, los procesos de construcción de autenticidad local desempeñan una función clave para la consagración de los/las artistas cuyos álbumes pertenecen al presente corpus. Una consecuencia directa de esa tesis estética defendida por Val, Noya & Pérez-Colman consiste en investigar hasta qué punto se identifican estrategias lingüísticas de construcción de dicha autenticidad local en las letras del corpus. ¿Qué patrones estilísticos generales caracterizan el pop-rock canonizado en español y de qué modo se corresponden con patrones estilísticos del pop-rock anglosajón? ¿Existen diferencias sustanciales entre las características lingüísticas de las letras que pertenecen a cada subcorpus (distinción en el canon estético, homogeneización en los Grammy latinos) o que se adscriben a diferentes escenas musicales? ¿Se atestiguan rasgos atribuibles a un proceso de tropicalización en las letras de artistas de pop-rock galardonados/-as con Grammy latinos? Estas y otras cuestiones se responden a continuación en base al análisis de corpus (capítulo 3) y sistémico-funcional (capítulo 4) de las letras de pop-rock en español.

PARTE II

3. Análisis cuantitativo: el pop-rock en español en cifras

En este capítulo de análisis cuantitativo de corpus se determinan primero las características léxico-gramaticales más frecuentes del corpus de pop-rock en español con el objetivo de abordar después las construcciones discursivas más extendidas en las letras. En primer lugar, se parte de una aproximación cuantitativa general de carácter inductivo a través de diferentes listas de frecuencias (3.1). A continuación, el estudio se centra en la deixis personal y la estructura enunciativa de las letras objeto de estudio (3.2). De este modo se ilumina una serie de rasgos significativos que se analizan posteriormente de manera deductiva con el objetivo de identificar patrones de uso lingüístico (3.3) en base a porcentajes de coocurrencias (cadenas léxicas o gramaticales). Por último, el análisis cuantitativo de corpus concluye con el estudio de la construcción lingüística de la autenticidad local (3.4).

3.1 Resultados cuantitativos generales: análisis contrastivo

Los resultados cuantitativos del pop-rock anglosajón expuestos en el capítulo 1 sirven de punto de partida para analizar diferentes aspectos del corpus en español siguiendo la misma metodología que aplican Murphey (1990), Kreyer & Mukherjee (2007), Werner (2012, 2021a) y Bértoli-Dutra (2012): la *ratio* de palabras y formas (TTR o STTR), las palabras y trigramas más frecuentes, las palabras clave. Como fundamento para este análisis contrastivo del pop-rock en inglés y en español (3.1.1) también se tienen en cuenta los índices porcentuales de Cantos & Sánchez (2011) sobre equivalencias y contrastes entre ambos idiomas desde una perspectiva cuantitativa y distributiva basada en el corpus Cumbre del español contemporáneo (Sánchez 1995) y en el corpus Lacell del inglés contemporáneo.

La perspectiva contrastiva se amplía entonces al estudio de las similitudes y diferencias entre el uso específico (corpus de pop-rock) y el uso general de la lengua

(corpus de referencia) (3.1.2). Precisamente el corpus Cumbre supone la principal fuente de referencia, que se complementa con el corpus CREA¹⁰⁴ del español actual.

Por último, las frecuencias más relevantes registradas en la doble comparación (letras en inglés y en español; pop-rock en español y uso general de la lengua) son objeto de un análisis variacional (3.1.3), en el que se exponen asimismo de manera contrastiva las frecuencias características del subcorpus CE (canon estético) y del subcorpus GL (Grammy latinos), así como de cada una de las escenas (pop, rock, movida, cantautor, etc.) y décadas representadas en el corpus del pop-rock en español.

3.1.1 Pop-rock en español y en inglés

En su estudio contrastivo sobre el inglés y el español, Cantos & Sánchez (2011) comparan los datos cuantitativos generales de dos corpus del uso general de la lengua con cerca de 20 millones de palabras respectivamente: el corpus Lacell del inglés y el corpus Cumbre del español. Vista la relación de los campos de producción cultural tematizada en el capítulo 2 y a la luz de las investigaciones cuantitativas previas sobre el pop-rock en inglés, el estudio de Cantos & Sánchez sirve de base para el presente análisis cuantitativo por su carácter contrastivo inglés-español y por la información que proporciona respecto al corpus Cumbre como corpus de referencia del español contemporáneo. Entre las principales conclusiones de su análisis destacan las siguientes características:

- la relevancia cuantitativa de la flexión en español se ve reflejada en unas cifras superiores al inglés (la mayor carga flexiva supone una mayor *ratio* de palabras totales y formas distintas, TTR);
- se registra un uso más frecuente de palabras léxicas en inglés que en español, lo que a su vez significa un mayor uso de palabras funcionales¹⁰⁵ en español que en inglés;
- en español se constata una mayor repetición de las palabras más frecuentes (aprox. las primeras 20 formas);
- en inglés destaca la repetición de las formas a partir de las 20 más frecuentes.

A modo de conclusión, los autores (Cantos & Sánchez 2011, 41) resumen los resultados de su estudio comparativo del siguiente modo:

¹⁰⁴ Corpus de Referencia del Español Actual de la Real Academia Española (v. apartado bibliográfico).

¹⁰⁵ Sobre la distinción entre palabras léxicas y palabras funcionales, v. Cantos & Sánchez (2011, 29): «palabras funcionales (preposiciones, artículos, pronombres, etc.)».

el español es más prolijo que el inglés en formas distintas (*types*) y tiene, por tanto, una mayor ratio de variedad de formas. No obstante y a pesar de esta mayor diversidad de formas, el español usa un repertorio léxico menos variado respecto al inglés, y tiende a repetir con mayor frecuencia las palabras léxicas que utiliza.

Partiendo de esta base, se exponen a continuación las características cuantitativas más relevantes de los corpus de pop-rock para determinar hasta qué punto coinciden o divergen de los resultados generales obtenidos por Cantos & Sánchez. En la siguiente tabla se recogen los datos cuantitativos principales del corpus de pop-rock en español:

Corpus de pop-rock en español	
corpus	1.000 canciones, 85 álbumes
fuelle	canon estético del pop-rock en español, Grammy Latinos
época	1968-2015
palabras (formas)	169.614 (14.194)
(S)TTR	8,39 (36,58 ¹⁰⁶)

Figura 3.1(1): Datos cuantitativos generales del corpus de pop-rock en español.

La relación entre palabras totales y palabras diferentes del corpus de pop-rock, con un índice de 36,58 (*ratio* estandarizada, STTR), se aproxima tan solo al resultado obtenido por Kreyer & Mukherjee en 2007 (38,44), pero se aleja de todos los demás índices, por ejemplo, de la *ratio* de 26,58 del corpus analizado por Werner en 2012. Estos datos sugieren a primera vista que las letras de pop-rock en español se aproximan cuantitativamente más a un registro escrito que las letras de pop-rock en inglés. Ahora bien, Cantos & Sánchez (2011, 23), como se indicaba arriba, subrayan que «el español es [...] más prolijo en formas que el inglés, conclusión ya previsible, dado que el español es una lengua con mayor carga flexiva». De este modo, no es posible confirmar la correlación de la riqueza léxica de las letras (en propiedad, riqueza *flexiva*) al margen de las diferencias cuantitativas que puedan existir entre el uso general del inglés y del español.

Debido a la evidente mayor flexión del español en comparación con el inglés, principalmente en cuestión de morfología verbal y desinencias de género, los resultados del corpus de pop-rock en español se encuentran por encima de los índices de estudios previos de pop-rock en inglés y solo se pueden alinear con la *ratio* más elevada de los

¹⁰⁶ Existe una diferencia entre la STTR del corpus tomando las canciones por separado (más alta: 42,30) o los álbumes (más baja: 36,58). En el programa WordSmith Tools, los grupos de textos se reparten en 1.000 palabras (n=1.000), cálculo en el que se basa el resultado de la figura 3.1(1) (v. también la definición de STTR en la nota a pie de página de la figura 1[5]). Por tanto, al tomar segmentos de 1.000 palabras de un mismo álbum (85 álbumes), los datos apuntan a que estas tienden a repetirse menos; en cambio, si los toma de diferentes álbumes o artistas (1.000 letras), estas tienden a repetirse más, lo que apoya la explicación de Werner 2012 acerca de los resultados obtenidos por Kreyer & Mukherjee (v. capítulos 1.2 y 1.5).

PARTE II

cuatro corpus previos (figura 1[19]). Es decir, dado que la lengua española es más flexiva que la inglesa, esa característica se ve reflejada de manera decisiva también en los resultados del corpus de pop-rock. A nivel cuantitativo, las características flexivas del español resultan más determinantes que las características léxicas de los textos que se analizan (en este caso, las letras de canciones).

Sin embargo, la medida TTR como índice de riqueza *léxica* no se encuentra exenta de críticas¹⁰⁷. Con el objetivo de homogeneizar los resultados cuantitativos que obtienen en su artículo, Cantos & Sánchez (2011, 24) calculan el ritmo incremental de las formas aplicando la siguiente fórmula para establecer la relación entre palabras y formas,

$$K = \frac{\text{Formas}}{\sqrt{\text{Palabras}}}$$

en la que *K* «determina el ritmo incremental de nuevas formas dentro de un texto, [...] es distinta para cada lengua, texto o autor, y actúa a modo de seña de identidad exclusiva, una especie de ‘ADN’ personal e intransferible». Los valores *K* que obtienen los autores para el español y el inglés son, respectivamente, de 46,84 y 37,45. Dichos índices «confirman que el ritmo incremental de formas en español es mayor que el del inglés» (ibíd.), debido precisamente a que el español contempla un repertorio de formas más amplio. Veamos a continuación qué valores *K* arrojan los corpus de pop-rock en inglés y español:

	Murphey (1990)	Werner (2012)	Bértoli-Dutra (2014)	Werner (2021a)	Pop-rock en español
<i>K</i>	10,00	16,04 ¹⁰⁸	21,76 ¹⁰⁹	17,42	34,47

Figura 3.1(2): Valores *K* en diferentes corpus de pop en inglés y en el corpus de pop-rock en español según la propuesta de Cantos & Sánchez (2011, 24).

Como se puede observar, estos índices divergen de manera significativa entre los corpus de letras en inglés y el corpus de letras en español. Mientras que el valor *K* del pop-rock en español (34,47) se encuentra por debajo del índice del español general (46,84), los

¹⁰⁷ Cf. Scott (2015, 304): «Shakespeare is well known to have used a rather limited vocabulary in terms of measures like these» y Rojo (2016, 122): «Reconvertir la distinción habitual entre *types* y *tokens* y aplicarla no a formas, sino a lemas proporciona una visión bastante más adecuada de la variedad léxica que puede encontrarse en un texto».

¹⁰⁸ Cálculo en base a los datos proporcionados por el autor en una comunicación personal por correo electrónico [25.02.2021].

¹⁰⁹ El mayor índice incremental que se registra en el corpus de Bértoli-Dutra (2014) dentro del pop-rock anglosajón (21,76) parece apoyar la hipótesis de Werner (2012) acerca de la riqueza léxica en un mismo álbum: lejos de repetir las mismas palabras, los álbumes de un/una mismo/-a artista reflejan más elecciones léxicas y/o flexivas (v. nota a pie de página de la figura 1[7]). El análisis de álbumes enteros arroja, por tanto, una riqueza léxica superior al análisis de canciones concretas de diferentes artistas.

valores que se recogen en el caso del corpus de Bértoli-Dutra (21,76), los corpus de Werner (16,04 y 17,42), y especialmente el corpus de Murphey (10,00) resultan extremadamente menores que el valor del inglés general (37,45). Los corpus de uso general de la lengua, con una composición aproximada de 65% de textos escritos y 35% de textos orales (v. figura 3.1[7]), contienen un repertorio de formas (mucho) mayor que las letras de pop-rock, lo que apunta de nuevo a un uso especializado de la lengua en las letras, con menor densidad léxica y menor abanico flexivo. En particular, en el caso del pop-rock en inglés, los corpus arrojan unos datos cuantitativos que los sitúan en los índices del registro oral conversacional, mientras que el corpus de pop-rock en español se queda moderadamente por debajo del registro escrito.

En cuanto a la repetición de las palabras más frecuentes, los porcentajes del pop-rock en español se aproximan a los resultados obtenidos por Murphey (1990, 35), y se registra una repetición ligeramente superior en el corpus del pop-rock en inglés a partir de las formas más frecuentes, tal y como habían constatado Cantos & Sánchez (2011, 41) en el uso general de ambas lenguas.

Palabras más frecuentes	Murphey (1990)	Pop-rock en español
10	25%	25%
50	50%	46%
100	60%	55%

Figura 3.1(3): Tramos de frecuencias en Murphey (1990, 35) y en el pop-rock en español.

Así, las 10 palabras más frecuentes constituyen el 25% de todas las formas de ambos corpus, las 50 primeras palabras componen el 50% del corpus de Murphey y el 46% de las letras de pop-rock en español, y las 100 palabras más frecuentes conforman el 60% del pop-rock en inglés según Murphey y el 55% del pop-rock en español según el corpus analizado aquí. Es decir, los resultados de estos corpus también arrojan una mayor repetición en inglés a partir de las 10 formas más frecuentes.

A fin de ilustrar esas tendencias cuantitativas, se reproducen diferentes listas de frecuencias de las palabras que aparecen en más ocasiones en las letras de pop-rock. En concreto, se incluyen las tablas de las diez formas más frecuentes del corpus de pop-rock en español¹¹⁰ en contraste con el corpus GBoP (Kreyer & Mukherjee 2007):

¹¹⁰ La herramienta denominada *WordList* (Scott 2015, 252-317) proporciona listas de formas e índices de frecuencia mostrándolas por orden alfabético, por frecuencias de aparición o de distribución en el total de textos que componen el corpus. Se distingue entre frecuencia absoluta, en cuanto número total de apariciones de una misma forma en el corpus, y frecuencia relativa, el peso porcentual de cada una de las formas con respecto al corpus. Cf. Cantos (1995, 52-54).

Pop-rock en español	Letras	Frec. rel.	Corpus GBoP	Frec. rel.
1. que	929	3,94	1. you	3,87
2. de	916	3,13	2. I	3,78
3. y	922	3,10	3. the	3,18
4. no	840	2,68	4. to	2,22
5. la	860	2,52	5. and	2,19
6. el	867	2,26	6. me	2,12
7. a	818	2,09	7. a	2,01
8. me	717	1,89	8. it	1,43
9. en	844	1,81	9. my	1,26
10. te	594	1,34	10. in	1,14

Figura 3.1(4): Formas más frecuentes en el corpus de pop-rock en español y en el corpus GBoP (Kreyer & Mukherjee 2007, 45).

Las diez palabras más frecuentes del corpus en español son funcionales: se trata de dos nexos (*que*, *y*), tres preposiciones (*de*, *a*, *en*), la partícula negativa *no*, las formas del artículo determinado *la* y *el* y, por último, las formas de pronombres personales *me* y *te*. Siete de las diez palabras más frecuentes se corresponden con las del corpus en inglés y entre ellas destacan precisamente las expresiones (auto)referenciales *me* y *te*, que apuntan a los participantes¹¹¹ más frecuentes en las letras de pop-rock en español: el «yo», que se encuentra al menos¹¹² en un 71,7% de las letras mediante la forma *me*, en octava posición de frecuencia relativa, y el «tú», con un porcentaje del 59,4% mediante la forma *te*, en décima posición. Contrariamente al inglés, que marca estos participantes mediante los pronombres de sujeto, en español, en cuanto lengua «pro-drop»¹¹³, aparecen representados con mayor frecuencia los pronombres de objeto. Esta diferencia explica al mismo tiempo que el pronombre *I* (3,78) registre en inglés una frecuencia relativa doble a la del pronombre *me* en español (1,89), y que la relación entre las frecuencias relativas de *you* (forma de sujeto y objeto, singular y plural) y *te* sea prácticamente del triple, con unos índices respectivos de 3,87 y 1,34. La obligatoriedad de marcar los participantes mediante los pronombres de sujeto en inglés comporta que esas formas alcancen unos porcentajes mucho mayores a las marcas pronominales más frecuentes en el pop-rock en español, a saber, las de objeto.

Otra diferencia estriba en las frecuencias de dichos pronombres personales en cada lengua: mientras que en inglés la forma *you* registra un índice superior a la forma *I*, en oposición al uso general del inglés, como apunta Werner (2012, v. 1.3), en español se documentan más formas de *me* o *yo* que de los pronombres *te* o *tú*. Dichos resultados

¹¹¹ Se sigue aquí la noción de participante de Dell Hymes (2005) en el marco de la interacción comunicativa.

¹¹² Más adelante se tendrán en cuenta otras formas en español con deixis personal, como enclíticos, posesivos y desinencias verbales (v. 3.2).

¹¹³ Forma apocopada de «pronoun-dropping», referida a las lenguas que permiten elidir el pronombre en función de sujeto. V. 4.4.1.

sugieren la relevancia de la segunda persona del discurso en los corpus de pop-rock en inglés, con letras que recogen mayores frecuencias de *you*, mientras que en el pop-rock en español las formas de la primera persona del singular alcanzan índices mayores que las formas de segunda persona del singular –un rasgo cuantitativo constante en ambos subcorpus (canon estético, Grammy latinos), así como en todas las escenas musicales y décadas representadas (v. figuras 3.2[2] y 3.2[11]- 3.2[14]). A la luz de esas frecuencias, es posible afirmar que las letras de pop-rock en inglés tienden a centrarse más en el «tú», mientras que las de pop-rock en español giran principalmente en torno al «yo».

Por otra parte, al contrario que en los estudios de Murphey 1990 (*love, gonna, dance*) y Kreyer & Mukherjee 2007 (*be, love, like*), entre las 25 palabras léxicas más frecuentes del corpus en español tan solo se registra la forma verbal *es* y el adverbio *más*. Resulta preciso avanzar dos puestos hasta el número 27 para hallar *amor* (864 apariciones en 76 álbumes y 326 letras), seguido de *quiero* (puesto 31, 788 resultados en 81 álbumes y 283 canciones) y *vida* (puesto 38, 608 apariciones en 75 álbumes y 287 textos). La palabra *corazón*, por su parte, aparece en el corpus de pop-rock en español en el puesto 44 de frecuencia absoluta, con un total de 492 ejemplos en 71 álbumes y 244 canciones.

En la siguiente figura se reproducen a la izquierda las palabras léxicas que alcanzan una mayor frecuencia en el corpus de Murphey (1990) y en el corpus de pop-rock en español, así como los trigramas¹¹⁴ más frecuentes del segundo, listados a la derecha:

Murphey (1990)		Corpus de pop-rock en español					
Forma		Forma	Trigrama	Frec. abs.	Álbumes	Letras	
9	love	13	ES	1. todo lo que	77	33	47
10	gonna	23	MÁS	2. de lo que	55	30	42
15	dance	27	AMOR	3. tú y yo	54	27	40
18	get	31	QUIERO	4. que no se	45	24	31
19	heart	38	VIDA	5. no sé qué	41	23	29
21	never	39	HAY	6. yo sé que	44	23	32
22	have	40	VOY	7. a mí me	35	22	26
25	just	43	SÉ	8. te voy a	56	22	29
27	know	44	CORAZÓN	9. a mi lado	34	21	26
30	give	47	SÓLO	10. a tu lado	35	21	27

Figura 3.1(5): Palabras léxicas más frecuentes del corpus de Murphey (1990, 324) y de pop-rock en español, así como trigramas más frecuentes del corpus en español.

¹¹⁴ La herramienta *Concord* (Scott 2015, 154-223) proporciona colocaciones («concordance»), índices de coocurrencias («collocates») según la afinidad de las combinaciones de palabras que aparecen en un contexto determinado y permite extraer agrupaciones más de una forma («clusters/n-grams»): «Word clusters help you to see patterns of repeated phraseology in your concordance» (ibíd., 172). En esta figura, por ejemplo, se listan las agrupaciones más frecuentes de tres elementos consecutivos (trigramas). V. también 2.4 para el concepto de colocación y agrupación («cluster»). Acerca del cálculo estadístico que aplica WordSmith para determinar la afinidad entre palabras, v. Scott (ibíd., 284): «A Mutual Information (MI) score relates one word to another (...), [it] takes into account not just the most frequent words found near the word in question, but also whether each word is often found elsewhere. This relationship is bilateral».

Estos resultados cuantitativos confirman otra de las características que subrayan Cantos & Sánchez (2011) respecto al uso general del inglés y el español: mayor frecuencia de palabras léxicas en inglés; mayor presencia de palabras funcionales en español.

Tanto Kreyer & Mukherjee (2007) como Werner (2021a) parten de las palabras léxicas más frecuentes para abordar las temáticas principales del pop en inglés, por ejemplo, los patrones de complementación de *love* (v. figura 1[8]) y los trigramas más frecuentes (v. figura 1[12]). A continuación, se retoman ambos aspectos para compararlos con los resultados del pop-rock en español.

En primer lugar, recogiendo los resultados de Kreyer & Mukherjee (2007, v. 1.1) y ampliándolos a las formas *quiero* y *amo*, las frecuencias relativas de complementación son las siguientes:

GBoP		Pop-rock en español			
(...) <i>I</i> (...) <i>love you</i>	30%	<i>te quiero</i>	17%	<i>te amo</i>	72%
Objeto: NP	16%	<i>quiero</i> + ART, PPO, NC, ADV ¹¹⁵	5%	<i>amo</i> + ART, PPO, NC	20%
<i>Love to</i> verbo	2%	<i>quiero</i> + infinitivo	39%	<i>amo</i> + infinitivo	4%
		<i>quiero</i> + que	8%	<i>amo</i> + que	0%

Figura 3.1(6): Patrones de complementación de *love* (Kreyer & Mukherjee 2007), *quiero* y *amo* en las letras de pop-rock.

Ante todo, destacan las divergencias de complementación de las formas *love*, *quiero* y *amo*, cuya proyección semántica difiere en cada una de las lenguas. Es decir, el mayor potencial léxico-gramatical del verbo <querer>¹¹⁶ permite encontrar patrones de complementación más amplios que las construcciones de <love>, restringidas en gran parte a la cadena *I love you*. De este modo, en español salen a la luz un gran número de ejemplos con un uso (semi)perifrástico (39%) más allá de la complementación léxico-gramatical *te quiero* (17%)¹¹⁷, que sin embargo sí cristaliza de manera predominante en el bigrama *te amo* (72%).

En segundo lugar, se establecen claros paralelismos entre gran parte de los trigramas que registran una mayor frecuencia y distribución en inglés (v. 1.3) y en español (figura 3.1[5]): *you and I*, *tú y yo*; *i don't know*, *i know that*, *and i know*, *no sé qué*, *yo sé que*. La

¹¹⁵ Sobre el proceso de lematización v. 2.5. Las etiquetas que se mencionan en esta figura responden a las siguientes categorías de anotación: <ART>, artículo; <PPO>, posesivo; <NC>, nombre común; <ADV>, adverbio.

¹¹⁶ En el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española se recogen 10 entradas para el verbo <querer>, de las cuales se reproducen a continuación las tres primeras: «1. tr. Desear o apetecer. 2. tr. Amar, tener cariño, voluntad o inclinación a alguien o algo. 3. tr. Tener voluntad o determinación de ejecutar algo», DLE [28.10.2021].

¹¹⁷ Se descuentan de los 153 resultados obtenidos las 16 secuencias del patrón «te quiero + infinitivo», que se contabilizan como estructura de infinitivo.

correspondencia entre estas agrupaciones y las palabras léxicas con mayores apariciones en ambas lenguas apunta a una tendencia temática de índole amorosa mediante el uso de sustantivos y trigramas más frecuentes (*love, heart; amor, vida, corazón, a mi lado, a tu lado*). Destacan además las formas verbales, en parte referidas a verbos mentales como *querer* y *saber* (*love, gonna, dance, get, know, give; es, quiero, hay, voy, sé*) y dos adverbios intensificadores (v. 4.3.3) en cada lengua (*never, just; más, sólo*).

Tan solo se constata una divergencia clara entre los trigramas más distribuidos en las letras de inglés y de español (cf. figuras 1[12] y 3.1[5]): la ausencia entre los primeros puestos en español de recursos fónicos o «tropos musicales», entendidos estos como «semantically empty phonesthetic devices used to represent sung syllables» (Werner 2021a, 252). Recordemos que Werner considera ese tipo de combinaciones fruto de la estructura musical como una marca de registro distintiva del discurso cantado (v. 1.3); en español, sin embargo, las agrupaciones como *oh oh oh* y *ay ay ay* no se encuentran entre los trigramas con mayor distribución (v. 3.3). Dicha diferencia en frecuencias puede atribuirse a las fuentes de los respectivos corpus: Werner compila las letras para su corpus LYPOP de un portal colaborativo digital, en el que cualquier usuario puede transcribir y modificar las letras de canciones (v. 1.5); para el corpus del pop-rock en español se han empleado ante todo las versiones impresas en libretos de cedés (v. 2.3). El análisis de etiquetas musicales (interjecciones y acotaciones) se expone en 3.3.3., baste ahora con mencionar esta diferencia en las agrupaciones más frecuentes de ambas lenguas. Por lo demás, se confirma el protagonismo de la deixis personal en los trigramas más distribuidos, especialmente de la primera persona del singular (*i don't know, i know that, i don't wanna, and i know, i want to, and i don't; no sé qué, yo sé que, a mí me, a mi lado*) y de la interacción que se establece entre ella y la segunda persona del singular (*i love you, i know you, you and I; tú y yo, te voy a, a tu lado*). El pronombre *I* aparece en 9 de los 10 trigramas más frecuentes en inglés; en español, la deixis de primera persona del singular alcanza 6 resultados.

Junto a esos índices de frecuencias y la gran presencia de pronombres personales y posesivos, considerados elementos estilísticos no marcados de las letras de pop-rock, Kreyer & Mukherjee (2007) y Werner (2021a) también se hacen eco de la frecuente presencia de desviaciones de la norma ortográfica en las letras en inglés como elemento marcado (v. 1.2 y 1.3). La motivación que interesa aquí es que esa ortografía no normativa refleje una pronunciación concreta: «Non-standard spellings may also be triggered by deviant pronunciations, especially when pop song lyrics are intended to represent a

PARTE II

particular accent» (Kreyer & Mukherjee 2007, 40). Eso significa que se introducen cambios ortográficos teniendo en cuenta la dimensión performativa (pronunciación) y con la intención de provocar una percepción sociofonética particular¹¹⁸, como en el caso de contracciones o apócopes que destacan como palabras clave en el corpus LYPOP (v. figura 1[12]).

En el corpus de pop-rock en español se registran también desviaciones ortográficas. La más extendida es, sin duda, la forma apocopada *pa* (258 apariciones en 22 de 72 álbumes¹¹⁹) de la preposición *para* (940 totales en 83 álbumes), representada gráficamente también con apóstrofo (por ejemplo, *pa'*, *p'arriba*, etc.) para señalar la pérdida silábica:

- (1) Saqué las fuerzas pa' no llorar (CAVI07).
- (2) Tengo pomada pa ' to ' los dolores (ALESA01-GL).

Nótese que en (2) confluyen las formas apocopadas de *para* con las del indefinido *todos*¹²⁰. La elección ortográfica de esas formas apocopadas en las letras se usa para reproducir un rasgo de la lengua oral coloquial, como también sucede en la ortografía de *ao* (45 apariciones en 9 álbumes) o *ío* (18 apariciones en 4 álbumes) en el caso de las terminaciones de participios y de algunos sustantivos:

- (3) la luna me ha dao el toque - ¡niño, estoy muy sola! (EXTRE09).
- (4) !Qué hartura de playa! / pero mi marío quiere Benidorm, / sa jodío, si tonto no es (JOASA12).

Dichas elecciones ortográficas se encuentran asociadas a una pronunciación descuidada propia de un registro conversacional informal y responden a una intención estilística de coloquialización (Werner 2012), o incluso de vulgarización, como se documenta en (4). En dicha letra, la ortografía no normativa (*marío*, *sa*), unida a elecciones léxicas (*hartura*, *jodío*), tiene como objetivo principal caracterizar socioculturalmente al «yo» enunciador (v. 3.4).

¹¹⁸ Cf. consideraciones sociofonéticas relacionadas con el pop-rock en Trudgill (1997, modificación del habla al cantar con la intención de emular al grupo de identificación), García Marcos (1990, homologación estandarizadora de música y habla), Coloma & Colantoni (2012, variación fonética de un mismo cantante en dos géneros musicales distintos) y Simpson (1999, influencia del campo y tenor de una canción en el estilo de cantar).

¹¹⁹ Para contabilizar las formas apocopadas, no se tienen en cuenta los 13 álbumes de letras transcritas del total de 85 álbumes que componen el corpus (v. 2.3 y anexo I). Las elecciones ortográficas que se exponen son las que se encuentran impresas en libretos o publicadas en páginas oficiales, no fruto de decisiones al transcribir las letras en base a percepciones fonéticas (que, pese a ello, se constatan en 8 de los 13 álbumes que no se consideran para este análisis).

¹²⁰ Las formas apocopadas de *todo* o *todos* suman 7 apariciones en 4 de los 22 álbumes en los que también se registra la forma *pa*. Las formas femeninas *toda* y *todas* no arrojan ningún resultado apocopado, pero sí la apócope de *nada* (*na'*, *ná*), con 7 apariciones en 3 álbumes, también de los 22 mencionados.

Entre el uso de las formas apocopadas de *para* y la eliminación gráfica o sustitución de la letra *d* intervocálica por una tilde existen al menos dos diferencias: por una parte, es necesario tener en cuenta consideraciones diatópicas, que se abordan en el análisis variacional (3.1.3); por otra parte, apocopar *para* supone la ganancia de una sílaba en la cadena fónica, un recurso que puede resultar útil para la métrica de una canción¹²¹. En cambio, los hiatos *ao* o *ío* resultantes de eliminar la *d* intervocálica no comportan necesariamente consecuencias métricas, ya que en principio se pronuncian en dos golpes de voz. En el caso de que la planificación de la frase precise una sílaba menos, la apócope de *para* puede resolver esa necesidad, siempre que el tenor de la canción lo permita (v. 4.5). Por último, cabe mencionar la alternancia de las grafías no apocopadas y apocopadas: todos los álbumes que incluyen desviaciones de la norma ortográfica contienen también ejemplos de grafía estándar.

Resumiendo los elementos estilísticos no marcados y marcados, el corpus de pop-rock en español se caracteriza por unos rasgos similares a los corpus de inglés presentados en el capítulo 1: primero, unos índices de frecuencias concentrados en pocas formas y una relación entre palabras totales y palabras distintas menor al uso general de la lengua, que apunta a una escasa densidad léxico-flexiva, propia de un estilo oral conversacional y/o repetitivo (figuras 3.1[2] y [3]); segundo, una elevada frecuencia de pronombres personales y posesivos de primera y segunda persona del singular, que señalan los participantes principales de las letras de pop-rock: el «yo» y el «tú» (figuras 3.1[4] y [5]); tercero, el uso de desviaciones de la norma ortográfica con el objetivo de dotar a las letras de un estilo oral coloquial (ejemplos 1-4). Al mismo tiempo, la relación que guardan los corpus de pop-rock en inglés y en español refleja las características de los corpus del uso contemporáneo de cada una de las lenguas: el pop-rock en español arroja una mayor *ratio* de palabras totales y palabras distintas por su mayor flexión y registra menos palabras léxicas que el inglés entre las palabras más frecuentes, así como una menor repetición de formas a partir de ellas.

Con el objetivo de profundizar en posibles similitudes y divergencias del uso general del español y del uso específico de pop-rock, esta primera aproximación cuantitativa se complementa con el contraste entre el corpus de letras y los corpus de referencia del español.

¹²¹ Algunos autores subrayan la relevancia de los monosílabos en las canciones de pop-rock: «el rock está hecho para ser cantado en inglés, un idioma cuya base acentual se basa en el carácter monosilábico de sus palabras» (Grijalba 2008, 123). V. también el prólogo de Talens & Puig en Auseron (1999).

3.1.2 Pop-rock en español y uso general de la lengua

Como se apuntaba al principio de este capítulo, para el estudio contrastivo entre el uso específico de la lengua en las letras de pop-rock y el uso general de la lengua se emplean dos corpus de referencia del español contemporáneo, a saber: el corpus Cumbre y el corpus CREA. En primer lugar, se presentan en la siguiente tabla los datos cuantitativos principales del corpus de pop-rock en español y de los corpus de referencia:

	Corpus de pop-rock en español	Corpus Cumbre¹²²	Corpus CREA¹²³
corpus	85 álbumes, 1.000 canciones		111.265 documentos
fuelle	canon estético, Grammy Latinos (80% escrito, 20% transcrito)	múltiples documentos de múltiples fuentes (65% escrito, 35% oral)	libros, prensa, miscelánea (90% escrito, 10% oral)
época	1968-2015	segunda mitad del S. XX	1975-2004
palabras (formas)	169.614 (14.194)	21.785.302 (218.643)	154.212.661 (737.799)
TTR	0,083	0,010	0,004
Valor K	34,47	46,84	59,41

Figura 3.1(7): Datos cuantitativos generales del corpus de pop-rock en español y del corpus de referencia Cumbre.

El ritmo incremental de los corpus de referencia (46,84 y 59,41)¹²⁴ se sitúa por encima del que se registra en las letras de pop-rock, lo que significa un menor crecimiento de formas en el corpus específico y, por ende, una menor densidad léxica (y/o flexiva) en las canciones.

La comparación de los porcentajes entre palabras léxicas y palabras funcionales del corpus del pop-rock y del corpus Cumbre no deja lugar a dudas: en el corpus de referencia del uso contemporáneo del español, por cada 100 palabras se registran 78 léxicas y 22 gramaticales (cf. Cantos & Sánchez 2011, 29). En las letras de pop-rock, en cambio, se registran 52 léxicas y 48 gramaticales por cada 100 palabras. Entre las palabras léxicas destaca la frecuencia de las formas verbales (38.505; conjugadas, 28.577) por delante de los nombres comunes (29.322). En el caso de las palabras funcionales, las etiquetas de pronombres personales y posesivos (19.336) llegan a sumar más resultados incluso que

¹²² V. detalles en Sánchez (1995, 29-36).

¹²³ V. detalles en la página oficial de la Real Academia de la Lengua Española (referencia en apartado bibliográfico).

¹²⁴ Nótese que los diferentes porcentajes de fuentes escritas en cada uno de los corpus del uso general del español influyen de manera decisiva en los respectivos ritmos incrementales: cuantos más textos escritos sirven de base para el análisis cuantitativo, mayor resulta el valor *K* (Cumbre, 65%, 46,84; CREA, 90%, 59,41).

las preposiciones (18.005)¹²⁵. Dicha abundancia de deícticos personales, junto con preposiciones, artículos y conjunciones, justifica la inmensa cantidad de palabras funcionales que se registra en el corpus de pop-rock. En términos porcentuales, los verbos (22,7%) destacan por alcanzar un mayor porcentaje que en el uso general de la lengua, mientras que los nombres comunes (17,3%) y las preposiciones (10,6%) se sitúan por debajo del índice promedio del español según Rojo (2016, 134):

Por citar únicamente algunos casos, las preposiciones suponen únicamente el 0,019% del inventario léxico del español, pero les corresponde el 13,5% [...] de las frecuencias en los textos. Totalmente distinto es el caso de los sustantivos, que constituyen el 62,74% del inventario de elementos distintos (*types*) y solo el 24,7% de la frecuencia en los textos. En una situación media, los verbos son el 7,63% del inventario y el 18,09% de los textos.

Eso significa que el corpus de pop-rock destaca por la presencia de más formas verbales y menos sustantivos¹²⁶ que el uso general del español, esto último en aras de los abundantes pronombres personales (11,4%).

Considerando la distribución de las formas por sus tramos de frecuencia, las letras de canciones arrojan unos resultados que se alejan de los obtenidos en el corpus Cumbre:

Tramos de frecuencias	Formas Cumbre	% de formas	Formas pop-rock	% de formas	% de palabras
1	85.350	39,04	7.113	50,11	4,20
2-5	53.331	24,39	4.526	31,89	7,65
6-20	44.046	20,15	1.729	12,18	10,38
21-100	23.200	10,61	637	4,49	15,72
101-1000	10.940	5,00	165	1,16	25,67
1001-	1.776	0,81	24	0,17	36,38
Total	218.643	100%	14.194	100%	100%

Figura 3.1(8): Tramos de frecuencias del Corpus Cumbre (Cantos & Sánchez 2011, 27) y de pop-rock en español.

Según estos datos, 24 palabras del corpus de pop-rock en español se repiten más de 1.000 veces, y alrededor de 7.000 palabras aparecen una sola vez en todo el corpus (hápx legomena), lo que supone aproximadamente un 10% más de formas con frecuencia = 1 que en el uso contemporáneo de la lengua¹²⁷. Sin embargo, no debe olvidarse que estas palabras ascienden únicamente a un 4% de todo el corpus de pop-rock, mientras que las

¹²⁵ Como pronombres personales se contabilizan también las etiquetas con enclíticos (v. 3.2.1). En el caso de las preposiciones, se tienen en cuenta también las contracciones *al*, *del* y la ortografía apocopada de la preposición *para* como *pa*, como acabamos de ver en 3.1.1.

¹²⁶ Los nombres propios (v. 3.4.1) ascienden a tan solo 812 casos, lo que supone un magro 0,5% del corpus total.

¹²⁷ Respecto a los hápx, v. Rojo (2016, 124): «el porcentaje de formas con frecuencia igual a 1 (hápx) con relación al total de formas distintas [...] se mantiene en torno al 40% con independencia del tamaño del tramo tomado en consideración». En el caso del corpus compilado por Murphey (1990, 35), los hápx ascienden a un 34% de las formas totales.

PARTE II

24 primeras, aun registrando un escaso 0,17% de formas (*types*) del corpus, suponen un 36% del total de palabras (*tokens*). Es decir, una veintena de palabras se repite de tal modo que suma más de un tercio de todo el corpus de pop-rock.

A modo exploratorio se propone contrastar las formas más habituales del corpus de pop-rock y del corpus del español contemporáneo Cumbre para tratar de iluminar semejanzas y divergencias en cuanto a los porcentajes de uso de las palabras. Atendiendo a la frecuencia relativa de las palabras con más apariciones, obtenemos la siguiente tabla de las 25 formas más frecuentes¹²⁸:

Pop-rock		Cumbre		Pop-rock		Cumbre	
Forma	Frec. rel.	Forma	Frec. rel.	Forma	Frec. rel.	Forma	Frec. rel.
1. QUE	3,92	de	5,58	14. LO	0,94	por	0,93
2. DE	3,12	la	3,54	15. YO	0,91	con	0,84
3. Y	3,09	que	3,09	16. POR	0,88	una	0,83
4. NO	2,67	y	2,58	17. SE	0,87	es	0,81
5. LA	2,52	el	2,56	18. TU	0,85	lo	0,63
6. EL	2,26	en	2,40	19. LOS	0,73	para	0,62
7. A	2,08	a	1,97	20. SI	0,68	su	0,59
8. ME	1,88	los	1,50	21. CON	0,66	al	0,52
9. EN	1,8	se	1,22	22. UNA	0,62	como	0,47
10. TE	1,34	no	1,07	23. MÁS	0,61	más	0,43
11. UN	1,25	un	1,02	24. TÚ	0,61	pero	0,33
12. MI	1,1	las	0,99	25. LAS	0,59	me	0,32
13. ES	0,99	del	0,97	Total	36,48		35,48

Figura 3.1(9): Formas más frecuentes en el corpus de pop-rock y en el corpus Cumbre (Cantos & Sánchez 2011, 34-35).

En general, observando esta tabla, se pueden constatar dos puntos principales de convergencia: 1) la coincidencia y 2) el índice incremental de formas más frecuentes. Ocho de las diez primeras formas (todas palabras funcionales) coinciden en ambos corpus (80%), en las 20 primeras palabras se reduce el porcentaje al 70% (14 palabras coinciden) y a un 67% entre las primeras 100. Los porcentajes totales de frecuencia aumentan de

¹²⁸ La figura recoge tan solo las 25 primeras palabras de cada corpus. Comparando las 100 formas más frecuentes, existen 34 formas que no se corresponden con la frecuencia del uso general, entre las que conviene mencionar dos aspectos más que caracterizan el corpus de pop-rock: 1) la aparición de los interrogativo-exclamativos *cómo* (280 casos en 63 álbumes y 128 letras) y *quién* (226 casos en 55 álbumes y 98 letras) y 2) la inclusión de las interjecciones *ay* y *oh*, así como la forma apocopada *pa*. Como se ha apuntado en el numeral anterior, estos últimos ejemplos remiten al estilo oral coloquial de las letras de canciones. Cabe repetir de nuevo que el presente corpus está constituido por letras de canciones que provienen principalmente de fuentes escritas; es decir, no se transcribieron esas interjecciones a partir de una escucha de la canción interpretada, sino que se copiaron de los libretos u otros medios. V. análisis de las etiquetas musicales (interjecciones y acotaciones) en 3.3.3.

manera similar en ambos corpus hasta las 20 formas más frecuentes (10 corresponden aprox. a un 25% total del corpus; 20 formas, a un 34%), pero 100 formas en el corpus Cumbre suponen un 45% mientras que en el corpus de pop-rock se trata de 55% del total del corpus. Ello ilustra la diferencia de ritmo incremental que se ha mencionado arriba: en el corpus de pop-rock, el mismo número de formas corresponde a un porcentaje mayor del corpus, por lo tanto, las formas se repiten más.

Si comparamos las frecuencias del corpus de pop-rock con el corpus Cumbre (en este, *me* aparece en el puesto 25 de frecuencia con un 0,32%, mientras que debemos bajar hasta el puesto 57 para encontrar *te*, con un 0,12%), destacan precisamente dichos pronombres personales, las únicas dos palabras entre las diez primeras que no coinciden en ambos corpus.

Eso significa que el pronombre *me* aparece aproximadamente seis veces más en las canciones de pop-rock que en el uso general de la lengua y el pronombre *te* hasta diez veces más. El posesivo *su*, en cambio, ocupa el puesto 20 de frecuencia relativa en el uso general, pero no aparece hasta el lugar 48 del corpus de pop-rock. Una tendencia similar se observa en las frecuencias de otras formas de pronombres personales o determinantes posesivos de primera y segunda personal del singular: *nos* (frecuencia relativa en pop-rock de 0,21 frente a 0,13 en el uso general), *le* (pop-rock: 0,20; general: 0,28). Se constata una vez más que las letras de pop-rock cuentan con dos protagonistas, el «yo» y el «tú» (no «usted»), expresados mediante pronombres personales de objeto, posesivos y pronombres de sujeto.

Estas características del corpus de pop-rock se confirman mediante la lista de palabras clave¹²⁹ de las letras de pop-rock calculadas en relación con el Corpus de Referencia del Español Actual (CREA)¹³⁰:

¹²⁹ La herramienta *KeyWords* (Scott 2015, 224-251) permite la identificación de palabras clave de un corpus específico en relación con un corpus de referencia en base a métodos estadísticos de frecuencia. Dichas palabras clave muestran una frecuencia inusualmente alta o baja en comparación con la que registran en otro corpus más amplio, considerado genérico, y, por tanto, sobresalen como indicadores de la temática de los textos analizados: «the key words of each text file give a condensed picture of its 'aboutness'» (Scott 2015, 232).

¹³⁰ V. referencia en el apartado bibliográfico. Acerca del procesamiento del corpus CREA para su uso con el programa WordSmith v. Scott (2015, 301-303).

Pal. clave	Frec. rel.	Álb.	Frec. rel. CREA	Pal. clave	Frec. rel.	Álb.	Frec. rel. CREA
TE	1,34	84	0,08	TUS	0,28	79	0,01
ME	1,88	85	0,25	CORAZÓN	0,29	71	0,01
TU	0,85	83	0,03	VOY	0,3	75	0,02
MI	1,1	85	0,12	SÉ	0,29	73	0,02
TÚ	0,61	77	0,03	OH	0,15	25	<0,01
TI	0,41	73	0,01	PA	0,12	30	<0,01
AMOR	0,51	76	0,02	SOY	0,24	64	0,02
YO	0,91	84	0,11	MÍ	0,3	71	0,03
QUIERO	0,46	81	0,02	TENGO	0,24	76	0,02
NO	2,67	85	0,96	BIS	0,08	17	<0,01

Figura 3.1(10): Palabras clave de pop-rock en español ordenadas por índice de singularidad.

En la línea de los resultados obtenidos en los estudios anteriores de pop-rock anglosajón (v. figura 1[12]), destacan cuantitativamente en el pop-rock en español los pronombres y posesivos de primera y segunda persona del singular en 14 de las 20 palabras clave más singulares (*te, me, tu, mi, tú, ti, yo, tus, mí*; desinencias verbales: *quiero, voy, sé, soy, tengo*), las palabras léxicas asociadas con deseos y sentimientos (*amor, quiero, corazón*), así como algunas formas relacionadas con el registro oral, coloquial y la estructura de las letras (*oh, pa, bis*). Además, llama la atención el hecho de que el adverbio *no* se encuentre entre las diez palabras clave más singulares. Dicho uso significativo de la negación en las letras de pop-rock se aborda en 3.3.2 mediante el análisis de los bigramas más frecuentes con la partícula negativa. Por último, los resultados que arroja la lista de palabras clave en español se alinean con la propuesta de Werner (2021a) de considerar el uso de determinados recursos fónicos (*oh*) en cuanto elementos marcados de las letras, a los que podrían sumarse las palabras referidas a la estructura musical (*bis*) (v. 3.3.3).

La abrumadora mayoría de deícticos personales que se registran entre las palabras clave permite afirmar de nuevo que el discurso de las letras de pop-rock se construye lingüísticamente en torno a sus protagonistas: el «yo» y el «tú». Se trata de la característica cuantitativa que sobresale más al contrastar las frecuencias del corpus de pop-rock con las del corpus de referencia. Ello comporta que el interés humano al que alude Murphey (v. 1.1) esté centrado principalmente en el «yo» y en su relación con el «tú». Otras personas como la tercera o incluso la primera del plural no constituyen el principal interés humano de las letras de pop-rock, si bien el trigramma *tú y yo* marca la interacción entre ambas personas del discurso en forma de un plural dual¹³¹ (v. deixis personal en 3.2).

¹³¹ Contrariamente a la interpretación de la primera persona del plural como grupo, en las letras de pop-rock se usa «nosotros» preferentemente como agrupación del «yo» y del «tú» (cf. Calsamiglia y Tusón

3.1.3 Variación de frecuencias y palabras clave dentro del corpus

Para concluir la exposición de frecuencias del corpus desde un punto de vista contrastivo y dada la composición del corpus de pop-rock en español (v. 2.3), la comparación de los porcentajes y palabras clave en función de criterios sociológicos (subcorpus, género de los/las intérpretes, escenas musicales y décadas representadas) puede iluminar ciertos rasgos distintivos de los grupos de álbumes que pertenecen a cada categoría¹³².

Como se observa a continuación, los diferentes índices de relación estandarizada entre palabras totales y palabras diferentes (STTR) se extienden a lo largo del corpus entre dos polos: a la izquierda, los índices más altos, que alcanzan los álbumes de cantautores y/o de flamenco, ambos del subcorpus CE (canon estético), y/o editados en la década de los años 70 del siglo XX; a la derecha, los porcentajes más bajos, registrados en álbumes de pop del subcorpus GL (Grammy Latinos) y/o editados en la primera década del S.XXI y/o interpretados por mujeres.

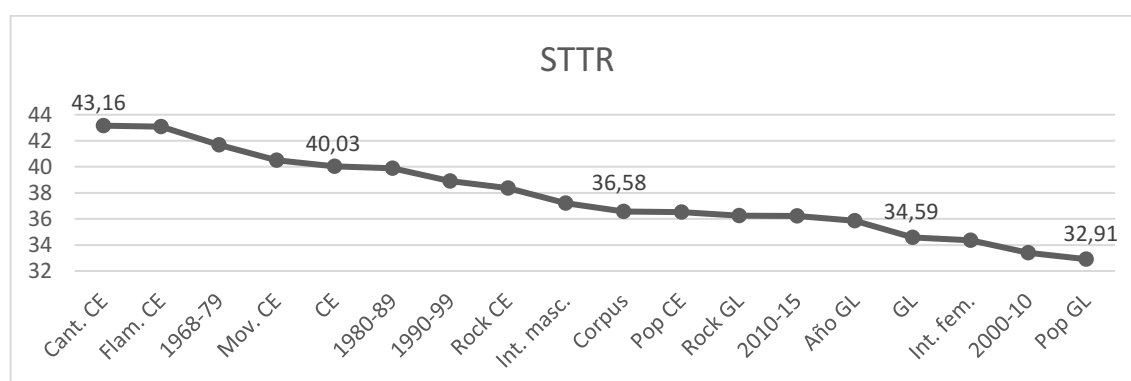


Figura 3.1(11): Diagrama de *ratio* estandarizadas del corpus (v. índices STTR en las siguientes figuras).

El diagrama muestra de manera inequívoca una clara distribución: la STTR del corpus en su totalidad (36,58) se sitúa en el centro; a su derecha, el subcorpus GL (34,59) y las décadas del S.XXI; a su izquierda, el subcorpus CE y las décadas del S. XX (40,03). Las letras analizadas descienden cuantitativamente hacia una mayor repetición de formas y

2012, 129: «La identificación de la persona que habla con la primera persona del plural incorpora al locutor en un grupo. Es el grupo, entonces, el que proporciona al locutor la responsabilidad del enunciado». En este caso, sin embargo, se trata de la responsabilidad del enunciado por parte de la pareja («nosotros dos»), que responde a un uso inclusivo para involucrar al «tú» y lograr «el grado suficiente de aproximación y complicidad» (ibíd.). De este modo, el «tú» se incorpora en la referencia del «yo», convirtiéndolo en coprotagonista de una enunciación dual.

¹³² Las rúbricas representadas por dos álbumes (es decir, indie CE y pop-rock GL) se han tenido en cuenta para el cómputo de características generales de los álbumes (corpus, subcorpus, género de los/las intérpretes, década), pero no se incluyen como rúbricas independientes en este análisis variacional debido al escaso número de álbumes que las conforman.

PARTE II

unos porcentajes más cercanos a los que se registran en la conversación a medida que se avanza en el tiempo. Las diferentes frecuencias, especialmente en ambos subcorpus, ponen de manifiesto que los álbumes consagrados de pop-rock en español no solo se han concentrado en menos escenas musicales (seis en CE frente a 4 en GL) a lo largo de las décadas representadas, como se ha expuesto en el capítulo 2, sino que también las letras han sufrido un proceso de concentración léxica y flexiva, con una tendencia cuantitativa que las aproxima al registro oral coloquial.

Significativamente, la única escena musical cuya STTR no se encuentra en el lado que ocupa el subcorpus correspondiente es el pop CE, situado a la izquierda del porcentaje general y, por tanto, alineado con las demás escenas de GL. Este resultado podría explicar el hecho de que Werner (2012) no constata grandes cambios cuantitativos en su análisis diacrónico de las canciones en inglés (v. 1.3): al compilar su corpus con letras (no álbumes) que ocuparon los primeros puestos de ventas, la concentración de éxitos pop (y no otras escenas, v. 2.5) en esa selección lleva a una mayor homogeneidad de rasgos cuantitativos y léxico-gramaticales. Además, dos de los álbumes del pop CE corresponden a artistas doblemente canonizados (Miguel Bosé, Alejandro Sanz), quienes también se encuentran representados en el pop GL. Cuantitativamente, esos álbumes cumplen la función de puente entre el CE y GL.

Las listas de palabras clave respectivas ofrecen una idea más concreta del tipo de concentración léxico-gramatical que se desprende de esos índices de STTR. Para calcularlas, se ha procedido a comparar cada grupo con la totalidad de los 85 álbumes de pop-rock como corpus de referencia. De este modo, las palabras que resultan del análisis alcanzan una frecuencia o bien inusualmente alta (polo positivo) o bien inusualmente baja (polo negativo) en comparación con el corpus integral de pop-rock. Recordemos que el corpus, a su vez, cuenta con ciertas palabras clave en comparación con el uso general del español: *TE, ME, TU, MI, TÚ, TI, AMOR, YO, QUIERO, NO, TUS, CORAZÓN*, etc. (v. figura 3.1[10]).

En la siguiente tabla, que también incluye los índices STTR recogidos en la figura anterior, se matiza de manera decisiva la singularidad de algunas palabras clave generales según el género de los/las intérpretes y el subcorpus al que pertenecen los álbumes:

Palabras clave de pop-rock según género intérprete y subcorpus

	STTR	Polo positivo	Polo negativo
Int. fem.	34,37	TI, TÚ, MI, QUIERO	ELLA
Int. masc.	37,21		
CE	40,03	ROCK	NO, SÓLO, TU, AMOR, MI, TE, TÚ, YO
GL	34,59		ROCK

Figura 3.1(12): *Ratio* estandarizadas y palabras clave de pop-rock en español según género intérprete y subcorpus, reproducidas por distribución e índice de singularidad.

De manera predecible, las categorías más representadas en el corpus integral (artistas masculinos y álbumes de los Grammy latinos, v. 2.3) carecen completamente (int. masc.) o en parte (GL) de palabras clave propias: las frecuencias de dichas letras son tan cercanas al corpus de referencia que ninguna destaca por su singularidad, salvo la palabra *rock* en el polo negativo de GL y, de manera correspondiente, en el polo positivo de los álbumes que pertenecen al canon estético (CE). Pese a que ambos subcorpus incluyen la escena musical del rock, esta parece construirse lingüísticamente de manera distinta:

- (5) Buenas noches bienvenidos / hijos del rock and roll (MIGU01).
- (6) No estés más deprimida / yo tengo la solución / unas copas y unos amigos / y un poquito de Rock and Roll (BURN01).
- (7) Se movía con el Rock & Roll / y entonces empezó a gustarme (QUIGON04).

En el CE (ejemplos 5-7), el uso de la palabra clave rock apunta al metadiscursos sobre la propia escena musical como recurso de autenticidad sociocultural (Appen 2013, v. 2.1); en GL, por el contrario, pierde relevancia ese tipo de construcción discursiva.

Las palabras clave más singulares se encuentran en las categorías menos representadas en el corpus integral: los álbumes de cantantes femeninas (22%) y del CE (40%). Las letras interpretadas por artistas femeninas contienen incluso más deícticos personales que el corpus total, un resultado que sugiere la construcción de un discurso aún más centrado en el «tú» (*ti, tú*) y en el «yo» (*mi, quiero*), especialmente cuando se trata de relegar a una tercera persona del singular femenina (*ella*). El hecho de que este último pronombre personal se encuentre en el polo negativo de los álbumes de artistas femeninas da pie a relativizar la interpretación de Werner 2012 (v. comentario sobre la figura 1[11]) acerca de los mayores porcentajes que alcanzan los pronombres femeninos de tercera persona del singular. Al tener en cuenta el género de los/las intérpretes de las canciones, queda patente que ese supuesto rasgo léxico-gramatical general («there are many more examples of [...] *her* or *she*», Werner 2012, 29) se debe a las características sociológicas del corpus objeto de estudio (espacios, género, escenas, décadas; v. 2.5).

En cuanto a las palabras menos singulares del CE y teniendo en cuenta las palabras clave del corpus integral, sorprende la presencia de deícticos de primera y segunda persona del singular en el polo negativo. Dos de las formas (*mi, tú*) coinciden además con las palabras clave de cantantes femeninas. Dichos resultados reflejan de nuevo la composición del corpus, ya que en el subcorpus CE únicamente se incluyen tres álbumes interpretados por mujeres. Paralelamente, las letras del CE parecen no centrarse tanto en el «tú» (*tu, te, tú*), en el «yo» (*mi, yo*), o en la temática amorosa (*amor*). Dichos álbumes se distancian de los resultados generales de pop-rock, y también de las palabras más frecuentes (*no, sólo*).

Consideremos entonces por separado las palabras clave de las escenas musicales que pertenecen a los dos subcorpus (CE, GL). La siguiente lista de singularidad aporta más detalles acerca de las posibles temáticas y el peso de los participantes «yo» y «tú» en las diferentes escenas:

Palabras clave de pop-rock en español por escenas

Escena	STTR	Polo positivo	Polo negativo
Cant. CE	43,16	DE, SU, LOS, PUEBLO	ME, VOY, TUS, TE, QUIERO, SÉ, TU, NO
Flam. CE	43,08	LAS, LOS, DE, LA, AY, AGUA, NIÑA	NO, TE
Mov. CE	40,50	MUY, CIUDAD	VIDA, QUE
Pop CE	36,52	DIJO, DIOS, BAJO, SÍ, ELLA	TODO
Rock CE	38,36	ROCK, ROLL, DORMIR	AMOR, CORAZÓN, YO, OH, AY, MI, TÚ
Año GL	35,85	COMO, TÚ, HAY, YO	
Pop GL	32,91	TI, QUE, CONTIGO, MI, TÚ, ME, SÉ, TU, MÍ, AMOR, BESO	ELLA, LOS, LA
Rock GL	36,24	ELLA, DOY, BIS	PORQUE, TI

Figura 3.1(13): *Ratio* estandarizadas y palabras clave de las escenas musicales del corpus, ordenadas por distribución e índice de singularidad.

En primer lugar, destaca la superposición de las palabras *me, sé, tú* del polo negativo de los cantautores CE y del polo positivo de pop GL, precisamente las dos escenas que ocupan los extremos en la figura 3.1(11). Las letras de estas dos escenas, junto con las de rock CE, difieren lingüísticamente más del promedio del corpus, en especial por lo que se refiere a una interacción de tipo amoroso (pop GL: *amor, beso*), de la que se alejan los cantautores CE y el rock CE.

En segundo lugar, las palabras léxicas clave de las escenas CE apuntan a la siguiente diferencia lingüística: mientras que los cantautores y el flamenco parecen preferir discursivamente un entorno rural o relacionado con la naturaleza (ejemplos 8 y 9), en las canciones de la movida gana relevancia el entorno urbano (ejemplos 10 y 11):

- (8) Y te acercas, y te vas / después de besar mi aldea. / Jugando con la marea / te vas, pensando en volver (JMSERR01).
- (9) El pueblo corría por las almenas rompiendo las cañas de los pescadores (MORYLAG07).
- (10) Y ahora estoy aquí sentado / en un viejo Cadillac de segunda mano / junto al Mervellé, a mis pies mi ciudad (LOQU04).
- (11) Esta ciudad ya no te deja alternativa, / todo está oscuro para ver una salida (LOSSECR08).

En su estudio multimodal de la música popular (imagen, sonido, texto), David Machin (2010) dedica un capítulo a los discursos que comunican las letras de canciones desde la perspectiva del análisis crítico del discurso. Si bien Machin alude a la escasez de referencias temporales o locales en la letra de una canción, descrita como «set of feelings in ‘no-place’» (ibíd., 92), ambientada en la mente del narrador¹³³, ofrece una observación relevante en cuanto a las convenciones de diferentes escenas musicales, como se ilustra en los anteriores ejemplos (8-11):

[...] different genres of songs often make references to certain kinds of settings. Rap might speak of ‘streets’; folk music of ‘hills’ and ‘streams’; rock music of ‘roads’. These locations, while generic, can communicate broader ideas. Rap music is based in an urban environment, folk music is about a simpler social order rooted in tradition and the land. Rock music often emphasizes escape and journeys. [...] Some bands do in fact mention actual locations. Country and western music often does this: Memphis etc. (Machin 2010, 92-93).

La elección de circunstancias puede suponer, por tanto, un mecanismo lingüístico fundamental en la construcción de autenticidad de diferentes escenas musicales y es objeto de estudio en el caso de nombres propios (topónimos) en el numeral 3.4.

En los ejemplos de los cantautores, del flamenco y de la movida que se acaban de citar (8-11) se trata de un tipo de construcción de autenticidad en base a convenciones de cada escena musical y, como se desprende de la cita de Machin, puede plasmarse mediante la elección de nombres comunes, expresados por regla general como circunstancias y asociados a diferentes espacios con connotaciones sociales (*no te deja alternativa, todo está oscuro*), vinculadas a la naturaleza (*aldea, marea, cañas*), a prácticas locales (*pescadores*), etc.

En tercer lugar, conviene prestar atención una vez más a la deixis personal. La tercera persona (del singular) aparece con frecuencias clave en las letras de cantautores (*su*), pop CE y rock GL (*ella*), mientras que pierde toda singularidad en los álbumes de pop GL (*ella*). Dicha distribución se encuentra estrechamente relacionada con el género de los/las respectivos/-as cantantes, como se ha comentado anteriormente: de los 19 álbumes

¹³³ «The setting could be thought of here as the narrator’s mind itself» (Machin 2010, 94). Machin reconoce que la cualidad atemporal de las canciones permite que su validez se conserve a lo largo de diferentes generaciones, ya que las letras de pop-rock no suelen contener referencias temporales concretas. V. también el concepto de «ghost discourse» de Murphey (1992, 771).

interpretados por mujeres, 12 corresponden al pop GL, pero tan solo 1 al pop CE y 4 al rock GL. En cuanto a los cantautores CE, todos hombres, la forma posesiva *su* puede referirse a la tercera persona del singular, plural, masculina o femenina, de ahí que se precise un análisis de patrones de uso lingüístico para desambiguar los referentes concretos. Destaca en cualquier caso la referencia a un participante distinto al «yo» y al «tú» en esa escena musical. En cambio, el «yo» y el «tú» sobresalen en las letras de año GL (*tú, yo*) y, por supuesto, pop GL (*ti, contigo, mi, tú, me, sé, tu, mí*), como ya se ha indicado arriba.

Por último, cabe mencionar la presencia de la interjección *ay* en el polo positivo del flamenco, así como en el polo negativo del rock CE, donde también se encuentra *oh*. Ello apunta a que en las letras de flamenco se recoge lingüísticamente la dimensión performativa mediante interjecciones, un uso lingüístico al que apenas se recurre en el rock CE. De hecho, el rock GL muestra una tendencia a alejarse aún más del aspecto performativo al registrar como palabra clave la forma referida a la estructura musical *bis*, que también aparece en el polo positivo del último lustro de estudio:

Palabras clave de pop-rock en español por décadas

Década	STTR	Polo positivo	Polo negativo
1968-79	41,69	SU, DE	ESTOY, QUE, OH, ME, TE, NO
1980-89	39,89	ALGUIEN	AMOR, QUE, PA, Y
1990-99	38,90	DE, DORMIR	MI, AQUÍ, CÓMO, YO, TÚ, CORO, TI, OH
2000-10	33,39	TI, MI, TÚ	LAS, LA
2010-15	36,22	PA, OH, BIS, I	VEZ, DE

Figura 3.1(14): *Ratio* estandarizadas y palabras clave del corpus de pop-rock en español por décadas, ordenadas por distribución e índice de singularidad.

En esta lista de variación diacrónica se muestran las tendencias de singularidad de algunas de las palabras clave mencionadas en las figuras precedentes. Por ejemplo, se establece una correlación entre los cantautores CE y la década de los años 70 (*su* en el polo positivo; *me, te*, en el polo negativo); el rock CE y los años 90 (*yo, ti, oh* en el polo negativo); el pop GL, la primera década del siglo XXI y las intérpretes femeninas (deícticos de segunda y primera persona del singular como palabras clave).

Adicionalmente, por primera vez aparece la apócope *pa* en una tabla de resultados variacionales (polo negativo de los años 80 y polo positivo de la década de 2010), que, como se avanzaba en 3.1.1., constituye la reproducción ortográfica de una pronunciación característica de la lengua oral coloquial. Dicha apócope posee un nivel de extensión geolectal mayor que otras desviaciones de la norma ortográfica presentes en las letras de pop-rock, como pueden ser las versiones ortográficas *ao* o *io*. De ahí que se registre la

forma *pa* en álbumes tanto del subcorpus CE (7 álbumes) como del subcorpus GL (15 álbumes, dos de ellos interpretados por cantantes españoles). En cambio, la omisión del sonido /d/ intervocálico propia del «habla coloquial de algunas zonas, especialmente en España»¹³⁴ se refleja en una proporción mucho menor de distribución y aparición en el corpus, con resultados casi exclusivamente en álbumes de músicos peninsulares (58 de las 63 apariciones)¹³⁵. En cifras absolutas, los álbumes que registran el mayor número de versiones ortográficas no normativas son los siguientes:

Álbum	Graffias no norm.	Género intérprete	Subcorpus	Escena	Año
1. ALESA00an-CE	51	hombre	CE	pop	1997
2. EXTRE00an	39	hombre	CE	rock	1996
3. ALESA00an-GL	38	hombre	GL	pop	2003
4. CAVI00an	31	hombre	GL	año	2013
5. ALJOLE00an	30	una mujer y dos hombres	GL	pop	2010
6. RIMA00an	26	hombre	GL	pop	2006
7. JOASA00an	22	hombre	CE	cantautor	1999
8. BA00an	19	hombre	GL	pop	2004
9. CALLE00an	15	hombre	GL	año	2010
10. JESJO00an	10	mujer	GL	pop	2011

Figura 3.1(15): Álbumes del corpus con mayor número de desviaciones ortográficas.

Se constata en esta figura la predominancia de álbumes de los GL, interpretados por artistas masculinos, adscritos a la escena pop y editados en las dos primeras décadas del siglo XXI. Es decir, la tendencia cuantitativa hacia una construcción lingüística de las letras más cercana a la conversación (v. figura 3.1[11]) se confirma de nuevo mediante la introducción en los años 90 y su expansión en las dos décadas posteriores de desviaciones de la norma ortográfica que reproducen el habla coloquial.

Un último aspecto relevante de la segunda década del S. XXI es la palabra clave *I* (pronombre personal en inglés), tal y como se recoge en la figura 3.1(14). El corpus de pop-rock en español incluye muestras de otras lenguas, pero estas no emergen como formas clave hasta el lustro comprendido entre 2010 y 2015, en el que el pronombre de sujeto *I* destaca por su singularidad. La irrupción del inglés y el uso general de

¹³⁴ Cf. ORT [02.11.2022]: «2. Lo más destacable en relación con la pronunciación de este sonido es su debilitamiento en posición intervocálica, especialmente notable en la terminación *-ado* propia de los participios de los verbos de la primera conjugación y de algunos nombres. En el habla coloquial de algunas zonas, especialmente en España, el debilitamiento es extremo y llega con frecuencia a la total omisión de la /d/, fenómeno que debe evitarse en el habla esmerada».

¹³⁵ Con todo, resulta imprescindible problematizar una vez más la categoría «país de procedencia» en el análisis de canciones de pop-rock, como se ha tematizado en 2.3 y 2.5. Por ese motivo no se recoge aquí una figura de la variación supuestamente diatópica en base al país originario de los/las intérpretes y solo se aborda ese aspecto en la construcción de la autenticidad local (3.4).

extranjerismos en las canciones del corpus es objeto de estudio en el capítulo sobre la construcción de la autenticidad local (3.4.3).

El análisis contrastivo de corpus concluye aquí tras haber sido abordado desde una triple perspectiva: pop-rock en inglés y en español, pop-rock en español y uso general de la lengua, espacios y categorías de pop-rock en español (subcorpus, género de los/las intérpretes, escenas, décadas). Los numerosos resultados del estudio contrastivo, entre los que a grandes rasgos destacan la extrema relevancia de las personas del discurso «yo» y «tú» en las letras de pop-rock, así como una cierta variación en materia de frecuencias y palabras clave, sirven de base para abordar a continuación la deixis personal y la enunciación.

3.2 Deixis personal y enunciación

En consonancia con los estudios existentes de pop-rock anglosajón (v. 1), el análisis cuantitativo general de las palabras más frecuentes del pop-rock en español apunta a que las letras se construyen lingüísticamente alrededor del «yo» y del «tú» y de la interacción entre ambos (Bértoli-Dutra 2014, 156), si bien el análisis contrastivo, como acabamos de observar, matiza en algunas escenas musicales la primacía de los deícticos de primera y/o segunda persona del singular.

Entre las 25 palabras más frecuentes del corpus (v. figura 3.1[9]) se encuentran cuatro pronombres personales (*me, te, yo, tú*) y dos determinantes posesivos (*mi, tu*) de primera y segunda persona del singular. Todas estas formas destacan como palabras clave de las letras en general (figura 3.1[10]) y, en cuanto expresiones de deixis personal, remiten de manera directa a la situación enunciativa de las letras de las canciones (Murphey 1990, 50-52, Laferl 2005), a la par que constituyen la manera más inmediata de otorgar una expresión (auto)referencial a las letras de pop-rock (Kreyer & Mukherjee 2007, 45, Werner 2012, 29).

Sin embargo, el sistema pronominal tan solo es una de las fuentes de deixis personal en español, ya que los morfemas verbales de persona también cumplen un papel fundamental a la hora de señalar las personas del discurso. Cinco de las palabras clave del corpus de pop-rock son las formas verbales *quiero, voy, sé, soy y tengo*, que contienen la deixis de la primera persona del singular y determinan de este modo el punto de enunciación: el «yo» habla sobre sus deseos, intenciones, conocimientos, etc.

El uso de las mencionadas expresiones indéxicas del «yo» (pronombres, posesivos, formas verbales) supone la forma canónica de representación de la identidad de la persona que habla, el centro deíctico, que se presenta como sujeto discursivo, del mismo modo que su interlocutor «se hace explícito en el texto canónicamente a través de los deícticos de segunda persona, singular y plural» (Calsamiglia & Tusón 2012, 131).

El presente numeral se centra en el análisis de la deixis personal y la situación de enunciación de las letras de pop-rock en español mediante las frecuencias de las etiquetas pertenecientes al sistema pronominal (3.2.1) y a la morfología verbal (3.2.2), así como a través de la estructura enunciativa de las letras de canciones y la variación interna que caracteriza los diferentes espacios que se incluyen en el corpus (subcorpus, género de los/las intérpretes, escenas, décadas) (3.2.3).

3.2.1 Sistema pronominal

Atendiendo a la anotación morfológica del corpus mediante el programa TreeTagger (Schmid 2016, v. 2.4) es posible extraer las frecuencias de las etiquetas que remiten al sistema pronominal, a saber, los pronombres personales, ya sea en posición proclítica o enclítica, y los posesivos. Dichas etiquetas¹³⁶ suman un total de 19.336 palabras¹³⁷, lo que supone un 11,4% del corpus. En los siguientes ejemplos se recogen algunos extractos del corpus anotado con las formas deícticas, sus respectivos lemas y etiquetas entre comillas angulares:

- (12) ven conmigo<yo><PPX> a dar un paseo por el parque (CALLE10).
- (13) tú<tú><PPX> la<él><PPC> conoces mejor que yo<yo><PPX> (JULIG04).
- (14) Aléjate<alejarse><VCLIfin> de mí<yo><PPX> (CAM06).
- (15) Yo<yo><PPX> quiero darte<dar><VCLInf> toda mi<yo><PPO> vida / y seguir amándote<amar><VCLIger> (LAQUIES11).
- (16) y tu<tú><PPO> cara se<se><SE> dibuja en mi<yo><PPO> memoria (DRARO02).

Estos ejemplos contienen de nuevo la deixis personal de primera y segunda persona del singular, tan solo la etiqueta <PPC>, que recoge pronombres clíticos de tercera persona, se encuentra representada en (13). El protagonismo indudable de la primera y segunda

¹³⁶ En concreto, se trata de las siguientes etiquetas: «PPC Clitic personal pronoun (le, les), PPO Possessive pronouns (mi, su, sus), PPX Clitics and personal pronouns (nos, me, nosotras, te, sí), VCLIger clitic gerund verb, VCLInf clitic infinitive verb, VCLIfin clitic finite verb» (cf. lista completa de etiquetas de TreeTagger en línea, v. apartado bibliográfico).

¹³⁷ Sin contar el «se» enclítico con 167 apariciones ni el «se» proclítico con un total de 1.480 apariciones, al que TreeTagger asigna la etiqueta propia <SE> (ejemplo 16).

persona del singular en las letras de pop-rock en español plantea la pregunta sobre la presencia de otras personas del discurso en dichos textos. En la siguiente figura se recogen las frecuencias de cada forma pronominal o posesiva en función de las personas del discurso a las que se refiere:

	1ª persona	Frec.	%	2ª persona	Frec.	%
Singular	me, *me*, mí, conmigo	4.847	25,07	te, *te*, ti, contigo	4.015	20,76
	mi, mis, mío/-a/-os/-as	2.393	12,38	tu, tus, tuyo/-a/-os/-as	1.978	10,23
	yo	1.544	7,99	tú, vos, usted	1.104	5,71
Total	singular (yo)	8.784	45,43	singular (tú)	7.097	36,70
Plural	nos, *nos*	466	2,41	vuestro/-a/-os/-as	16	0,08
	nuestro/-a/-os/-as	177	0,92	os, *os	19	0,10
	nosotros	31	0,16	ustedes	9	0,05
Total	plural (nosotros/-as)	674	3,49	plural (vosotros/ustedes)	44	0,23

	3ª persona¹³⁸	Frec.	%
Singular	lo, la, *lo, *la	1.172	6,06
	le, *le	473	2,45
	él, ella	306	1,58
	su, sus, suyo/-a/-os/-as	568	2,94
Plural	ellos/-as	35	0,18
	les, *les	77	0,40
	los, las, *los, *las	106	0,55
Total	3ª persona	2.737	14,15

Figura 3.2(1): Frecuencias del sistema pronominal en el corpus de pop-rock en español.

Son varios los aspectos relevantes que dejan entrever los resultados cuantitativos de esta tabla. En primer lugar, las etiquetas referidas al «yo» (con un 45%) y al «tú» (con un 37%) suponen un total del 82% de la deixis personal del corpus de pop-rock. Estos porcentajes no solo confirman el protagonismo de dichas personas del discurso, sino que ponen de manifiesto la poca relevancia de los demás participantes en las letras de pop-rock: la primera persona del plural alcanza un magro 3,5% y la segunda del plural apenas suma un 0,23% de todas las etiquetas de deixis personal en el sistema pronominal. De hecho, no se recoge una sola aparición de las formas *nosotras*, *vosotros* o *vosotras* en el

¹³⁸ Los pronombres y posesivos de tercera persona gramatical pueden referirse a la segunda persona del discurso con trato de proximidad o distancia en función de las diferentes normas lingüísticas geolectales del español (Calsamiglia & Tusón 2012, 131; Moreno Fernández 2000). Dada la composición del corpus y el trato de confianza entre el «yo» y el «tú» (en singular) que caracteriza las letras, apenas se registran resultados de la segunda persona representada por otros pronombres personales distintos a «tú»: *vos* (40 apariciones); *usted* (29 apariciones), *ustedes* (9 apariciones).

corpus y tan solo se registran dos formas de *os* enclítico, que corresponden a una misma canción¹³⁹.

En segundo lugar, conviene matizar los resultados de la tercera persona, cuyas etiquetas ascienden a un 14% de toda la deixis pronominal. Dado que los posesivos en español no permiten distinguir entre un referente singular o plural, en la tabla se muestran los resultados totales de dicha persona. Como se observa, el mayor porcentaje de la tercera persona está representado por las formas pronominales de objeto directo (*lo, la, los, las*). Al respecto cabe objetar que dichos pronombres no se refieren necesariamente a una persona del discurso (ejemplos 17 y 18), sino que cumplen en su mayor parte una función neutra o sustituyen sustantivos no animados (ejemplos 19 y 20):

- (17) Ella lo<él><PPC> vio salir de allí. / Ahora sabía la verdad y se decidió (ALAYDIN01).
 (18) yo por fin la<él><PPC> encontré / de noche en un bar de alterne / sí mi futura mujer (ALB08).
 (19) Y tu carta me confundió. / Ahora lo<él><PPC> entiendo (ELULT04).
 (20) sé que no quiero volver a cruzar / la línea está ahí, / la<él><PPC> puedo sentir (CUANO05).

De ahí que los porcentajes de la tercera persona deban orientarse más bien a los resultados obtenidos en las formas pronominales de objeto indirecto (*le, les*) o bien de sujeto (*él, ella, ellos, ellas*), que representan alrededor del 4% en singular y un 0,5% en plural de todas las etiquetas del sistema pronominal. Es decir, la tercera persona juega un papel completamente secundario en las letras de pop-rock anotadas¹⁴⁰, en las que el «yo» y el «tú» conforman el marco de la enunciación con una influencia prácticamente inexistente de otros participantes (en este caso, «él», «ella»). Tan solo destaca la singularidad del pronombre «ella» en las escenas de pop CE y rock GL, como se ha constatado en la figura 3.1(13) y se ejemplifica en el análisis de la estructura y variación enunciativas (v. 3.2.3).

Por tanto, centrémonos ahora en las formas más frecuentes de la deixis de primera y segunda persona del singular. Como ya arrojaban anteriormente los resultados cuantitativos generales y en este numeral las formas pronominales o posesivas, las expresiones referenciales más comunes son las referidas al «yo» y al «tú». En la siguiente tabla se recogen las cifras desglosadas:

¹³⁹ Se trata de una canción en la que un «nosotros» se dirige a un «vosotros», por lo que, excepcionalmente en el conjunto del corpus, se prodigan las formas de la primera y segunda persona del plural: *vamos, seremos; tendréis, cerrad, cuidad*, etc., y el enclítico mencionado: «Haceos un refugio / turnaos para aniquilar» (LOSPLAN06).

¹⁴⁰ Por el contrario, como se ha mencionado respecto al corpus Cumbre, en el uso general del español los determinantes posesivos «su» y «sus» aparecen muy por delante de la deixis de primera y segunda persona del singular, con una frecuencia relativa de 0,59 y 0,25 respectivamente frente a 0,26 y 0,07 en el corpus de pop-rock.

PARTE II

1ª persona	Frec. abs.	2ª persona	Frec. abs.
me	3.196	te	2.274
mi	1.874	tu	1.442
yo	1.544	tú	1.035
me	1.033	*te*	879
mí	502	ti	692
mis	338	tus	477
mí*	184	contigo	170
conmigo	113	tuy*	59
Total	8.784	vos	40
		usted	29
		Total	7.097

Figura 3.2(2): Formas de la primera y la segunda persona en singular en el corpus de pop-rock.

Las formas pronominales y posesivas que remiten a cada una de las personas reflejan el mismo orden de frecuencias (pronombre de objeto proclítico seguido de posesivo singular, pronombre de sujeto, pronombre de objeto enclítico, etc.), excepto en las formas contraídas *conmigo* y *contigo*. Si bien las cifras del «yo» son en su mayor parte superiores a las del «tú», esa tendencia se invierte en el caso de las formas de objeto con preposición *ti* y *mí* (junto a *contigo* y *conmigo*) así como del posesivo plural *tus* y *mis*. Además, destacan las formas tónicas de los pronombres personales en función de sujeto; al ser el español una lengua «pronoun-dropping» (v. 3.1.1), dicha característica puede interpretarse a nivel textual como la expresión de los dos principales participantes de las letras de pop-rock como temas marcados¹⁴¹.

Por último, las formas enclíticas de los pronombres personales, indicadas en la tabla mediante asteriscos anteriores y posteriores (*me*, *te*), ascienden a 2.671 resultados totales y cobran también un protagonismo especial en materia de frecuencias, lo que remite a formas no personales del verbo (infinitivos, 1.471 resultados; gerundios, 153 apariciones) así como a imperativos (1.047 resultados). Las etiquetas de formas verbales y su deixis personal se tratan en el siguiente numeral (v. 3.2.2), en el que se incluyen las formas de imperativo; a continuación, se recogen las formas más frecuentes de las etiquetas de infinitivos con pronombres enclíticos:

¹⁴¹ Cf. Ghio & Fernández (2008, 144): «si se incluyen [los pronombres personales antes del verbo] en casos en que la referencia es clara, se deben considerar marcados». V. análisis de los tópicos marcados en 4.2.2.

Forma	Frec. abs.	Álbumes	Forma	Frec. abs.	Álbumes
VERTE	55	27	DEJARTE	28	15
QUEDARME	34	21	DARME	20	15
AMARTE	47	20	QUERERTE	21	14
DARTE	30	17	TENERTE	28	13
HACERTE	29	15	MIRARTE	22	13

Figura 3.2(3): Frecuencias de infinitivos con pronombres enclíticos en el corpus de pop-rock.

Las combinaciones más frecuentes con los pronombres enclíticos muestran que los infinitivos proyectan las acciones mayoritariamente hacia el «tú» (ejemplos 21 y 22) y tan solo aparece el «yo» mediante el enclítico en el caso de *quedarme* y *darme* (ejemplos 23 y 24):

- (21) No existe nada / sólo el anhelo de soñar / verte a vos (FACA13).
- (22) Seguí mi viaje y descubrí / que para amarte yo nací (BECUE11).
- (23) Yo pensé que podía quedarme sin ti / y no puedo / es difícil (VICEN17).
- (24) ahora necesito espacio para darme más (KANGAR11).

A nivel discursivo, dichas frecuencias apuntan a la construcción discursiva del «tú» preferentemente como objeto (ejemplos 21, 22), mientras que el «yo» ejerce principalmente la función de sujeto (22, 23, 24) (v. figura 3.3[7]). Es decir, la mayoría de las formas verbales de estos ejemplos incluye la deixis de primera persona del singular: *seguí, descubrí, nací* (22); *pensé, podía, puedo* (23); *necesito* (24). Es por ello por lo que el análisis de los deícticos personales se extiende a continuación a los morfemas verbales de persona mediante las etiquetas que corresponden a verbos conjugados.

3.2.2 Sistema verbal

El anotador morfosintáctico TreeTagger aplica diferentes etiquetas para las formas verbales conjugadas, abreviadas como «fin», por «finite», distinguiendo entre verbos léxicos (<VLfin>), verbo *ser* (<VSfin>), verbo *estar* (<VEfin>), verbo *haber* (<VHfin>)¹⁴², verbos modales *poder* y *deber* (<VMfin>) y formas enclíticas (<VCLifin>):

- (25) el verdadero amor perdona<perdonar><VLfin> / no abandona<abandonar><VLfin> (MA10).
- (26) cada espacio de mi tiempo, lo que soy<ser><VSfin> y fui<ser><VSfin> (LUFON10).

¹⁴² Mediante esta etiqueta <VHfin> se recoge tanto la forma impersonal «hay» (ejemplo 29) y sus variantes en otros tiempos y modos, así como la conjugación auxiliar de tiempos compuestos (perfecto, pluscuamperfecto).

PARTE II

- (27) Amanece<amanecer><VLfin> tan pronto / y yo estoy<estar><VEfin> tan solo (HESIL02).
 (28) No puedo<poder><VMfin> negar que me hizo<hacer><VLfin> daño (TRI06).
 (29) Hay<haber><VHfin> destinos confundidos, destinos oprimidos /encerrados en instintos (JAGU08).
 (30) Búscame<buscar><VCLIfin> - ¿dónde estás<estar><VEfin>? / No lo sé<saber><VLfin> –siempre igual (ALAYPEG07).

Dichas etiquetas suman un total de 28.577 formas conjugadas (16,84% del corpus), además de las 9.928 formas no conjugadas (5,85%). Como se observa en los ejemplos (25) a (30), estas corresponden en gran parte a formas verbales con deixis de primera (*soy, estoy, puedo, sé*) o tercera persona del singular en presente (*perdona, abandona, amanece, hay*), excepto la etiqueta <VCLIfin>, que identifica las formas de imperativo con pronombres enclíticos¹⁴³, también relevantes desde el punto de vista cuantitativo (recordemos que ascienden a una cifra de 1.047 casos).

Para poder analizar en detalle la deixis personal más frecuente que contienen los verbos conjugados, se ha procedido a extraer en primer lugar los lemas verbales más usados en el corpus de pop-rock para luego atender a sus respectivas preferencias flexivas¹⁴⁴:

<V*>	Frec. abs.	Pref. flexiva	<V*>	Frec. abs.	Pref. flexiva
1. <SER>	4.103	es	11. <VER>	782	ver
2. <IR>	1.700	voy	12. <DAR>	738	da
3. <QUERER>	1.479	quiero	13. <VOLVER>	580	volver
4. <HABER>	1.451	hay	14. <DEJAR>	560	déjame
5. <ESTAR>	1.387	estoy	15. <SENTIR>	427	siento
6. <TENER>	1.071	tengo	16. <PERDER>	423	perdí
7. <PODER>	1.001	puedo	17. <PENSAR>	405	pensar
8. <SABER>	1.000	sé	18. <PASAR>	402	pasar
9. <HACER>	951	hace	19. <QUEDAR>	393	queda
10. <DECIR>	940	decir	20. <MIRAR>	382	mira

Figura 3.2(4): Frecuencias de lemas verbales del corpus de pop-rock en español¹⁴⁵

¹⁴³ Las formas de imperativo sin pronombres enclíticos están marcadas con la etiqueta <VLfin> (verbo léxico conjugado). Debido a la convergencia de dichas formas con la tercera persona del singular del presente de indicativo en el caso de los verbos regulares, el anotador morfosintáctico no es capaz de discriminar las formas de indicativo de las de imperativo. Sin embargo, en las listas de preferencias flexivas de los lemas verbales más comunes (v. figuras 3.2[5]-3.2[8]) se ofrece una visión detallada de esas formas y su distribución en morfología de presente de indicativo o de imperativo.

¹⁴⁴ La búsqueda de agrupaciones (*clusters*) con la etiqueta de verbo y símbolos de comodín (*<*><V*>) en el corpus etiquetado gramaticalmente (*POS-tagging*) ofrece la posibilidad de obtener los resultados de los verbos más frecuentes, así como de sus preferencias flexivas (cf. 2.4).

¹⁴⁵ En el programa WordSmith también es posible obtener una lista de frecuencia de lemas, es decir, de palabras agrupadas en una misma entrada, mediante un fichero de lematización. A efectos comparativos, en esta investigación se hizo uso del fichero de lemas en español elaborado por Laurence Anthony, accesible de manera abierta en la página web de su programa Antconc (v. referencia en apartado bibliográfico). Sin embargo, dicha lista de lematización incluye formas ambiguas como «fui, fuiste, fuimos, fuera», etc. únicamente bajo el lema «ir». La anotación con TreeTagger tampoco logra desambiguar de manera

Los 20 lemas verbales más frecuentes destacan por las siguientes características: la deixis de primera persona del singular en presente simple¹⁴⁶ (*voy, quiero, estoy, tengo, puedo, sé, siento*); los infinitivos (*decir, ver, volver, pensar, pasar*); la tercera persona del singular en presente simple (*es, hay, hace, da, queda*); los imperativos de segunda persona del singular (*déjame, mira*); la deixis de primera persona del singular en pretérito indefinido (*perdí*). Estos rasgos principales de la morfología verbal más frecuente del corpus de pop-rock apuntan de manera clara a construcción lingüística de la interacción, como señala Parodi (2010, 48, cursivas en el original):

los pronombres de primera y segunda persona del singular, el tiempo presente, el modo imperativo [...] están ligados a la *interactividad*, muy lejos de las oraciones pasivas, las nominalizaciones y los verboides, relacionados con *informatividad* y *focalización del objeto*.

Al mismo tiempo, las elecciones léxicas de verbos mentales como *querer, saber, sentir* y *pensar* remiten a la expresión de una actitud personal, asociada al estilo conversacional (Werner 2021a, 252).

Con el objetivo de profundizar en las formas verbales más frecuentes, se exponen a continuación las preferencias flexivas de los 20 lemas de la tabla 3.2(4) en cinco grupos de cuatro verbos por orden de frecuencia absoluta.

SER ¹⁴⁷			IR			QUERER			HABER		
Forma	Frec.	Álb.	Forma	Frec.	Álb.	Forma	Frec.	Álb.	Forma	Frec.	Álb.
ES	1.686	84	VOY	516	75	QUIERO	788	81	HAY	607	79
SOY	412	65	VA	396	70	QUIERES	116	44	HE	230	62
SER	400	75	VAS	170	49	QUIERE	103	42	HA	193	65
ERES	260	59	VAMOS	127	35	QUISIERA	65	28	HAS	101	50
SON	252	62	VAN	82	44	QUERER	65	26	HAN	69	36
ERA	169	51	FUE	76	33	QUIERA	46	23	HABÍA	51	28
FUE	154	51	IR	69	38	QUISE	38	18	HABRÁ	39	20
SEA	105	41	FUI	35	21	QUIEREN	37	20	HABER	37	19
SERÁ	100	40	IBA	27	18	QUERÍA	35	18	HAYA	29	19
SOMOS	73	27	VAYA	24	13	QUIERAS	31	12	HUBIERA	20	7

Figura 3.2(5): Frecuencias de las formas de <ser>, <ir>, <querer> y <haber> en el corpus de pop-rock.

automática el total de las formas ambiguas, pero alcanza un mayor nivel de precisión al tener en cuenta las etiquetas que se encuentran en el contexto inmediato a la forma verbal.

¹⁴⁶ Sin embargo, a la luz de la elevada frecuencia y distribución de infinitivos, es preciso determinar hasta qué punto juegan un papel esencial las construcciones (semi)perifrásticas aspectuales o modales, por ejemplo, con las formas *voy, quiero, estoy, tengo*. Ese tipo de análisis de coocurrencias gramaticales se aborda en el numeral sobre los patrones de uso lingüístico con construcciones verbales (3.3.2).

¹⁴⁷ Cf. las preferencias flexivas del verbo *ser* en el uso general del español: *es, son, ser, era, fue* (Sánchez 1995, 76). El contraste de las formas del verbo *estar* (uso general del español *está, están, estaba, estado, estamos*, ibíd.; uso en el corpus: *estoy, está, estás, estar, están*, v. figura 3.2[5]) resalta aún más la primacía de la primera y de la segunda persona del singular en las letras de pop-rock.

PARTE II

Las formas verbales más frecuentes de este primer grupo evidencian la primacía del presente de indicativo tanto en materia de aparición como de distribución (*es, voy, quiero, hay*), así como la relevancia de la deixis personal del «yo» por delante del «tú», que encuentra su máxima expresión en el contraste entre la palabra clave *quiero* (788 apariciones en 81 álbumes y 283 letras) y la forma *quieres* (116 apariciones en 44 álbumes y 65 letras). Junto a ellas, la morfología de la tercera persona del singular cobra un protagonismo especial en el verbo *ser* y, como es de esperar, en la expresión impersonal *hay*.

Según se ha expuesto en el capítulo 1, varios estudios sobre el pop-rock anglosajón se hacen eco de las características de las letras en materia de tiempo lingüístico. Así, Murphey (1990, 62) subraya la relevancia de los tiempos de presente, registrados en el total de su corpus, y de futuro, con una distribución del 64%, frente a los tiempos de pasado (52%) y perfecto (44%).

The presence in all songs of the present tense would seem to qualify it as a necessary ingredient in PS [pop songs]. [...] The high use of the present tense would seem to function as a ‘free-time’ anchor that it allows PS to be present whenever and wherever it is heard. The other verbal categories fall into the medium range [...]. Again, these findings would seem to point to the function of PS to evoke, or provoke, present feelings and hopes for the future with relatively little concern with the past (ibíd., 63-64).

El autor interpreta la distribución media de los tiempos del pasado y del perfecto como marca de interés narrativo en aproximadamente la mitad del corpus que analiza, lo que lo lleva a constatar cierta tensión entre la predominante situacionalidad (discurso en situación) y la narratividad (discurso narrativo, v. 1.1). En esa misma línea, Bértoli-Dutra (2014) identifica el interés narrativo como tercera dimensión léxico-gramatical en el análisis factorial multidimensional que lleva a cabo en base a los índices de aparición de verbos en pasado en las letras (v. 1.4).

Al observar la figura 3.2(5), junto a la clara preferencia por formas verbales de presente simple, se constata un uso extendido de formas de pretérito perfecto compuesto (*ha*, 76,5% de álbumes) y, en el tramo medio-inferior de frecuencias, a partir de las quintas formas, de pasados (*era, fue*, 60% de los álbumes):

(31) la impresión que tengo es / de que insistiré / En lo que ha sido y es (LAUPAU10).

(32) Se ha vuelto una aventura / como tu cama ninguna / yo me enredé en tu locura / bajo un eclipse de luna (PIBU11).

(33) Ay, amor, fue una tortura perderte (SHA03).

En consonancia con estos estudios y siguiendo la denominación de Harald Weinrich (1985), el «yo» enunciador hace un uso prioritario del presente (*quiero, voy, soy*) como

tiempo prototípico con el objetivo de implicar al «tú» en el ámbito del mundo comentado, que también cuenta con una extendida distribución del perfecto (ejemplos 31 y 32), pero también se refiere en más de la mitad de los álbumes al mundo narrado (ejemplos 32 y 33), cuyo origen temporal se sitúa en el pasado, con formas de pretérito imperfecto o indefinido en español¹⁴⁸.

Respecto a las preferencias flexivas del primer grupo de verbos conviene puntualizar tres aspectos relevantes que se tratan más adelante. Primero, las formas *voy*, *va*, *vas*, etc., consideradas en la figura 3.2(5) como presente simple, son susceptibles de constituir un futuro próximo en construcciones perifrásticas (v. 3.3.2), de manera paralela a la forma en inglés *gonna*, que destaca entre las palabras más frecuentes del corpus de Murphey 1990 (figura 1[2]). Segundo, relacionado con esta primera puntualización, los cuatro lemas verbales del grupo 1 recogen infinitivos en alguna de sus formas más frecuentes (especialmente el verbo *ser*, 88% de los álbumes), que pueden remitir de nuevo a posibles construcciones perifrásticas. Tercero, merecen una mención especial las formas de subjuntivo más frecuentes y con mayor distribución (*sea*, 48% de los álbumes), que apuntan a cierto uso de la modalidad verbal en el corpus de pop-rock en español (v. 4.3.3). Esos tres aspectos y la mayor parte de características del primer grupo de verbos se reflejan también en los siguientes cuatro lemas (<estar>, <tener>, <saber>, <poder>), como se muestra en la figura 3.2(6): primacía de las formas de presente de la primera persona del singular, seguida de la tercera y de la segunda (excepto en el caso del lema *saber*); presencia de infinitivos, incluso entre las cuatro formas más frecuentes de cada verbo del grupo 2; mayor frecuencia y distribución de formas de pasado (*estaba*, *pude*, *tuve*) y mayor variedad de formas del futuro simple (*estaré/estarás*, *tendré*, *sabrás*, *podré/podrás*), un tiempo que en el primer grupo de lemas solo estaba representado por las formas *será* y *habrá*; modalidad verbal mediante el verbo *poder* y formas de subjuntivo (*estés*, *pueda*, *sepas*).

¹⁴⁸ Cf. también Calsamiglia & Tusón (2012, 112): «El hablante selecciona un origen y, en principio, se adecua al uso de unos tiempos verbales que concuerdan con este origen a lo largo del texto. Así, un texto narrativo es fácilmente identificable por su anclaje enunciativo en la deixis temporal de la narración».

PARTE II

ESTAR			TENER			PODER			SABER		
Forma	Frec.	Álb.	Forma	Frec.	Álb.	Forma	Frec.	Álb.	Forma	Frec.	Álb.
ESTOY	321	67	TENGO	403	76	PUEDO	307	68	SÉ	493	72
ESTÁ	307	75	TIENE	194	59	PUEDE	154	51	SABES	133	45
ESTÁS	261	61	TIENES	102	55	PUEDES	114	35	SABER	113	39
ESTAR	128	39	TENER	56	31	PODER	65	30	SABE	76	33
ESTÁN	76	32	TUVE	46	23	PUDE	56	25	SUPE	24	14
ESTÉS	57	24	TIENEN	30	21	PUEDA	48	25	SABEN	20	12
ESTABA	56	27	TENÍA	29	14	PODRÍA	41	20	SABEMOS	19	11
ESTARÉ	26	19	TENERTE	28	13	PODRÁS	30	10	SEPAS	13	10
ESTAMOS	26	17	TENEMOS	24	17	PODRÉ	28	16	SABRÁS	13	8
ESTARÁS	15	10	TENDRÉ	23	14	PUDO	25	16	SABIENDO	13	5

Figura 3.2(6): Frecuencias de los verbos <estar>, <tener>, <saber>, <poder> en el corpus de pop-rock.

Las frecuencias de este segundo grupo de lemas verbales vuelven a resaltar el protagonismo del «yo»: *tengo* suma 403 apariciones en 76 álbumes y 205 canciones, frente a los 102 casos de *tienes* en 55 álbumes y 69 letras; *sé* llega a alcanzar 493 resultados en 72 álbumes y 256 textos, en contraposición con las 113 apariciones de *sabes*, en 45 álbumes y 75 canciones. También con respecto a la modalidad verbal en estructuras perifrásticas con *poder* se registra una mayor frecuencia de las formas de primera persona del singular: *puedo* aparece en 307 ocasiones, 68 álbumes y 166 letras, mientras que *puedes* suma 114 casos en 35 álbumes y 54 canciones. Todas esas formas se encuentran en presente simple de indicativo como tiempo principal de la enunciación.

No obstante, mientras que los porcentajes de mayor distribución de preferencias flexivas del grupo 1 y grupo 2 en cuanto a tiempo lingüístico son similares, las formas con índices de menor distribución dentro de las diez más frecuentes difieren en ambos grupos: en el grupo 1, se trata de tiempos del pasado (*iba, quise, quería*, 21 % de álbumes) y formas de subjuntivo (*vaya, quieras, hubiera*, 15-8% de álbumes); en el grupo 2, hallamos futuros simples (*estarás, podrás, sabrás*). Sin tener aún en cuenta el análisis de la estructura perifrástica «ir a + infinitivo» (3.3.2), las preferencias flexivas de los lemas verbales más frecuentes del pop-rock en español indican el siguiente orden de distribución en cuanto al tiempo lingüístico: presente simple, perfecto, pasado, futuro.

Al mismo tiempo se observa en estas tablas de preferencias flexivas verbales un doble fenómeno: primero, a medida que se avanza en la lista de lemas verbales, la distribución de las últimas formas va disminuyendo (*somos*, la décima forma más frecuente del lema *ser*, aparece en 27 álbumes, un 32% del corpus; *estarás*, la décima forma del verbo *estar*, se registra en 10 álbumes, 12%); segundo, esa ampliación de preferencias flexivas con

menor distribución lleva a que tengan cabida otras formas, como pueden ser futuros simples (*estarás, podrás, sabrás*, 12-9% de álbumes), subjuntivos (*sepas*, 12%), e incluso un gerundio (*sabiendo*, 6%). Debido a esta disminución de frecuencias y distribución de los lemas verbales más comunes, en los siguientes tres grupos se recogen únicamente las cinco primeras preferencias flexivas de cada verbo:

HACER			DECIR			VER			DAR		
Forma	Frec.	Álb.	Forma	Frec.	Álb.	Forma	Frec.	Álb.	Forma	Frec.	Álb.
HACE	217	65	DECIR	110	43	VER	236	63	DA	109	43
HACER	185	59	DIME	103	34	VEO	91	37	DAME	77	23
HIZO	47	26	DIGO	98	40	VES	71	33	DOY	71	29
HACIENDO	44	25	DICE	89	29	VERTE	55	27	DAR	61	29
HECHO	43	21	DICEN	84	27	VISTO	53	22	DAS	47	22

Figura 3.2(7): Frecuencias de los verbos <hacer>, <decir>, <ver> y <dar> en el corpus de pop-rock.

En el grupo 3 destacan claramente los infinitivos de los cuatro lemas, en tres casos también con pronombre enclíticos referidos al «tú» (*hacerte, decirte, verte*; v. figura 3.2[3]) por delante de la deixis de primera persona del singular, que ni siquiera consta entre las cinco formas más frecuentes del verbo *hacer* (la forma *hago* tan solo registra 36 apariciones en 18 álbumes y 29 canciones). Además, por primera vez en las formas verbales más frecuentes, se constata también la relevancia de las formas de imperativo, en concreto, *dime*, con pronombre enclítico (103 apariciones en 43 álbumes y 48 canciones), *vuelve* (46 imperativos de las 96 formas registradas, con lo que 50 corresponden al presente simple) y *digas* (23 casos de 39 responden a la estructura negada de imperativo):

- (34) Estrellita de la noche / dime cómo, cuándo y dónde (cuándo y dónde) (JUALU04).
- (35) Vuelve vuelve, / vuelve vuelve vuelve a mi lado, / vuelve vuelve vuelve a por mí... (ORVA05).
- (36) No me digas que eres feliz conmigo, feliz conmigo / No te gusta cómo soy, siempre me quieres cambiar (BA10).

Las formas de imperativo se encuentran presentes en al menos 81 de los 84 álbumes analizados, con lo que suponen una forma fundamental de interacción entre el «yo» enunciador y el «tú» en las letras de pop-rock, tal y como subraya Murphey (1990, 63) apuntando al carácter conversacional y pseudodialógico de las canciones¹⁴⁹. En esa

¹⁴⁹ Además de los imperativos con pronombres enclíticos (1.074 resultados en 81 álbumes, 95,3% del corpus), destaca cuantitativamente la presencia de oraciones no declarativas en las letras de pop-rock en español: los signos de interrogación de cierre suman 832 apariciones en 54 álbumes (63,5% del corpus) y los signos de exclamación de cierre alcanzan 681 ocurrencias en 42 álbumes (49,4%). Murphey (1990, 62-63) interpreta la amplia presencia de oraciones no declarativas (órdenes, preguntas, exclamaciones) como marcas de interacción y estilo informal (v. 1.1).

PARTE II

misma línea, Bértoli-Dutra (2014, 156) define la primera dimensión léxico-gramatical como discurso argumentativo-persuasivo, en el que se registra una alta frecuencia de imperativos y formas no personales del verbo (infinitivos, gerundios).

Por último, destaca en este tercer grupo la aparición de participios (*hecho, visto, vuelto*), que remiten a las extendidas formas de pretérito perfecto compuesto (v. figura 3.2[6]) y contribuyen cuantitativamente al discurso en situación (mundo comentado) construido lingüísticamente mediante la primacía de las formas de presente simple.

Los dos últimos grupos de lemas verbales que se presentan destacan por la máxima frecuencia de infinitivos (*volver, pensar, pasar*), imperativos (*déjame, mira*) e incluso un pretérito indefinido (*perdí*).

VOLVER			DEJAR			SENTIR			PERDER		
Forma	Frec.	Álb.	Forma	Frec.	Álb.	Forma	Frec.	Álb.	Forma	Frec.	Álb.
VOLVER	139	53	DÉJAME	81	27	SIENTO	194	59	PERDIDO ¹⁵⁰	89	32
VUELVE	96	33	DEJA	80	34	SENTIR	83	34	PERDÍ	62	34
VUELVO	72	30	DEJAR	51	27	SIENTES	29	16	PERDER	44	26
VUELVAS	40	20	DEJES	43	21	SIENTE	20	15	PIERDO	35	19
VUELTO	35	18	DEJO	28	18	SENTÍ	18	11	PIERDE	32	14

PENSAR			PASAR			QUEDAR			MIRAR		
Forma	Frec.	Álb.	Forma	Frec.	Álb.	Forma	Frec.	Álb.	Forma	Frec.	Álb.
PENSAR	104	46	PASAR	78	33	QUEDA	116	43	MIRA ¹⁵¹	89	40
PIENSO	98	30	PASÓ	69	22	QUEDO	32	18	MIRO	55	35
PENSANDO	54	29	PASA	69	29	QUEDAN	28	16	MIRAR	47	28
PIENSAS	26	13	PASE	35	18	QUEDÉ	25	13	MÍRAME	32	11
PENSÉ	25	14	PASADO	29	20	QUEDÓ	24	17	MIRANDO	28	21

Figura 3.2(8): Frecuencias de los verbos <volver>, <dejar>, <sentir>, <perder>, <dejar>, <pensar>, <pasar>, <quedar>, <mirar> en el corpus de pop-rock.

La deixis de primera persona del singular en presente que caracteriza los grupos 1 y 2 tan solo sigue siendo predominante en el verbo *sentir* (*siento*, con 194 apariciones en 59 álbumes y 127 letras); entre las formas más frecuentes de este grupo irrumpen también algunos pasados (*pasó, pensé*) y gerundios (*pensando, mirando*). De este modo, la situacionalidad representada por el presente simple *siento* se contrapone a cierta narratividad construida, por ejemplo, con el pretérito indefinido *perdí*: dicha combinación

¹⁵⁰ Las 89 ocurrencias de *perdido* se dividen en 65 usos adjetivales y 24 usos participiales con formas de pretérito perfecto. De ahí que la segunda forma más frecuente, *perdí*, con 62 apariciones, se considere más relevante desde el punto de vista de la flexión y uso verbal (no adjetival).

¹⁵¹ De las 89 apariciones de la forma *mira*, 58 corresponden al imperativo y 31 a la tercera persona del singular del presente de indicativo.

expresa el estado mental del «yo» en el tiempo de la enunciación como consecuencia de una acción situada en el pasado:

- (37) Mira lo que siento / Un amor de viento nada más / Yo que te amé / Que jamás te mentí / Me entregué sólo a ti / Y te perdí (RIMA09).
 (38) a mí tampoco me gusta tu novio / lo siento si soy tan franco / soy varón y sólo me lo banco / pero mis alas se quemaron y perdí (ANDCAL02-04-CE).

La construcción verbal del «tú», por el contrario, se basa en estos grupos preferentemente en imperativos como *dame*, *déjame* y la forma retórica (semi)lexicalizada *mira*¹⁵²:

- (39) Dame tu poder / que tengo tiempo que perder (LOSROD01).
 (40) Entra en mi vida, sálvame ahora / Abre tus brazos fuerte y déjame entrar (SINBA05).
 (41) ¿dónde has estado? / ¡mira qué facha! / ¿qué horas son estas? / ¡vete a la cama! (GOLP03).

Las formas más comunes de imperativo registradas en el corpus de pop-rock en español por orden de distribución confirman esta construcción del rol comunicativo de la segunda persona del singular (v. 4.3.5):

Forma	Álbumes	Frec. abs.	Forma	Álbumes	Frec. abs.
dime	34	103	dale	15	22
déjame	27	81	quédate	12	30
mira	26	58	no me dejes	12	30
dame	23	77	mírame	11	32
deja	17	48	no me digas	10	19
vete	15	25	vuelve	8	46

Figura 3.2(9): Frecuencias de imperativos en el corpus de pop-rock.

En las letras predominan los imperativos de «tú» afirmados y proyectados hacia el «yo», es decir, con el pronombre enclítico «me»: *dime*, *déjame*, *dame*, *no me dejes*, *mírame*, *no me digas*. Incluso en las demás formas, el centro deíctico de enunciación juega un papel fundamental de referencia: *vete* (de aquí), *quédate* (aquí), *vuelve* (aquí).

Partiendo de esta base, la relación entre la deixis personal y el centro de enunciación, en el siguiente numeral se aborda el estudio de la estructura y variación enunciativas en las letras de pop-rock en español.

¹⁵² Cf. NGLE 2009, 42.5k.

3.2.3 Estructura y variación enunciativas

Los resultados cuantitativos de las etiquetas pronominales (3.2.1) del corpus analizado arrojan el amplio uso de (auto)referencias personales (Werner 2012), que señalan el interés humano y el estilo conversacional (Murphey 1990), así como la producción involucrada (Bértoli-Dutra 2014) en las letras de pop-rock, protagonizadas por el «yo», que acumula el 45,4% de todas las etiquetas pronominales, y el «tú», con un 36,8% (figura 3.2[1]). Según las formas más frecuentes, el «yo» aparece en un mínimo de 717 de las 1.000 canciones que componen el corpus; el «tú», en 594. Eso significa que a nivel de frecuencia y singularidad (figura 3.1[10]) destaca el uso de deícticos de primera y segunda persona del singular, tal y como los estudios previos de corpus constatan en el caso del pop-rock anglosajón.

Sin embargo, los resultados del análisis variacional de frecuencias (3.1.3) y de las preferencias flexivas de los lemas verbales más frecuentes (3.2.2) acotan y matizan el protagonismo del «yo» y el «tú» en las letras de pop-rock en español: por una parte, existen deícticos personales como *me* y *te* que aparecen en el polo negativo de singularidad de ciertos álbumes (figuras 3.1[12]-[14]); por otra parte, se abre una brecha cuantitativa considerable entre las formas de primera y segunda persona del singular de un mismo verbo (figuras 3.2[5] y [6]). Paralelamente se constata una tendencia diacrónica a la concentración léxica y flexiva de las letras de pop-rock en español objeto de estudio (figura 3.1[11]).

Con el objetivo de profundizar en estos aspectos y caracterizar la construcción de la primera y la segunda persona del discurso en el corpus de pop-rock en español, se adopta en este numeral una perspectiva enunciativa para el análisis de las letras:

La persona que habla no es un ente abstracto sino un sujeto social que se presenta a los demás de una determinada manera. En el proceso de la enunciación y al tiempo que se construye el discurso también se construye el sujeto discursivo (Calsamiglia y Tusón 2012, 128-129).

Adoptando un método de análisis basado en los estudios discursivos y literarios, Christopher Laferl (2005) propone abordar la estructura enunciativa, el género y la etnicidad en las letras de canciones populares en base a un «yo» que denomina articulado¹⁵³:

¹⁵³ El «yo» articulado puede equipararse a la primera persona del discurso (Laferl 2005, 70) y, por tanto, no se construye únicamente a través de realizaciones gramaticales de la primera persona del singular (Calsamiglia & Tusón 2012, 128-131), si bien se ha demostrado la primacía de esta en las letras de pop-rock (v. 3.1.1, 3.1.2).

I use the expression the articulate 'I' (the 'I' that articulates itself) or simply the 'I' of a text or song for the speaking role that is situated within the text. Consequently, the 'speaking' position within a text to which the articulate 'I' may address itself will be called the 'you' of the text (Laferl 2005, 68).

El autor distingue siete estructuras enunciativas que clasifica en dos grupos en función de la presencia (grupo A) o la ausencia (grupo B) del «yo» articulado. En la siguiente figura se presenta una versión adaptada¹⁵⁴ de dicho modelo de análisis, así como los resultados de las 1.000 letras que componen el corpus de pop-rock en español:

Canciones con un «yo» articulado		Letras	%
A.1	El «yo» habla de sí mismo	206	20,6
A.2	El «yo» habla de otra persona o cuenta una historia ajena	28	2,8
A.3	El «yo» habla al «tú» de su relación común	567	56,7
A.4	El «yo» habla al «tú» de otra persona o de una historia ajena	88	8,8
A.5	El «yo» habla al «tú» sobre el «tú»	19	1,9
Canciones sin un «yo» articulado			
B.1	Canciones narrativas	92	9,2
Total «yo» (A.1-A.5)		908	90,8
Total «tú» (A.3-A.5)		674	67,4

Figura 3.2(10): Estructura enunciativa de las letras de pop-rock en español (versión adaptada de Laferl 2005, 68-69).

A tenor de los resultados obtenidos mediante este análisis, se matizan al alza las frecuencias halladas en el análisis cuantitativo general de índole inductiva. El «yo», cuya máxima distribución se reflejaba mediante la forma *me* en 717 canciones, aparece en un total de 908 letras (A.1-A.5). Las restantes 92 letras corresponden a la estructura enunciativa narrativa (B.1), que se caracteriza por la ausencia del «yo» articulado. En cuanto al «tú», antes mencionado mediante la forma *te* en 594 letras, registra una presencia en 674 letras según el análisis de la estructura enunciativa (A.3-A.5). En los siguientes ejemplos se ilustra de cada una de las estructuras enunciativas de la figura 3.2(10):

(42) Días de no rasurarme / De no bañarme / Días enteros de cama / De no levantarme (MOLO01), A.1.

(43) Yo tengo un novio hawaiano / que en invierno y en verano / está a la sombra de un banano / bailando el ula-ula-ula-u (VAI11), A.2.

(44) Lo que un día construimos se ha esfumado. / Pareciera que es más fácil dejarnos / Pero eres un fantasma conmigo caminando (NALAF10), A.3.

¹⁵⁴ En concreto, se ha añadido la estructura A.5 y se ha prescindido de las estructuras «B.2 dialogues» y «B.3 nonverbal songs, in which the human voice functions as an instrument» (Laferl 2005, 69). La necesidad de modificar el modelo original surge en parte debido a la selección misma del corpus de letras escritas, en la que ya se descartan canciones del tipo B.2 y B.3 (v. 2.3), pero también debido a la constatación de una estructura del grupo A distinta a las existentes (A.5).

- (45) Qué te puedo contar, entrañable chaval, / si la vida está bien, aunque el mundo está mal (MOR06), A.4.
- (46) Vestida de marrón / ibas a clases sin protestar / Cigarros en un balcón / y algún piropo que soportar / Fuiste renovando tu sonrisa, / enséñala (NAPOP02), A.5.
- (47) Arde la tarde bajo un sol infame, tierra caliente / Sus rayos como golpes rabiosos pulsán sobre la gente / Una criatura corre saltando de sombra en sombra (QUETZ01), B.1.

La primacía del «yo» articulado se confirma en el 90% del corpus, que corresponde a la suma de las estructuras A, es decir, la presencia del «yo» (ejemplos 42 y 43) más la presencia del «yo» y el «tú» (ejemplos 44-46). Como se ha tematizado a lo largo de este capítulo, la primera persona del discurso puede construirse lingüísticamente mediante la deixis personal con pronombres (*me, yo, nos, conmigo*), la morfología verbal (*tengo, construimos, puedo*), y también comunicativamente mediante imperativos¹⁵⁵ (*enséñala*). Los resultados de las estructuras A.3-A.5, por su parte, suman las apariciones del «tú» (ejemplos 44-46: *eres, te, ibas, fuiste, enséñala*), que alcanzan poco menos del 70% de las letras. Por último, en apenas un 9% de las letras analizadas se prescinde de un «yo» articulado (ejemplo 47).

Si bien la clasificación de las letras de canciones en base a estas estructuras no queda exenta de parcialidad y en una parte de las muestras se registran múltiples estructuras o incluso un desplazamiento enunciativo¹⁵⁶ (cf. Murphey 1990, 50-52), los grupos proporcionan la posibilidad de operacionalizar la enunciación y obtener ciertas tendencias cuantitativas. Recordemos que Murphey (ibíd., 47) detecta la presencia de la primera persona del discurso en un 98% de las letras que analiza; la segunda persona del discurso se encuentra en un 88% de su corpus (v. 1.1). De modo similar, los porcentajes que obtiene Laferl en su estudio de 1.000 canciones populares (samba, marcha, bolero, son, beguine y calypso) de cuatro países o regiones americanas (Brasil, Cuba, Martinica y Trinidad y Tobago) entre 1920 y 1960 arrojan índices similares a las del pop-rock en español:

the overwhelming majority of popular music songs possess an articulate 'I' [85,9%], and in more than half of the examples [58,5%], a 'you' can be found, too. [...] songs without an articulate 'I' are very few, [they don't] reach more than ten percent. I believe it is possible, then, to make the assertion that such songs were the exceptions in popular music, at least until the 1960 (Laferl 2005, 72-73).

¹⁵⁵ Se ha contabilizado la presencia de un «yo» articulado *comunicativamente* en las letras que incluyen imperativos, pese a que carezcan de otras marcas gramaticales referidas a la primera persona del discurso. V. Murphey (1990, 63): «it could equally be argued that imperatives and questions imply and 'I' as well» y roles comunicativos en 4.3.

¹⁵⁶ Al menos 62 letras del corpus analizado contienen varias estructuras enunciativas: en 48 letras se registran diferentes categorías del grupo A, y en 14 letras se alternan los grupos A y B (estrofas con un «yo» articulado y estrofas narrativas). Cf. Laferl (2005, 71): «The question is whether this information is essential to the song or if it is only accidental, and thus the classification of a song depends largely on the perspective of the person who classifies it».

Se corroboran de este modo los resultados de las listas de frecuencias: las letras de canciones de pop-rock se construyen principalmente alrededor del «yo» y del «tú», lingüística- y enunciativamente, como un mecanismo susceptible de generar y sugerir autenticidad personal (Appen 2013, 42). De hecho, el marco enunciativo por el que el «yo» se dirige a un «tú» (A.3-A.5) se suele introducir de manera explícita en el primer verso de las canciones (Laferl 2005, 70), por ejemplo:

- (48) Cuéntame cómo va cayendo el sol (ALESA04-CE).
 (49) Tu voz me hace sentir como en un sueño (ALGUZ02).
 (50) Si tú vinieras a cenar esta noche conmigo (ALJOLE01).

En el 84% de las canciones que incluyen un «tú», el «yo» se dirige a él para hablarle de su relación común (A.3). En consonancia con las palabras léxicas más frecuentes (*amor, quiero, corazón*) del corpus de pop-rock, la índole de la relación entre el «yo» y el «tú» se basa en escasas ocasiones en un vínculo familiar (ejemplo 51) o de amistad (ejemplo 52) y se refiere en su mayor parte a una relación sentimental (amor o desamor) y/o sexual (ejemplos 53 y 54):

- (51) Hola, viejo, dime cómo estás, / los años pasan / y no hemos vuelto a hablar / y no quiero que te pienses / que me he olvidado de ti (ENRIGL05).
 (52) Tú eres mi hermano del alma, / realmente el amigo que en todo camino / y jornada está siempre conmigo, / aunque eres un hombre / aún tienes alma de niño (MARAN09).
 (53) Ay, qué trabajo me cuesta / el quererte como te quiero, / por tu amor me duele el aire, / el corazón y el sombrero (CAMA03).
 (54) lentamente recorro tu piel / y tus manos se clavan en mí / ahora siento tu cuerpo latir / empapado muy cerca de mí (PARPER03).

No obstante, los resultados previos acerca de las frecuencias y palabras clave en contraste (3.1.3) plantean interrogantes sobre posibles divergencias enunciativas en los diferentes espacios que componen el corpus. Los siguientes porcentajes desglosados ofrecen una perspectiva matizada sobre las preferencias enunciativas en cada uno de los subcorpus y en función del género de sus intérpretes:

Estructura enunciativa: corpus, subcorpus y género	Corpus (%)	CE (%)	GL (%)	Intérprete femenina	Intérprete masculino
A.1, «yo» sobre «yo»	206 (20,6)	111 (26,9)	95 (16,2)	28 (13,0)	178 (22,7)
A.2, «yo» sobre otro	28 (2,8)	27 (6,6)	1 (0,2)	4 (1,9)	24 (3,1)
A.3, «yo» a «tú» sobre «tú y yo»	567 (56,7)	160 (38,8)	407 (69,2)	159 (73,6)	408 (52,0)
A.4, «yo» a «tú» sobre otro	88 (8,8)	47 (11,4)	41 (7,0)	8 (3,7)	80 (10,2)
A.5, «yo» a «tú» sobre «tú»	19 (1,9)	8 (1,9)	11 (1,9)	1 (0,5)	18 (2,4)
B.1, sin «yo»	92 (9,2)	59 (14,3)	33 (5,6)	16 (7,4)	76 (9,6)
Número de letras	1000 (100)	412 (100)	588 (100)	216 (100)	784 (100)

Figura 3.2(11): Variación enunciativa de pop-rock en español en los subcorpus y según género intérprete.

PARTE II

Prestando atención a los diferentes índices del subcorpus CE y el GL, se aprecia un proceso de concentración enunciativa en A.3 («el ‘yo’ se dirige al ‘tú’ para hablar de su relación común»), cuyo porcentaje aproximado aumenta de un 40% en CE a un 70% en GL, en detrimento de las demás estructuras enunciativas a excepción de A.5 («el ‘yo’ se dirige al ‘tú’ para hablarle del ‘tú’»), que permanece estable en ambos subcorpus. Las estructuras apenas presentes en GL son A.2 («el ‘yo’ habla de otra persona o cuenta una historia ajena») y B.1 («canciones narrativas»).

Debido a la correlación de corpus GL y artistas femeninas, estas tendencias también son válidas para las letras interpretadas por mujeres: en comparación con las letras de intérpretes masculinos, en esas se registran porcentajes menores en todas las estructuras excepto A.3. Eso significa que los álbumes de artistas canonizadas en los Grammy latinos proyectan en el 70% de los casos un «yo» articulado que le habla al «tú» de su relación común. Las letras en las que el «yo» lírico del personaje musical de una cantante femenina se dirige al «tú» para hablarle del «tú» (A.5), habla de otro tema (A.2), aunque sea dirigiéndose al «tú» (A.4), o habla sobre el «yo» mismo (A.1) forman una parte menor en los resultados de la canonización. En otras palabras, los datos sugieren que el espacio de posibilidad lírica de las artistas femeninas se concentra en la estructura enunciativa A.3 y, por ende, en el «tú» y una relación sentimental:

(55) No importa lo que piensen / Y opinen los demás / Porque lo que me haces sentir / Me hace volar (BELA01), A.3.

(56) Tú, que pierdes el control / hablando en alta voz / hieres mi corazón. / Yo, tratando de escuchar / No me puedo explicar / Qué extraña sensación (NEFUR01), A.3.

Al respecto es posible afirmar que, sin estos elementos (un «tú», una relación común: deseos, sentimientos, etc.), más del 70% de las letras cantadas por mujeres no formarían parte del canon de pop-rock en español según los mecanismos de consagración presentados en el capítulo 2.

Los álbumes de artistas masculinos despliegan un abanico enunciativo más variado, dentro de la predominancia de la estructura A.3. Así, la estructura A.1 (ejemplo 42) y, en parte, A.4 (ejemplo 45) cobran una especial relevancia en dichos álbumes: las letras cantadas por hombres en las que el «yo» lírico habla sobre sí mismo o se dirige al «tú» para hablar sobre otro tema que no sea su relación sentimental encuentran un espacio de canonización, especialmente en la escena rock CE (A.1: 31,6%) y en cantautores CE (A.4: 23,6%):

Estructura enunciativa: escena musical	Rock CE (%)	Mov. CE (%)	Flam. CE (%)	Cant. CE (%)	Pop CE (%)	Pop GL (%)	Rock GL (%)	Año GL (%)
A.1, «yo» sobre «yo»	31,6	27,6	17,0	27,3	16,1	9,3	20,9	15,3
A.2, «yo» sobre otro	5,8	5,1	2,1	16,4	3,2	0,4	0,0	0,0
A.3, «yo» a «tú» sobre «tú y yo»	38,7	45,9	31,9	18,2	58,1	85,7	55,7	63,9
A.4, «yo» a «tú» sobre otro	9,7	7,1	17,0	23,6	9,7	3,1	11,5	6,9
A.5, «yo» a «tú» sobre «tú»	1,3	3,1	0,0	5,5	0,0	0,0	3,8	1,4
B.1, sin «yo»	12,9	11,2	31,9	9,1	12,9	1,5	8,1	12,5
Número de letras	155	98	47	55	31	259	235	72

Figura 3.2(12): Variación enunciativa en las escenas musicales del corpus de pop-rock en español.

Vista la tendencia diacrónica a la concentración de la estructura enunciativa de las letras en A.3, no sorprende que esta alcance su mayor porcentaje en el pop GL (85,7%), mientras que los cantautores CE registran los mayores índices de A.2, A.4 y A.5. Es decir, existe una relación proporcionalmente inversa entre las estructuras que incluyen un «yo» y un «tú» (A.3, A.4, A.5) y las estructuras que solo incluyen un «yo» (A.1, A.2) o que no lo incluyen (B1), excepto en el flamenco CE; las canciones narrativas alcanzan en esta última estructura su máxima frecuencia (31,9%):

- (57) A la caída de la tarde / San José de Arimatea / dejó la radio en el suelo y se puso a bailar (VENE06), B.1.
- (58) Por ahí viene Joselito / con los ojos brillantitos / por la calle Peñón / Se ha tomado tres botellas / de Coca-Cola llenas / de vino de Chiclana (KIVE08), B.1.

Dichas tendencias se observan claramente en la visualización de los porcentajes enunciativos de los diferentes espacios que componen el corpus:

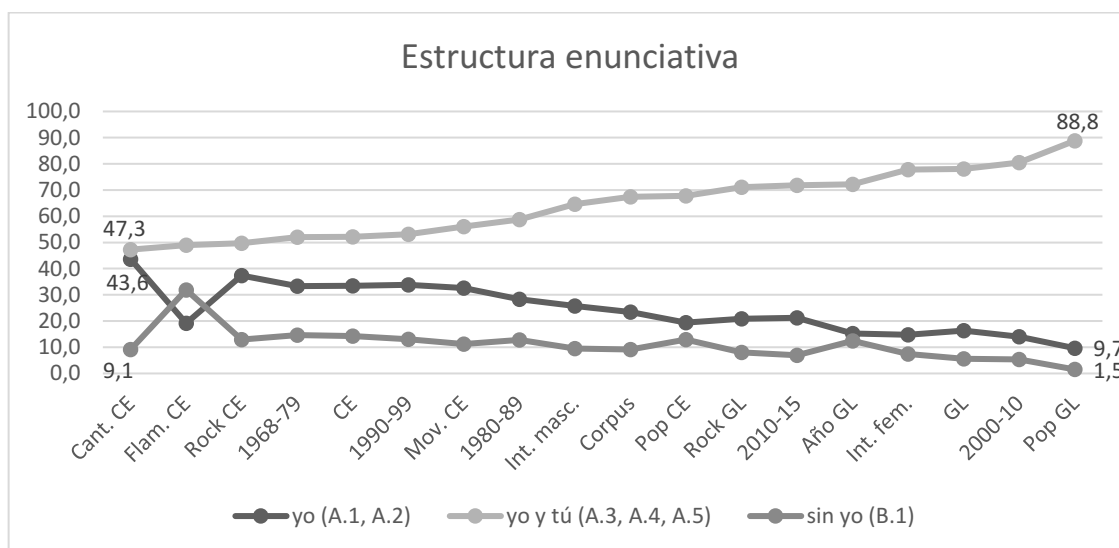


Figura 3.2(13): Diagrama de la enunciación en el corpus de pop-rock en español con presencia del «yo», del «yo» y del «tú» o sin el «yo».

Además de evidenciar gráficamente la concentración de estructuras enunciativas en torno al «yo» y al «tú» (de 47,3% en los cantautores CE a 88,8% en pop GL), este diagrama

PARTE II

registra una distribución similar a la de la figura 3.1(11): en el centro se sitúan los porcentajes del corpus integral y de los cantantes masculinos; a su izquierda, todas las escenas y décadas correspondientes al subcorpus CE, excepto el pop CE; a su derecha, todas las escenas y décadas correspondientes al subcorpus GL. La relación de las diferentes estructuras enunciativas en una misma escena musical o década son consistentes con la tendencia enunciativa ascendente o descendente, con ciertas fluctuaciones leves, salvo en el flamenco, en el que se invierten los porcentajes de estructuras con el «yo» (A.1, A.2) y sin el «yo» (B.1, ejemplos 57 y 58). Tanto en las escenas de pop como en las de rock se constata entonces una evolución descendente de todas las estructuras enunciativas a excepción de A.3, si bien el rock CE y GL destacan en segundo lugar los índices de la estructura A.1:

- (59) Amo la luz / y la paz del silencio que quiero / en el campo acostado en el suelo / bajo el árbol que hallé (SOLE05), A.1.
 (60) Pero cuando yo regreso a mi casa / Yo quiero que la gente me deje en paz, paz / Privacía por favor (OZO08), A.1.

Dichas tendencias, por último, se reflejan asimismo en los porcentajes enunciativos que se registran en cada década del corpus:

Estructura enunciativa: décadas	1968-79 (%)	1980-89 (%)	1990-99 (%)	2000-10 (%)	2010-15 (%)
A.1, «yo» sobre «yo»	25,5	23,6	28,6	13,2	21,3
A.2, «yo» sobre otro	7,8	4,7	5,2	0,8	0,0
A.3, «yo» a «tú» sobre «tú y yo»	26,5	48,0	44,3	75,8	56,4
A.4, «yo» a «tú» sobre otro	20,6	8,8	8,3	3,9	11,9
A.5, «yo» a «tú» sobre «tú»	4,9	2,0	0,5	0,8	3,5
B.1, sin «yo»	14,7	12,8	13,0	5,3	6,9
Número de letras	102	148	192	356	202

Figura 3.2(14): Variación diacrónica de las estructuras enunciativas del corpus de pop-rock en español.

La mayor concentración de la estructura A.3 (75,8%) se documenta en la primera década del S. XXI, coincidiendo con el mayor número de intérpretes femeninas de pop GL. Todas las demás estructuras alcanzan su respectivo pico en los años 70 del siglo pasado, a los que corresponden artistas masculinos de las escenas cantautor y flamenco CE. Tan solo existe una excepción: la estructura A.1 registra el mayor porcentaje en la década de los 90, con intérpretes únicamente masculinos adscritos a diferentes escenas (por ejemplo, rock CE e indie):

- (61) desde aquí domino el gran país / este rascacielos es gigante / alguna tarde siempre de octubre / despejado todo el horizonte (FAM04), A.1.

- (62) Las minas del cielo estallan en quinientos pedazos, / y no es que no lo esperase es que aún no estoy preparado. / En cuanto pienso que lo estoy logrando, / miro y resulta que he cambiado (LOSPLAN09), A.1.

Como se ha mencionado en 1.1, Murphey (1990, 49-50) profundiza en los parámetros de la situación de enunciación considerando el género de los/las intérpretes y el género expresado en las letras de pop-rock. El autor llega a la conclusión de que la mayor parte de las letras que analiza no incluye referencias de género («the non-gender character of most lyrics», *ibíd.*, 50), por lo que podrían ser cantadas por artistas de cualquier sexo¹⁵⁷. Si bien es cierto que el inglés carece por lo general de desinencias flexivas de género, en especial adjetivales, Laferl (2005, 76) subraya ciertas restricciones interpretativas respecto al género de los participantes de la enunciación: «the freedom of interpretation is actually not as unrestricted as the enunciative positions suggest. Cultural hegemonic norms [...] limits their potential openness». Así, junto a las marcas gramaticales de género (ejemplos 63 y 64), conviene considerar marcas sociales vinculadas a roles de género (ejemplos 65 y 66):

- (63) Yo miraba la luna de Rasquí / Tumbado en la arena blanca / Y la luna me hablaba sólo a mí, / La luna me hablaba sólo a mí (JODRE04), A.1: «yo» M.1.
(64) Ojalá estuviera equivocada / Pero sé que no, / Por eso nene / No me des falsas esperanzas (CHRAGUI02), A.3: «yo» F.1, «tú» M.1.
(65) Dices que el sofá te trata bien aunque sea un poco frío / La cama no está mal aunque no estés / Lo hecho, hecho está y la verdad hicimos mucho daño / No busco a quien culpar, ¿ya para qué? (JES&JO02), A.3, «yo» F.2, «tú» M.2.
(66) como siempre te vas a reír de algo ganso que te diga yo, / y te vas a dormir abrazándote siempre a mí (ANDCAL06-GL), A.3, «yo» M.2, «tú» F.2.

En los ejemplos (63) y (64), el género del «yo» articulado se explicita en el texto mediante desinencias de género (*tumbado, equivocada*). Laferl (*ibíd.*) denomina este tipo de marcas como directas (masculino o femenino en el texto: M.1 y F.1, respectivamente), y también se pueden referir al «tú» en el caso de que se encuentre presente en la letra, como en (64): *nene* (masculino en el texto: M.1).

En cambio, la caracterización del género de los participantes de la enunciación es de otra índole en los ejemplos (65) y (66). Ahí se trata de roles sociales adscritos a mujeres y hombres en base a definiciones culturales de comportamiento de género en una relación sentimental, es decir, en la estructura enunciativa A.3: quién va al sofá, quién se queda en la cama después de hacerse «mucho daño» (65); quién dice «algo ganso» para que su pareja se ría, quién se duerme abrazando a quién (66). En estos casos, Laferl (*ibíd.*, 77-

¹⁵⁷ Nótese la clara distinción entre potencial enunciativo y actualización performativa: en el momento en que entra en juego la voz de un/una cantante, determina el género del «yo» lírico (Laferl 2005, 83).

PARTE II

78) se refiere a marcas indirectas de género a través del contexto, que llevan a la interpretación del «yo» en (65) como F.2 (femenino por el contexto: «la cama no está mal», «no busco a quien culpar») y en 66 como M.2 (masculino por el contexto: «yo digo algo ganso», «te duermes abrazándote a mí»). Estas marcas de género del «yo» articulado comportan a su vez marcas indirectas del «tú» debido a la denominada «ley de reciprocidad heterosexual»:

Since in Western societies heterosexuality is considered the norm [...], the gender of the 'I' and the 'you' obeys a simple rule, which I call the law of heterosexual reciprocity. [...] other, i.e., homosexual readings are possible too, although these interpretations are an exception (ibíd., 76).

Eso significa que en los ejemplos (65) y (66) no solo se caracteriza al «tú» a través de roles sociales de género («el sofá te trata bien»; «te vas a reír», «te vas a dormir abrazándote a mí»), sino también en base a la reciprocidad o complementariedad heterosexual: en la lectura más extendida del «tú» en (65), este se interpreta masculino (M.2: por el contexto) porque el «yo» es femenino (F.2); en (66), el «tú» se interpreta femenino (F.2: por el contexto) porque el «yo» es masculino (M.2).

Además de las marcas directas (F.1, M.1) e indirectas (F.2, M.2) de género, las personas del discurso pueden permanecer no caracterizadas en materia de género en las letras de las canciones (N, género no marcado):

(67) Sintonizo el silencio / espejo de mi interior / su mensaje transparente / armadura de valor / nunca había oído cosas así / me elevo yo (4) (ATER04), A.1, «yo» N.

(68) Eres para mí / me lo ha dicho el viento / eres para mí / lo oigo todo el tiempo / eres para mí / me lo ha dicho el viento / eres para mí... (JUVE11), A.3, «yo» N, «tú» N.

El «yo» de los ejemplos (67) y (68) puede ser tanto femenino como masculino: «sintonizar», «oír», «elevarse» no son acciones vinculadas necesariamente a un comportamiento social de género; lo mismo sucede con el «tú» en (68). Estos casos, por tanto, pueden considerarse no marcados o carentes de referencias (directas, indirectas) de género.

Los porcentajes de las marcas de género del «yo» y del «tú» en el corpus objeto de estudio muestran las siguientes tendencias: los participantes del discurso sin marcas de género (líneas en negro, en el centro del diagrama; «yo» con 39,4%, «tú» con 37,1%) aumentan en paralelo de modo constante del subcorpus CE al subcorpus GL y alcanzan sus mayores índices en los álbumes de artistas femeninas (ejemplos 44, 49, 50, 55, 67 y 68); los participantes con marcas femeninas directas e indirectas (gris oscuro) o masculinas directas e indirectas (gris claro) se reparten claramente entre el «yo» masculino (49,4%; ejemplos 42, 53, 59, 62 y 63) y el «tú» femenino (42%; ejemplos 46,

53 y 66), ambos en la parte superior del diagrama, así como el «tú» masculino (20,9%) y el «yo» femenino (11,1%) en la parte inferior a excepción de las artistas femeninas, en las que previsiblemente se invierten las frecuencias de las marcas de género.

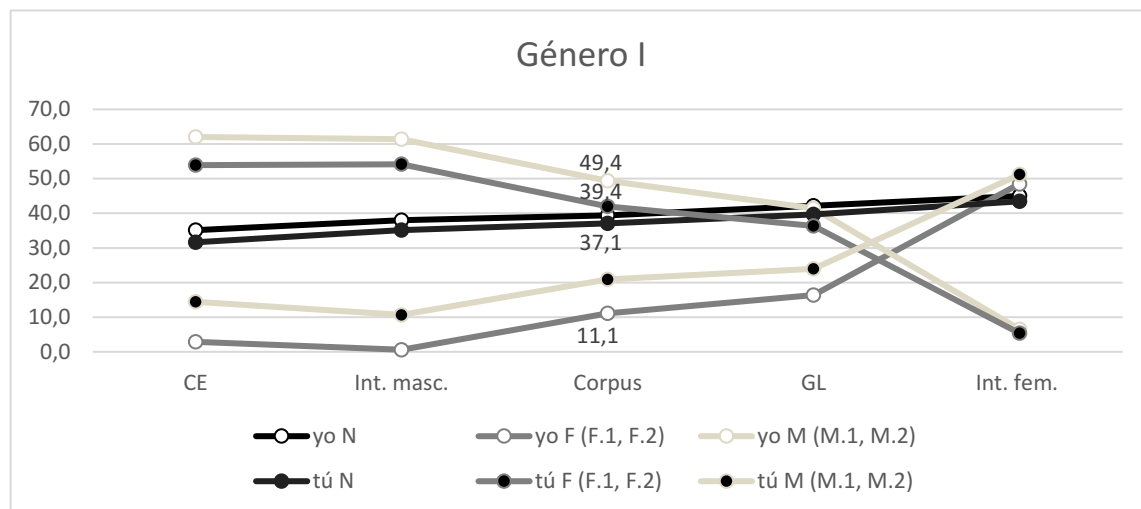


Figura 3.2(15): Diagrama de género de los participantes de la enunciación según subcorpus y género intérprete.

Como es de esperar en base a la concentración de la estructura enunciativa A.3 en el subcorpus GL y la ley de la reciprocidad heterosexual, existe una relación inversamente proporcional entre el «yo» femenino ascendiente y el «tú» femenino descendiente, que alcanzan sus picos en los álbumes interpretados por mujeres, del mismo modo que esa correlación inversa entre el «yo» masculino descendiente y el «tú» masculino ascendiente alcanza los máximos en los álbumes interpretados por mujeres. Dentro de esas tendencias generales, la distancia entre los porcentajes del «yo» femenino y el «tú» masculino (parte inferior del diagrama) es ligeramente mayor que entre el «yo» masculino y el «tú» femenino (parte superior), lo que sugiere que el «yo» masculino se dirige a un «tú» masculino (ejemplos 45, 51, 52) con más frecuencia que el «yo» femenino habla a un «tú» femenino¹⁵⁸.

En todo caso, se constata una polarización de marcas de género en las letras que interpretan las artistas femeninas, con los picos de «yo» femenino (48,5%) y «tú» masculino (51,2%), no marcado («yo», 45%; «tú», 43,5%), así como los menores porcentajes del «yo» masculino (6,5%) y el «tú» femenino (5,4%).

¹⁵⁸ Cf. también Laferl (2005, 81): «I could find only one song in which a woman talks to another woman. The relatively high number (5.6%) of songs in which a man talks to a man can be easily explained. Since popular songs are not only about love or sexuality, but about women, religion, work, or national identity, to mention just a few of the other topics that appear in song lyrics, men sometimes address men, too». En el presente corpus, solo se registran dos letras en las que un «yo» femenino se dirige a un «tú» femenino (una de ellas interpretada por un cantautor masculino, ejemplo 4), mientras que un «yo» masculino se dirige a un «tú» masculino en 29 letras.

Estructura enunciativa: género del «yo»	Corpus (%)	CE (%)	GL (%)	Intérprete femenina	Intérprete masculino
N: no marcado	358 (39,4)	124 (35,1)	234 (42,2)	90 (45,0)	269 (38,0)
F.1: femenino gramatical	67 (7,4)	8 (2,3)	59 (10,6)	65 (32,5)	2 (0,3)
F.2: femenino social	34 (3,7)	2 (0,6)	32 (5,8)	32 (16,0)	2 (0,3)
M.1: masculino gramatical	289 (31,8)	139 (39,4)	150 (27,0)	10 (5,0)	279 (39,4)
M.2: masculino social	160 (17,6)	80 (22,7)	80 (14,4)	3 (1,5)	156 (22,0)
Número de letras	908 (100)	353 (100)	555 (100)	200 (100)	708 (100)

género del «tú»	Corpus (%)	CE (%)	GL (%)	Intérprete femenina	Intérprete masculino
N: no marcado	250 (37,1)	68 (31,6)	182 (39,7)	73 (43,5)	178 (35,2)
F.1: femenino gramatical	151 (22,4)	63 (29,3)	88 (19,2)	7 (4,2)	144 (28,5)
F.2: femenino social	132 (19,6)	53 (24,7)	79 (17,2)	2 (1,2)	130 (25,7)
M.1: masculino gramatical	84 (12,5)	28 (13,0)	56 (12,2)	36 (21,4)	48 (9,5)
M.2: masculino social	57 (8,5)	3 (1,4)	54 (11,8)	50 (29,8)	6 (1,2)
Número de letras	674 (100)	215 (100)	459 (100)	168 (100)	506 (100)

Figura 3.2(16): Variación del género de los participantes de la enunciación según los subcorpus y género intérprete.

Contrariamente a los resultados obtenidos por Murphey (1990, 49: «No gender reference is given in thirty-one songs [62%]»), pero también por Laferl (2005, 81 «in popular music neutral ‘I’s and neutral ‘you’s are dominant»¹⁵⁹), en el corpus integral de pop-rock en español, el «yo» masculino (49,4%) y el «tú» femenino (42%) alcanzan porcentajes superiores al «yo» y al «tú» sin marcas de género (39,4% y 37,1%, respectivamente). En los álbumes de intérpretes femeninas se invierten dichas tendencias, pero aun así prevalecen las marcas de género («yo» F, 48,5% frente a «yo» N, 45%; «tú» M, 51,2% frente a «tú» N, 43,5%). No obstante, el subcorpus GL constituye el único espacio en el que se constatan porcentajes de género no marcado ligeramente superiores: el «yo» sin marcas de género (42,2%) se sitúa por delante del masculino (41,4%); el «tú» sin marcas (39,7%), por delante del femenino (36,4%). El potencial interpretativo del género enunciativo no marcado confiere a esas letras una mayor posibilidad de identificación para cualquier público, independientemente de su género (Murphey 1990, 50), al mismo tiempo que las letras sin marcas de género se prestan a una comercialización más extensa (Laferl 2005, 83), especialmente porque el «yo» no marcado se dirige preferentemente a un «tú» no marcado (219 letras), muy por delante del «tú» masculino (21 letras) o femenino (9 letras). Dicha constatación atañe especialmente a la escena pop GL, en la que los porcentajes de género no marcado superan los índices de marcas de género:

¹⁵⁹ Al respecto cabe puntualizar que los porcentajes obtenidos por Laferl (ibíd., 78-80) son especialmente cercanos en el caso del género del «yo» articulado: 47,6% no marcado frente a 45,3% masculino. Por el contrario, el género del «tú» alcanza índices más divergentes: 48,2% no marcado frente a 37,6% femenino.

Estructura enunciativa: género del «yo»	Rock CE (%)	Mov. CE (%)	Flam. CE (%)	Cant. CE (%)	Pop CE (%)	Pop GL (%)	Rock GL (%)	Año GL (%)
N: no marcado	34,8	32,2	34,4	44,0	18,5	38,4	46,3	41,3
F.1: femenino gramatical	0,0	5,7	0,0	2,0	7,4	19,6	4,2	0,0
F.2: femenino social	0,0	1,1	0,0	0,0	3,7	10,6	2,3	0,0
M.1: masculino gramatical	45,2	37,9	31,3	32,0	48,1	20,8	29,2	39,7
M.2: masculino social	20,0	23,0	34,4	22,0	22,2	10,6	18,1	19,0
Número de letras	135	87	32	50	27	255	216	63
género del «tú»								
N: no marcado	35,1	36,4	21,7	34,6	14,3	39,1	38,3	42,3
F.1: femenino gramatical	35,1	27,3	30,4	23,1	38,1	18,7	21,0	19,2
F.2: femenino social	20,8	21,8	39,1	11,5	28,6	10,9	20,4	32,7
M.1: masculino gramatical	6,5	14,5	8,7	30,8	19,0	12,6	13,8	5,8
M.2: masculino social	2,6	0,0	0,0	0,0	0,0	18,7	6,6	0,0
Número de letras	77	55	23	26	21	230	167	52

Figura 3.2(17): Variación del género de los participantes de la enunciación según escenas musicales.

Si bien los mayores resultados de género no marcado del «yo» se alcanzan en rock GL (46,3%) y año GL (41,3%), estos se ven superados por la suma de las marcas directas e indirectas del «yo» masculino (47,3% y 58,7%, respectivamente). Lo mismo sucede en el caso del «tú» no marcado (42,3%) y femenino (51,9%) en la escena de año GL. Por el contrario, en pop GL predominan tanto el «yo» (38,4%) como el «tú» no marcados (39,1%). Según Murphey y Laferl (v. arriba) las letras de esa escena cuentan con un potencial interpretativo e identificador más amplio, al mismo tiempo que se facilita su comercialización. En todas las demás escenas prevalece un «yo» masculino que se dirige a un «tú» femenino (275 letras, 83,3%):

if the 'I' and the 'you' are gendered, in general it is the man who has a voice whereas the role of the woman is restricted to that of a listener, the one to whom the man addresses his speech (Laferl 2005, 80).

Como se ha mencionado arriba, el «yo» masculino se dirige a un «tú» masculino en 29 letras (8,8%), y en 26 canciones (7,9%) a un «tú» neutro. En comparación, las posibilidades del «yo» articulado femenino resultan mucho más restringidas: en 82 letras (92,1%) se dirige a un «tú» masculino; en 5 (5,6%), a un «tú» no marcado; en 2 (2,2%), a un «tú» femenino. Es decir, el espacio de posibilidad enunciativa de los álbumes interpretados por artistas femeninas, condensado en la estructura A.3 de índole amorosa, comporta a su vez una concentración de marcas de género femenino en el «yo» y

PARTE II

masculino en el «tú» en detrimento de otras constelaciones enunciativas y de género¹⁶⁰. Dicha concentración se visualiza de manera evidente en los diagramas por escenas y décadas, en los que los datos confluyen en la escena pop GL (figura superior) y la primera década del S. XXI (figura inferior):

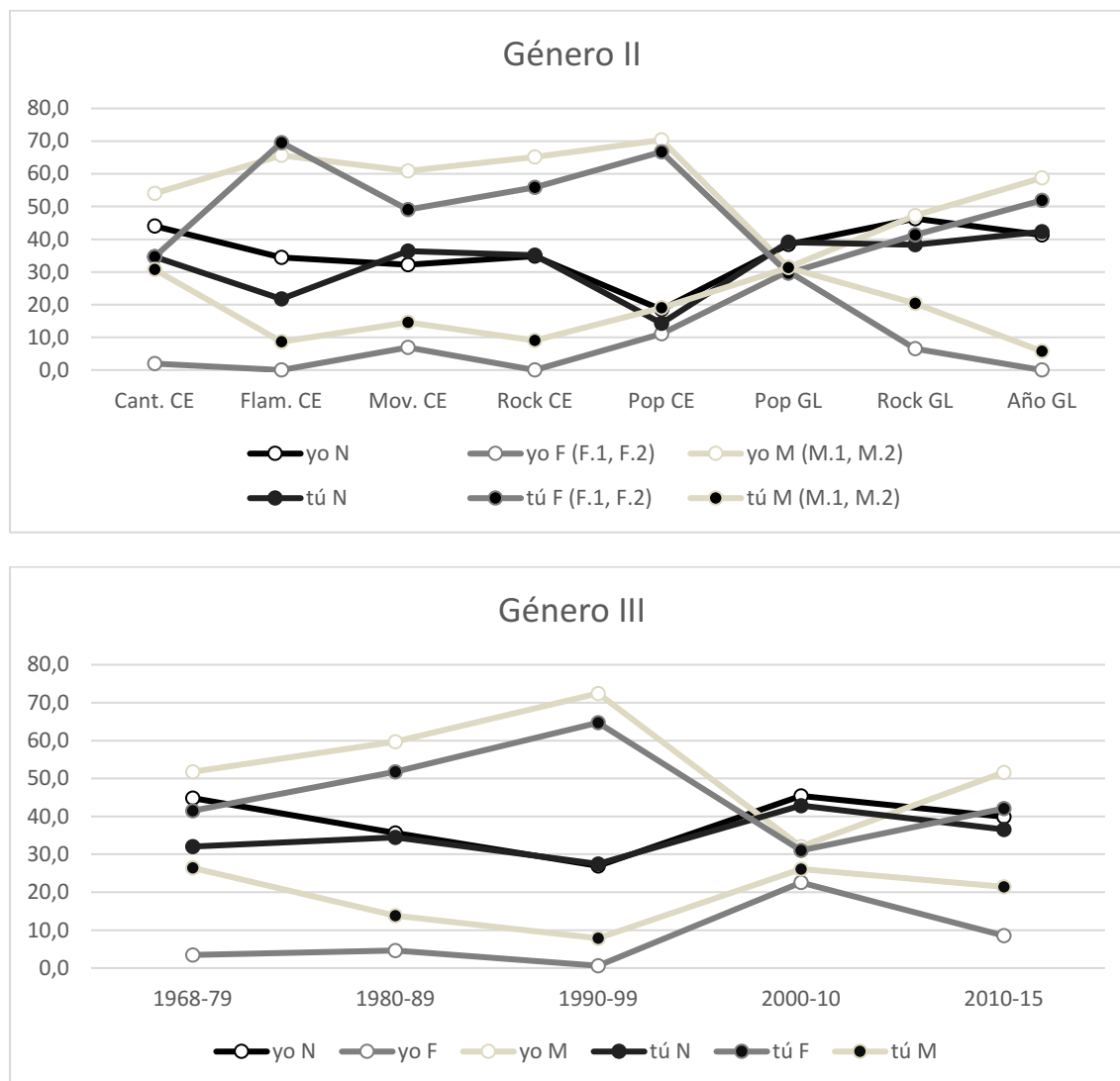


Figura 3.2(18): Diagramas del género de los participantes de la enunciación según escenas musicales y décadas del corpus de pop-rock en español.

Los índices de las décadas del S. XX, en las que se sitúan las escenas de CE (cantautores, flamenco, movida¹⁶¹, rock y pop), así como tres álbumes de GL, corroboran los resultados

¹⁶⁰ Los porcentajes generales más altos de «yo» y «tú» no marcados entre artistas femeninas que entre artistas masculinos (figura 3.2[16]) se deben a la mayor distribución de intérpretes masculinos en todos los espacios del corpus; especialmente las escenas de pop CE (70,3%), flamenco CE (65,7%) y rock CE (65,2%) registran los mayores índices de «yo» masculino. Las artistas femeninas, por el contrario, se concentran en la escena pop GL.

¹⁶¹ En las letras de la movida no se registran marcas lingüísticas particulares que contribuyan a la «visibilización de la homosexualidad» a la que aluden Val, Noya & Pérez-Colman (2014, 160). En el caso del grupo Alaska y Dinarama, su «reivindicación implícita de la homosexualidad» (ibíd., 158) se daría precisamente de manera implícita y performativa, no enunciativa.

del corpus de Laferl, de 1920 a 1960, en cuanto a marcas de género: «men most often talk to women, women seldom have a voice of their own in popular music» (2005, 81), como muestran los siguientes ejemplos de la década de los 70, 80 y 90, por orden cronológico:

- (69) Pero alguna vez, / siempre por casualidad / he visto amigos / con mujeres / en el bar (LOST01), A.2: «yo», M.2.
 (70) Seré tu amante bandido (bandido) / corazón, corazón malherido / seré tu amante cautivo (cautivo) / seré ahum! (MIBOA03-CE) A.3: «yo» M.1, «tú» F.2.
 (71) soy tu rey, soy tu perro, soy tu esclavo y soy tu amor / soy tu espejo mirando el otro lado / [...] es sólo una cuestión de actitud, nena (FIPA04), A.3: «yo» M.1, «tú» F.1.

Los tres ejemplos contienen marcas de un «yo» masculino (indirecto en 69, directo en 70 y 71); en los dos ejemplos en los que también se incluye un «tú», este se encuentra marcado como femenino (indirecto en 70, directo en 71).

Ahora bien, con la irrupción del S. XXI y la canonización de artistas femeninas en los Grammy latinos, el «yo» femenino tiene cabida en las letras de pop-rock, al mismo tiempo que comparte el espacio enunciativo junto a otro tipo de estructuras y marcas de género presentes en décadas anteriores:

- (72) me fui desangrando / al verte marchar / estaba en pedazos / muriendo despacio / y ahora tú vuelves / jurando cambiar / [...] Estaba perdida / buscando un amor (OLTA05), A.3, «yo»: F.1, «tú»: M.2.
 (73) DICEN QUE NO ENTIENDEN QUIÉN SOY YO / ELLOS SOBRRERREACCIONAN / NO IMPORTA LO QUE PIENSAN / ELLA DICE QUE YO SOY UN HOMBRE DIFÍCIL (GRUFAN01), A.1, «yo»: M.1.

Mientras que los álbumes de artistas femeninas se centran en la estructura A.3 con un «yo» femenino y un «tú» masculino (ejemplo 72), las letras de artistas masculinos siguen incluyendo estructuras centradas en el «yo» masculino (ejemplo 73), especialmente en la escena rock GL de la década de 2010, como se recoge en la figura 3.2(19):

Estructura enunciativa: género del «yo»	1968-79 (%)	1980-89 (%)	1990-99 (%)	2000-10 (%)	2010-15 (%)
N: no marcado	44,8	35,7	26,9	45,4	39,9
F.1: femenino gramatical	2,3	3,9	0,6	15,7	3,7
F.2: femenino social	1,1	0,8	0,0	6,8	4,8
M.1: masculino gramatical	25,3	39,5	49,7	19,3	36,2
M.2: masculino social	26,4	20,2	22,8	12,8	15,4
Número de letras	87	129	167	337	188

Figura 3.2(19): Variación diacrónica del género de los participantes de la enunciación.

PARTE II

Estructura enunciativa: género del «tú»	1968-79 (%)	1980-89 (%)	1990-99 (%)	2000-10 (%)	2010-15 (%)
N: no marcado	32,1	34,5	27,5	42,9	36,6
F.1: femenino gramatical	30,2	31,0	35,3	16,4	17,2
F.2: femenino social	11,3	20,7	29,4	14,6	24,8
M.1: masculino gramatical	22,6	13,8	6,9	10,8	15,2
M.2: masculino social	3,8	0,0	1,0	15,3	6,2
Número de letras	53	87	102	287	145

Figura 3.2(19): Variación diacrónica del género de los participantes de la enunciación (continuación).

Diacrónicamente, se observa la primacía del «yo» masculino y del «tú» femenino hasta la década de 2000, que registra los porcentajes más altos de «yo» y «tú» no marcados en cuanto a género, con proporciones similares de letras sin marcas en los álbumes de artistas masculinos (93 letras de 194, 47,9%) y artistas femeninas (60 letras de 142, 42,2%). En la última década objeto de estudio, la composición del corpus (3 álbumes de cantantes femeninas frente a 14 álbumes de cantantes masculinos) lleva de nuevo a que se registren unos índices similares a las décadas del S. XX.

Es decir, retomando la última cita de Laferl (2005, 81) acerca de la ausencia del «yo» femenino en la música popular, cuando este accede durante la primera década del S. XXI a un mayor espacio enunciativo, su posibilidad de expresión se restringe a la estructura A.3 (73,6%) de carácter romántico, por la que el «yo» femenino (48,5%) se dirige al «tú» masculino (51,2%) para hablarle de su relación sentimental. El «yo» femenino que habla sobre sí mismo u otro tema (14,9%) o bien que se dirige al «tú», de género marcado o no, para hablarle de otro tema (4,2%), apenas se canoniza o se constata en este corpus del pop-rock en español, contrariamente al «yo» masculino (25,8% y 12,6%, respectivamente).

Al mismo tiempo, el aumento diacrónico constante del género no marcado de los participantes de la enunciación (v. diagrama 3.2[15]) sugiere que las letras abren un mayor espacio de interpretación, identificación¹⁶² y comercialización en el subcorpus GL. Con el objetivo de profundizar en la construcción discursiva de las letras de pop-rock en español más allá del estudio de etiquetas o lemas verbales aislados (3.2.1 y 3.2.2) y de la perspectiva enunciativa centrada en las personas del discurso (3.2.3), en el siguiente numeral se adopta una aproximación metodológica de análisis en torno a los denominados patrones de uso lingüístico.

¹⁶² Nótese que la falta de marcas directas o indirectas de género trasciende la dualidad femenino-masculino y permite de este modo el acceso al espacio discursivo del género no binario (Darwin 2022).

3.3 Patrones de uso lingüístico

Los patrones de uso lingüístico pueden definirse como «núcleos de cristalización» (Bubenhofen 2009, 311-312, trad. propia), es decir, combinaciones de palabras que aparecen en un corpus con frecuencia y distribuciones significativas, que caracterizan el discurso y que resultan constitutivos y constituyentes de la cultura. Según Bubenhofen, la aparición recurrente de dichos núcleos muestra el contenido que es posible expresar, así como las maneras de expresarse (la práctica discursiva), que equivale a una manera regular y ejemplar de declarar¹⁶³. Para el autor (ibíd., 320), el objetivo principal del análisis de discurso desde la lingüística de corpus consiste en iluminar patrones de uso lingüístico siguiendo cuatro criterios fundamentales: 1) debe orientarse a la superficie textual, 2) su objeto de estudio es el uso concreto en cada contexto específico, y no el sistema de la lengua¹⁶⁴, 3) se interesa en maneras de expresarse ejemplares que se cristalizan como típicas de determinados fragmentos del uso lingüístico, y 4) parte de la base de que estas maneras de expresarse ejemplares, típicas, estructuran campos semánticos, es decir, determinan qué se puede decir y entender cómo, cuándo y dónde.

Partiendo entonces del tratamiento cuantitativo de la superficie textual (Scherer 2014, 1), los patrones de uso lingüístico pueden operacionalizarse como fenómeno estadístico en dos pasos: en primer lugar, se extraen agrupaciones¹⁶⁵ (inglés: «clusters») de más de una palabra de manera inductiva (inglés: «corpus-driven»), es decir, dejándose guiar por el corpus; en segundo lugar, se categorizan esas unidades siguiendo el método deductivo (inglés: «corpus-based»), basándose en el corpus.

La siguiente lista de agrupaciones generales, en este caso trigramas, que se registran con mayor frecuencia en base a colocaciones¹⁶⁶ de dos elementos consecutivos en las letras de pop-rock proporciona una primera aproximación para identificar patrones de uso lingüístico en los textos analizados:

¹⁶³ En términos de Michel Foucault (1979). Bubenhofen (2009, 31-32) sostiene que el fundamento lingüístico de dicha práctica discursiva reside en la motivación de los géneros comunicativos en la actuación social, pues construyen y reproducen lo pensable e influyen, por tanto, en lo expresable.

¹⁶⁴ «El uso lingüístico ejemplar es el resultado de una práctica lingüística cooperativa» (ibíd., 43, trad. propia).

¹⁶⁵ Para la definición de agrupación v. 2.4 y notas a pie de página de las figuras 3.1(5) y 3.3(1).

¹⁶⁶ Sigo en este estudio la noción de colocación como unidad fraseológica elaborada por Parodi (2010, 51): «la co-aparición, es decir, aparición simultánea de dos o más palabras en un segmento de texto en el que la distancia entre los elementos de la colocación no sobrepasa las cuatro o cinco palabras. Un caso particular de colocación es el *cluster*, agrupamientos selectivos de palabras específicas más frecuentes en base a principios de co-ocurrencia particular».

Colocación	Frec.	Trigramas [frecuencia]
LO QUE *	398	lo que quiero[29] lo que no[29] lo que siento[25] lo que me[25] lo que te[21] lo que yo[18] lo que tengo[15] lo que es[15] lo que quieres[13] lo que se[12] lo que el[12] lo que soy[11] lo que tú[11] lo que construimos[11]
QUE NO *	274	que no se[45] que no te[36] que no hay[33] que no me[28] que no es[20] que no estás[14] que no puedo[18] que no desemboca[11]
EN EL *	248	en el cielo[25] en el mundo[15] en el mar[17] en el aire[17] en el amor[13] en el alma[13] en el corazón[12] en el silencio[12] en el balcón[12] en el viento[11] en el fondo[10] en el tiempo[10] en el suelo[10] en el agua[10]
EN LA *	232	en la vida[27] en la ciudad[21] en la noche[20] en la oscuridad[19] en la cama[18] en la calle[14] en la tierra[10]
YA NO *	178	ya no te[38] ya no hay[29] ya no puedo[17] ya no me[16] ya no sé[16] ya no tengo[14] ya no quiero[13] ya no estás[12]
DE LA *	162	de la vida[23] de la noche[22] de la mano[16] de la calle[12] de la ciudad[12] de la gente[11] de la mañana[11]
Y NO *	157	y no me[30] y no te[20] y no sé[17] y no quiero[16] y no hay[13] y no lo[11]
NO ME *	152	no me dejes[30] no me digas[19] no me importa[15] no me puedo[14]
NO TE *	144	no te puedo[16] no te olvides[10] no te creo[10]
QUE TE *	139	que te quiero[16] que te quiera[16] que te hace[12] que te vi[13] que te vas[11] que te quedas[10]

Figura 3.3(1): Trigramas formados a partir de las agrupaciones más frecuentes de dos elementos del corpus de pop-rock en español.

Como se aprecia en estas agrupaciones, los trigramas más frecuentes se forman con verbos, pronombres personales y nombres comunes. Las colocaciones con verbos, a su vez, centrados en la primera y la segunda persona del singular, apuntan a una construcción discursiva distinta del «yo» y del «tú», así como al tipo de interacción que se establece entre ambos: *lo que quiero* y *lo que siento*, por ejemplo, contrastan con *no me dejes* y *no me digas*. Además, la elección de sustantivos que se combinan con la preposición *en* arroja una serie de circunstancias que sitúan las letras en lugares y momentos generales y generalizadores, ya sean más bien abstractos (*en el cielo*, *en la vida*) o concretos (*en la ciudad*, *en la noche*). Se construye de este modo un discurso atemporal, que gira en torno a los participantes de la enunciación.

Según Bubenhofer (2009, 52), los patrones de uso lingüístico «son una expresión de la convencionalidad sin los que la práctica lingüística y, con ella, la práctica social no sería posible». Para el autor, partir de una selección de textos relevantes para el análisis supone en la lingüística de corpus «un resultado de formaciones discursivas» (ibíd., 36). Por tanto, la pregunta principal que se plantea en este numeral es qué (contenidos) pueden encontrarse típicamente en el discurso del pop-rock en español y típicamente cómo (mediante qué maneras de expresión). Para ello se analizan agrupaciones de dos a tres

palabras más frecuentes y/o clave del corpus de pop-rock¹⁶⁷, divididas en nombres comunes (3.3.1), construcciones verbales (3.3.2) y etiquetas musicales (3.3.3).

3.3.1 Nombres comunes

Los nombres comunes, anotados por TreeTagger mediante la etiqueta <NC>, suman un total de 29.322 apariciones y suponen con un 17,28% la segunda categoría gramatical más numerosa del corpus por detrás de las formas verbales, si bien registran una frecuencia menor que en el uso general del español debido al gran peso porcentual de pronombres personales y posesivos (v. 3.1.2).

Entre las 10 palabras léxicas más frecuentes se encuentran tres nombres comunes, los sustantivos *amor*, *vida* y *corazón* (v. figura 3.1[5]), por lo que a continuación se recogen sus agrupaciones¹⁶⁸ más frecuentes:

<i>amor</i> 864 apariciones en 76 álbumes			<i>vida</i> 608 ap. en 75 álbumes			<i>corazón</i> 492 ap. en 71 álbumes		
Bi/trigrama	Frec.	Álb.	Bi/trigrama	Frec.	Álb.	Bi/trigrama	Frec.	Álb.
el amor	127	42	la vida	286	64	mi corazón	148	47
de amor	101	38	mi vida	151	50	el corazón	114	45
tu amor	135	32	de mi vida	31	15	tu corazón	52	22
mi amor	94	29	tu vida	19	14	de mi corazón	34	13
del amor	32	22	de vida	17	12	al corazón	26	12

Figura 3.3(2): Bi- y/o trigramas con las palabras léxicas *amor*, *vida* y *corazón* en el corpus de pop-rock en español.

Además de los bigramas compuestos por sustantivo y artículo determinado *el amor* y *la vida*, entre las agrupaciones más distribuidas destacan las construcciones con posesivos de primera y segunda persona del singular, es decir, los nombres comunes más frecuentes remiten de nuevo a los principales participantes de las letras de pop-rock. De manera significativa, *amor* elige preferentemente la segunda persona por delante de la primera, al contrario que *vida* y *corazón*: mientras que el «tú» se define por *tu amor* (135 resultados

¹⁶⁷ En este numeral se exponen los patrones de uso lingüístico de nombres comunes y formas verbales porque constituyen los dos grupos de palabras léxicas con el mayor número de apariciones en el corpus. Los adverbios, con 8.783 ocurrencias (5,17% del total del corpus) se abordan desde una perspectiva sistémico-funcional en 4.3.3; los adjetivos, con 6.625 apariciones (3,9%), se tratan parcialmente en 3.4.2 en el marco de la construcción lingüística de la autenticidad local.

¹⁶⁸ Se reproducen los resultados con mayor frecuencia y distribución de las agrupaciones con las siguientes características: tamaño de la agrupación, mínimo: dos elementos (bigramas), máximo: tres elementos (trigramas); posición de la búsqueda del nombre común, derecha; orden, por distribución en 85 álbumes. La consideración de agrupaciones de dos o tres elementos permite que afloren en los resultados trigramas especialmente frecuentes, como es el caso de los ejemplos *de mi vida* o *de mi corazón* en la figura 3.3(2).

PARTE II

en 32 álbumes), el «yo» se caracteriza por *mi vida* (151 apariciones en 50 álbumes) y *mi corazón* (147 resultados en 47 álbumes). En cambio, *tu corazón* (52 apariciones en 22 álbumes) y, en especial, *tu vida* (19 ocurrencias en 14 álbumes) solo constituyen un interés secundario de las letras.

(74) Dímelo en un beso / cuéntame el secreto / de tu amor / no me ocultes nada / y déjate llevar por mi corazón (LUMI07).

(75) Te invito a pasear / Te invito a volar / En mi vida hay soledad / Y en tus ojos poesía (LALE08).

(76) Yo voy a hacer una casa en el aire / Tan solamente pa que vivas tú / [...] Mira mi vida si será bonito vivir / Arriba de to el mundo (ROS07).

(77) Soy el que quererte quiere como nadie soy, / el que te llevaría el sustento día a día, el que por ti / daría la vida, ese soy (CATA06).

Estos ejemplos ilustran el tipo de estructura enunciativa A.3, por el que el «yo» articulado se dirige al «tú» para hablarle de su relación común, en los cuatro casos de índole sentimental (v. 3.2.3). Los nombres léxicos más frecuentes y sus agrupaciones más distribuidas, con determinantes posesivos (ejemplos 74-76) o incluso con artículos determinados que expresan la posesión inalienable¹⁶⁹ (ejemplo 77), construyen lingüísticamente el «yo» y el «tú» y la relación que mantienen en el marco de la denominada deixis social, que «señala las identidades de las personas del discurso y la relación entre ellas» (Calsamiglia y Tusón 2012, 108-109). De este modo, el apelativo afectivo *mi vida* en (76), referido al «tú»¹⁷⁰, indica la relación íntima que se establece entre ambos participantes (v. vocativos en 4.3.4).

A la luz de la cristalización de colocaciones de nombres comunes con posesivos de primera y segunda persona del singular, el siguiente paso consiste en identificar qué sustantivos se asocian preferentemente a qué persona del discurso. En la siguiente tabla se incluyen las agrupaciones con mayor distribución de los posesivos, incluidas las formas *su* y *sus*, ya que se trata de palabras clave en algunos espacios del corpus (v. figuras 3.1[13] y 3.1[14]):

¹⁶⁹ Cf. RAE 2009, § 17.1. V. también ejemplo (56) en 4.4.

¹⁷⁰ Con este mismo uso apelativo, se registran las siguientes colocaciones menos frecuentes «vida mía» (7 resultados en 5 álbumes) y «amor mío» (4 apariciones en 4 álbumes).

<i>mi/mis</i>			<i>tu/tus</i>			<i>su/sus</i>		
2.209 apariciones en 85 álb.			1.916 apariciones en 84 álb.			564 apariciones en 75 álb.		
Bigrama	Frec.	Álb.	Bigrama	Frec.	Álb.	Bigrama	Frec.	Álb.
mi vida	151	50	tu amor	135	32	su amor	22	13
mi corazón	148	47	tus ojos	66	32	sus ojos	12	10
mi amor	94	29	tu cuerpo	46	24	su casa	7	7
mi alma	52	25	tu mirada	40	24	su vida	8	7
mi lado	38	24	tu piel	46	24	su corazón	7	6
mi piel	27	20	tu corazón	52	22	su lugar	6	6
mis ojos	25	20	tu lado	47	22	su nombre	13	6
mi voz	28	19	tu voz	33	22	su mirada	5	5
mi casa	27	18	tu boca	45	20	su voz	5	5
mi cuerpo	28	17	tus manos	26	19	su belleza	4	4

Figura 3.3(3): Bi- y/o trigramas con posesivos en el corpus de pop-rock en español.

El uso y complementación de los posesivos sugiere principalmente una representación particular del «tú»: se constata una tendencia a caracterizarlo mediante sustantivos pertenecientes al campo semántico del cuerpo (*tus ojos, tu cuerpo, tu mirada, tu piel, tu voz, tu boca, tus manos*). Teniendo en cuenta los resultados de género en cuanto a la estructura y variación enunciativas, se puede afirmar que en la mayor parte de las letras con marcas de género el «yo» masculino se dirige a un «tú» femenino caracterizado físicamente:

- (78) Por un beso secreto / Paciente en tu boca / Hartaré de locura mi sangre / Vendería mi alma y su sombra (MIBO01-GL).
- (79) TENDIDA EN LA COSTA TE HALLÉ / SOÑANDO CON EL VIENTO / CERRASTE LOS OJOS PARA NO SABER / QUIÉN TOMABA TU CUERPO / TUS PECHOS REBELDES APUNTAN AL MAR (RADFUT06).

Dicha caracterización corporal del «tú» (*tu boca, tu cuerpo, tus pechos*) puede considerarse a su vez una marca indirecta de género social (F.2), como en el ejemplo (78). De hecho, los resultados de la agrupación *tu cuerpo* se registran únicamente en 2 álbumes de intérpretes femeninas frente a 22 de artistas masculinos (ejemplo 79). Otros bigramas como *tus ojos, tu mirada* y *tu piel* alcanzan una distribución entre dos y tres veces mayor en álbumes interpretados por hombres que por mujeres, si bien conviene relativizar estas últimas proporciones debido a la desigual composición del corpus (66 y 19 álbumes, respectivamente). En cuanto a los demás posesivos, las colocaciones con *su/s* ocupan un espacio intermedio entre el «yo» y el «tú», ya que comparten agrupaciones con mayor distribución de uno y otro: se registran entre ellas las agrupaciones *mi vida* y *su vida*, pero no *tu vida*; *mi casa* y *su casa*, pero no *tu casa*; por último, *tu mirada* y *su mirada*, pero no *mi mirada*. Dichas colocaciones, junto a *su amor, sus ojos, su voz* y *su belleza* sugieren un referente de tercera persona del discurso, en consonancia con la palabra clave «ella» en el pop CE y el rock GL (ejemplo 80), y no el tratamiento formal de segunda persona del discurso:

PARTE II

(80) Suspendida / parece hibernar / Algún día / ella despertará / Mientras tanto / yo me encargo de evitarlo (GUSCER03).

Resumiendo, se desprende un patrón de uso lingüístico de las agrupaciones de los nombres comunes más frecuentes (*amor, vida, corazón*) con posesivos, mediante los que además se caracteriza el «tú» de manera corporal. Dicho patrón se enmarca en la mayor parte de letras de pop-rock analizadas, que contienen una estructura enunciativa con un «tú» (674 canciones, v. figura 3.2[4]), en especial de tipo A.3, y que corresponde a la segunda dimensión semántica de Bértoli-Dutra (2014, 165-168). Dicha dimensión, denominada emoción y sociedad, se extiende más allá de las emociones personales hacia temáticas sociales (v. 1.4).

En efecto, el análisis variacional tanto de palabras clave (3.1.3) como de estructuras enunciativas (3.2.3) indica que una parte del corpus se desmarca de las palabras frecuentes y del discurso sobre la relación que mantienen el «yo» y el «tú». Nombres comunes como *rock, pueblo* o *ciudad* destacan por su singularidad positiva o negativa en diferentes espacios del corpus (figura 3.1[13]), por lo que también es relevante atender a las respectivas agrupaciones más frecuentes. En el caso de *rock*, tal y como se ha mencionado anteriormente, el trigramo por excelencia consiste en «rock and roll» o bien «rock & roll» (ejemplos 5-7), usado en como recurso de autenticidad sociolingüística en la escena de rock CE, en la línea de la tercera dimensión semántica que identifica Bértoli-Dutra (2014, 168-171): referencia musical. Respecto a las palabras *pueblo* y *ciudad* se ha postulado que su índice de singularidad apunta a una respectiva construcción discursiva rural o urbana (ejemplos 9-11). Consideremos ahora las agrupaciones más frecuentes que se registran con cada uno de esos sustantivos:

<i>pueblo</i> 36 apariciones en 14 álbumes			<i>ciudad</i> 107 ap. en 36 álbumes		
Bi/trigrama	Frec.	Álb.	Bi/trigrama	Frec.	Álb.
mi pueblo	12	6	la ciudad	69	26
del pueblo	9	5	de la ciudad	12	9
el pueblo	4	4	en la ciudad	20	8
en el pueblo	2	2	a la ciudad	8	7
en mi pueblo	2	2	esta ciudad	6	5

Figura 3.3(4): Bi- y/o trigramas de las palabras léxicas *pueblo* y *ciudad* en el corpus de pop-rock en español.

Como reflejan los datos cuantitativos, estas palabras alcanzan unos índices de aparición y distribución mucho menores que las presentadas en las dos figuras anteriores. A rasgos

generales, se prefiere la construcción lingüística de un entorno urbano mediante la palabra *ciudad* (36 álbumes, 42,3%) y sus colocaciones como lugar o dirección (*en/la ciudad*) por delante de un entorno rural a través de la palabra *pueblo* (14 álbumes, 16,5%), que solo cristaliza como lugar en un total de 3 álbumes (ejemplo 81). De hecho, la preferencia por la agrupación *mi pueblo* sugiere otro tipo de construcción discursiva (ejemplo 82):

(81) Y pintando un ángel negro / encontré más que garzas en mi pueblo / y pintando un ángel negro / te encontré, te encontré, te encontré / Yo no nací en el cerro / me avergüenza decirlo, pero es cierto / padre, usted no está sufriendo / mientras duerme en la vega están despiertos (LAVIBO09).

(82) a Dios le pido / Que mi pueblo no derrame tanta sangre y se levante mi gente a Dios le pido / Que mi alma no descansa cuando de amarte se trate mi cielo / a Dios le pido (JUA01).

En (81) el entorno rural o relacionado con la naturaleza se construye mediante los nombres comunes *garzas*, *pueblo*, *cerro* y *vega*, pero en (82) se trata de una acepción colectiva (no locativa) de *pueblo*, que registra un total de 16 de los 36 resultados en 7 de 14 álbumes. Es decir, junto al escenario rural que evocan algunos álbumes, aflora aquí otro patrón de uso lingüístico también menos frecuente, en letras del tipo enunciativo A.4 (el «yo» se dirige al «tú» para hablarle de otro tema) y en especial de la escena rock GL: *mi pueblo*, *mi gente* como coocurrencia que construye un discurso colectivo y que colectiviza la inscripción individual del «yo», interpretado en todos los álbumes salvo uno por un artista masculino.

Mediante el uso de *la ciudad*, por el contrario, se alude principalmente al entorno urbano en el que se sitúa el «yo» (ejemplos 10, 11, 83):

(83) Cuando ya mataban las ganas / Me atreví a cantar / El ruido de mi guitarra / Volando por la ciudad / La ciudad (BA12).

Este tipo de construcción local (v. 3.4) se encuentra ante todo en álbumes de artistas adscritos/-as a la movida CE y a ambas escenas rock, por tanto, también masculinos en su mayoría, y con cierta preferencia por la estructura enunciativa A.1 (el «yo» habla sobre él mismo) además de A.3.

Para concluir con las agrupaciones de nombres comunes, se reproducen las agrupaciones de dos a tres elementos de los 10 lemas nominales con mayor distribución en los álbumes de pop-rock:

Lema	Álb.	Formas [frec.]	Agrupaciones [frec.]
DÍA	77	día[379] días[107]	un día[116] el día[80] cada día[35] que un día[21] algún día[23]
AMOR	76	amor[864] amores[56]	v. figura 3.3(2)
VIDA	76	vida[608] vidas[20]	v. figura 3.3(2)
MUNDO	75	mundo[308] mundos[7]	el mundo[157] un mundo[30] del mundo[26] este mundo[29] que el mundo[23]
VEZ	74	vez[447] veces[139]	una vez[94] a veces[81] otra vez[95] esta vez[48] tal vez[58]
TIEMPO	73	tiempo[335] tiempos[15]	el tiempo[184] que el tiempo[28] del tiempo[14] con el tiempo[10] mi tiempo[11]
CORAZÓN	71	corazón[492] corazones[14]	v. figura 3.3(2)
OJO	70	ojo[10] ojos[214]	los ojos[73] tus ojos[66] mis ojos[25] a los ojos[14] sus ojos[12]
NOCHE	69	noche[373] noches[57]	la noche[157] de noche[33] esta noche[64] una noche[33] de la noche[22]
SOL	62	sol[234] soles[4]	el sol[135] al sol[21] del sol[14] de sol[16] un sol[8]

Figura 3.3(5): Bi- y/o trigramas de los lemas nominales con mayor distribución en el corpus de pop-rock en español.

En la línea de los estudios existentes sobre pop-rock anglosajón (Murphey 1990, Bértoli-Dutra 2014), entre las agrupaciones más frecuentes de los lemas nominales más distribuidos se encuentran referencias temporales imprecisas (*un día, el día; una vez, a veces*) y, sobre todo, nombres comunes no específicos usados de manera genérica con el artículo determinado (*el mundo, el tiempo, la noche, el sol*):

- (84) Baila, María, todo el día / [...] Muy bien, lo haces muy bien / en poco tiempo me convertiré / en el esclavo de tus pies (GACAL04).
- (85) Siento el mundo no dar vueltas. / Sólo tu presencia, / veo cómo todo cae / y no lo detengo, aunque ya es muy tarde (BLAGUA06)¹⁷¹.

Mediante este tipo de coocurrencias, del mismo modo que *el amor y la vida* (figura 3.3[2]), se construye un discurso en el que se transmite una sabiduría general basada en el conocimiento compartido (Machin 2010, 95-96, Werner 2021a, 245), al mismo tiempo que las agrupaciones cristalizan en patrones de uso lingüístico constitutivos y constituyentes de modelos de experiencia personal, en especial vinculada a una relación romántica (Frith 1989, 93; Laferl 2005, 74). Agrupaciones como *la/mi vida es* (33 apariciones en 21 álbumes) y *el/tu/este amor es* (27 apariciones en 17 álbumes) ponen de manifiesto este tipo de discurso, que se trata a continuación mediante las agrupaciones con formas verbales.

¹⁷¹ Con el ejemplo (85) se completa el primer turno de citas de los 85 álbumes que componen el corpus. En la segunda tanda, que comienza en 3.3.2, se prosigue con la numeración a partir de 86.

3.3.2 Construcciones verbales

Las etiquetas de morfología verbal suman un total del 22,69% del corpus, como se ha indicado al abordar las preferencias flexivas de los lemas verbales con mayor distribución (3.2.2), y suponen la categoría gramatical más numerosa, con un peso porcentual mayor que en el uso general de la lengua (3.1.2).

En la lista de palabras léxicas más frecuentes del corpus (figura 3.1[5]) se registran cinco verbos conjugados: *es*, *quiero*, *hay*, *voy*, *sé*. Las agrupaciones más distribuidas de dichas formas¹⁷² iluminan una serie de patrones léxico-gramaticales de las letras de pop-rock:

<i>es</i> 1.686 ap. en 84 álbumes			<i>quiero</i> 788 ap. en 81 álbumes			<i>hay</i> 606 ap. en 78 álbumes		
Bi/trigrama	Frec.	Álb.	Bi/trigrama	Frec.	Álb.	Bi/trigrama	Frec.	Álb.
no es	194	57	no quiero	145	42	no hay	235	61
es la	133	54	te quiero	153	36	hay que	72	31
es el	102	49	quiero que	69	24	que hay	49	25
es que	105	45	que quiero	43	20	hay un	43	24
que es	107	43	yo quiero	51	20	que no hay	32	20

<i>voy</i> 516 apariciones en 75 álbumes			<i>sé</i> 493 apariciones en 73 álbumes		
Bi/trigrama	Frec.	Álb.	Bi/trigrama	Frec.	Álb.
voy a	317	59	no sé	162	52
me voy	93	33	yo sé	61	30
te voy	56	22	lo sé	34	18
no voy	34	15	ya sé	19	13
que voy	20	13	yo no sé	21	13

Figura 3.3(6): Bi- y/o trigramas con las formas verbales *quiero*, *hay*, *voy*, *sé* en el corpus de pop-rock en español.

Las colocaciones más frecuentes a la izquierda de las formas verbales cuentan con la partícula *no* en cuatro de los cinco verbos; en los casos de *no hay* (38,8%) y *no sé* (32,9%), los porcentajes de las formas negadas registran los mayores índices en relación con las respectivas formas afirmadas. Recordemos que la partícula *no* figura entre las 10 palabras clave del corpus integral (figura 3.1[10]), al mismo tiempo que se sitúa en el índice de polaridad negativa de singularidad del subcorpus CE, de las escenas cantautores y flamenco, así como en la década de los años 70 del año pasado (v. 3.1.3). Los siguientes ejemplos ilustran las tendencias discursivas que aportan las formas verbales negadas:

¹⁷² Los criterios de búsqueda de agrupaciones con formas verbales se diferencian ligeramente de las características de los nombres comunes. En este caso, el tamaño de la agrupación también oscila entre dos y tres elementos, pero se combinan las dos posiciones de búsqueda de la forma verbal (derecha e izquierda) para poder dar cuenta de los patrones de complementación. Por otra parte, al ampliar la búsqueda a trigramas, emergen los resultados *que no hay* o *yo no sé* en la figura 3.3(6).

PARTE II

- (86) No quiero despertar / No tengo a dónde ir / Sé que no hay camino ni destino / Si tú no estás aquí... (CAM08).
- (87) No, a mí tampoco me divierte estar así / pero qué quieres, me he perdido y ahora / no sé salir, en ti he encontrado la esperanza que perdí. / Oh, sí, / no me imagino cómo voy a estar sin ti (LOSSECRE13).
- (88) Te miro, me muero / Te observo, te quiero / No hay que hablar, te siento / Y busco tus sueños / Si te vas, se acaba / Se borra mi tiempo (SINBA04).

Como se observa, la negación de formas verbales de primera persona en singular expresa la falta de voluntad, la incapacidad o la imposibilidad que experimenta el «yo» (*no quiero, no tengo, no sé, no me imagino*) ante la ausencia del «tú» (*no estás aquí, sin ti, te vas*). Se trata de una construcción discursiva que se enmarca en la estructura enunciativa A.3 y que presenta el «yo» a merced del «tú». La correlación del uso lingüístico *no sé/no quiero* y *no estás/te vas* se registra principalmente en álbumes de pop GL (ejemplos 86 y 88), en los que al mismo tiempo se manifiesta de manera especial la acción personal que Bértoli-Dutra (2014, 162-165) identifica como primera dimensión semántica en su corpus de pop-rock (v. 1.4).

Además de la negación, en las agrupaciones de las formas verbales más frecuentes destacan las colocaciones con pronombres personales de primera y segunda persona del singular. Dichas colocaciones apuntan al carácter de tópico marcado del «yo» (*yo quiero, yo sé, yo no sé*, v. 4.2.2) y al tipo de interacción que se establece entre el «yo» y el «tú»: *te quiero* (v. figura 3.1[6]) y *te voy* (v. figura 3.1[5]), que junto a *voy a* (61,4%) sugiere un posible patrón de colocación gramatical de la construcción perifrástica «ir a + infinitivo».

Las agrupaciones con mayor distribución de las palabras clave *no, me* y *te* confirman y amplían las colocaciones con formas verbales:

<i>no</i> 4.538 apariciones en 85 álb.			<i>me</i> 3.196 apariciones en 85 álb.			<i>te</i> 2.274 apariciones en 84 álb.		
Bigrama	Frec.	Álb.	Bigrama	Frec.	Álb.	Bigrama	Frec.	Álb.
no me	414	74	me voy	93	33	te quiero	153	36
no te	307	71	me gusta	47	26	te vas	84	32
no hay	235	61	me hace	43	25	te lo	38	22
no es	194	57	me da	43	24	te voy a	56	22
no se	147	57	me siento	43	23	te digo	45	20
no sé	162	52	me ha	35	20	te he	24	20
no puedo	125	48	me lo	48	20	te puedo	40	16
no quiero	145	42	me quedo	30	17	te veo	21	16
no lo	74	37	me das	30	16	te vi	23	13
no estás	108	34	me duele	29	15	te va	22	13

Figura 3.3(7): Bigramas con *no, me* y *te* en el corpus de pop-rock en español, por orden de distribución.

En primer lugar, se corrobora el patrón de uso lingüístico de verbo negado en primera persona del singular para expresar el estado de indefensión del «yo» (*no sé, no puedo, no quiero*) respecto al «tú» ausente (*no estás*), un estado que se enfatiza negando la existencia o la cualidad (*no hay, no es*; ejemplo 86: *no hay camino*).

En segundo lugar, las formas verbales asociadas a *me* remiten ante todo a sentimientos y percepciones propias (*me gusta, me hace, me da, me siento, me duele*), así como cierto movimiento (*me voy, me quedo*), mientras que *te* se construye lingüísticamente como objeto directo o indirecto de verbos con sujeto «yo» (*te quiero, te digo, te puedo, te veo, te vi*). Las únicas agrupaciones verbales que protagoniza el «tú» son *te vas* y *me das*; en esta última, se intercambian los papeles de la interacción entre «yo» (objeto) y «tú» (sujeto).

En tercer lugar, en este listado afloran otros tiempos verbales distintos a las predominantes formas de presente simple. En concreto, se trata del pretérito perfecto (*me ha, te he*) y, en consonancia con los resultados anteriores, de la construcción perifrástica de futuro próximo¹⁷³ (*te voy a*):

(89) TE HE VISTO HACER UNA GENUFLEXIÓN / NO ME GUSTA NADA LA CONTRADICCIÓN / ES YA DE NOCHE, VAMOS A SALIR / YA SABES DÓNDE TENEMOS QUE IR (ALAYDIN10).

(90) Te voy a dejar de querer / si te pasas de amable; / te vas a olvidar de la gente, / me vas a atender más que a nadie, / si noto el más leve desaire / te voy a dejar de querer (JULIG07).

Por una parte, estas citas ejemplifican la caracterización lingüística del «yo», con verbos de sentimiento y percepción en presente (*no me gusta, noto*); del «tú», con verbos de comportamiento, en presente y futuro (ejemplo 90, *te pasas, te vas a olvidar de la gente*), así como de la interacción paradigmática que se establece entre ambos («te vi/te quiero»: *te he visto, te voy a dejar de querer*, vs. «me das»: *me vas a atender*). Cuando se incluye un «nosotros» dual, este protagoniza verbos de movimiento (ejemplo 89, *vamos a salir, tenemos que ir*). Por otra parte, en estas formas verbales se evidencia el peso de estructuras perifrásticas (*vamos a salir, tenemos que ir; te voy a dejar de querer, te vas a olvidar, me vas a atender*).

Con el objetivo de iluminar los patrones de colocación gramatical de los lemas verbales más frecuentes, se ofrecen los resultados totales de las estructuras (semi)perifrásticas con los verbos «querer» e «ir», así como de sus respectivas formas flexivas en primera y segunda persona del singular:

¹⁷³ Dicha construcción también puede apuntar, en cuanto recurso de modalidad, a disposición o inclinación. Cf. el análisis en 4.3.3 desde una perspectiva sistémico-funcional.

Lema/ forma	Frec. abs.	Estr.	Frec. abs.	Frec. rel.	Lema/ forma	Frec. abs.	Estructura	Frec. abs.	Frec. rel.
<querer>	1.479	+ inf.	539	36%	<ir>	1.700	ir a + inf.	574	34%
							ir + ger.	141	8%
quiero	788	+ inf.	309	39%	voy	516	voy a + inf.	235	46%
							voy + ger.	46	9%
quieres	116	+ inf.	31	27%	vas	170	vas a + inf.	63	37%
							vas + ger.	14	8%

Figura 3.3(8): Estructuras (semi)perifrásticas con los lemas verbales <querer> e <ir>¹⁷⁴ en el corpus de pop-rock en español.

Los porcentajes generales revelan que el lema verbal «querer» se usa como parte de construcciones semiperifrásticas en un 36% de todas las apariciones de sus formas (tanto conjugadas como no conjugadas); en el caso de «ir», los usos perifrásticos suman un total del 42%, con una clara preferencia por colocaciones con infinitivo (34%) por delante del gerundio (8%). En cuanto a la distribución de esas estructuras entre las diferentes personas del discurso, para el «yo» se tiende a elegir un uso más (semi)perifrástico de ambos verbos (39% y 55%, respectivamente, v. ejemplos 86, 87 y 90); el «tú» tiende entonces a hacer un mayor uso léxico de ellos (ejemplos 87 y 88). Por tanto, además de centrarse en los deseos en presente del «yo» (788 resultados) y apenas recoger los deseos presentes del «tú» (116), las letras de pop-rock abren el espacio discursivo para que el «yo» hable de sus propios deseos respecto a procesos que él mismo protagoniza (309 resultados con infinitivo frente a 69 con *que*), mientras que los pocos deseos atribuidos al «tú» se basan en un uso preferentemente léxico del verbo *querer* (64 resultados). En el escaso uso (semi)perifrástico con «tú», se reparten las construcciones entre procesos propios (31 resultados con infinitivo) y procesos ajenos (21 resultados con *que*).

Las construcciones perifrásticas también desempeñan un papel relevante en cuanto posibles patrones de uso lingüístico de otros lemas verbales frecuentes. Así, entre los verbos con mayor distribución (figuras 3.2[6]-3.2[8]), hallamos *estar*, *tener*, *volver* y *dejar*. Consideremos a continuación los respectivos porcentajes de los dos primeros:

¹⁷⁴ El verbo *haber* también se presta a estructuras perifrásticas modales de obligación seguido de los nexos *de (haber de + infinitivo)* o bien *que (hay que + infinitivo)*, como se ha documentado en los bigramas más frecuentes (v. figura 3.3[6]). Sin embargo, tras analizar dichos casos y constatar que se trata de un uso extremadamente reducido en el corpus de pop-rock (22 casos con la estructura personal, 87 ocurrencias de la estructura impersonal, ambas sobre un total de 1.451 formas verbales del lema *haber*, es decir, un 7%), se ha optado por no incluir esos datos en la tabla de estructuras más frecuentes. El verbo *haber*, por tanto, se usa de manera casi exclusiva con su valor léxico (*hay*) o bien con su valor auxiliar en construcciones de pretérito perfecto compuesto.

Lema/ forma	Frec. abs.	Estr.	Frec. abs.	Frec. rel.	Lema/ forma	Frec. abs.	Estr.	Frec. abs.	Frec. rel.
<estar>	1.387	+ ger. + part.	222 123	16% 9%	<tener>	1.071	que + inf.	126	12%
estoy	321	+ ger. + part.	89 46	28% 14%	tengo	403	que + inf.	55	14%
estás	261	+ ger. + part.	23 8	9% 3%	tienes	102	que + inf.	22	22%

Figura 3.3(9): Estructuras perifrásticas con los lemas verbales <estar> y <tener>¹⁷⁵ en el corpus de pop-rock en español.

La relevancia del uso léxico de ambos verbos queda patente al observar los porcentajes de construcciones perifrásticas: *estar* suma un total de 25% de todos los casos en los que aparece, y *tener* apenas alcanza un 12%. No obstante, dicha relevancia se matiza en el uso concreto que se aplica al «yo» y al «tú»: mientras que el «tú» tan solo alcanza un 12% de estructuras perifrásticas con *estar*, el «yo» suma un 42% de construcciones durativas o terminativas. Por el contrario, la frecuencia de *tienes que* se sitúa por delante de *tengo que*. Es decir, el «tú» hace un uso léxico del verbo «estar» (*si tú no estás aquí*, ejemplo 86) y el «yo» lo reparte entre ese uso situacional o copulativo y los usos perifrásticos con gerundio (28%, ejemplo 91) o participio (14%, ejemplo 92):

- (91) Esta noche / fría es más fría sin ti / Yo no sé qué hacer / Te siento tan lejos y tan cerca / Que me estoy volviendo loco / Sin querer (DRARO08).
 (92) Y si te parece que yo estoy enamorado tuyo / eso es un invento intuyo no des crédito a murmullos / porque casi nunca llamo para decir que te amo / y más de una vez lo hice a un número equivocado (CUANO07).

En el ejemplo (91) se observan los patrones de uso lingüístico que caracterizan la interacción entre el «yo» y el «tú» (ausencia del «tú», sentimientos del «yo»: *sin ti, yo no sé, te siento, me estoy volviendo loco*), mientras que la alteración de esos patrones en (92) da lugar a un discurso invertido que resulta en un efecto irónico debido a «otro» tipo de interacción (percepción del «tú» sobre el «yo», acción del «yo» sobre el «tú»: *te parece, no des crédito, casi nunca llamo/te amo, lo hice equivocado*). Pese a esta última excepción, los patrones más frecuentes de uso lingüístico del verbo *estar* construyen de manera clara a ambos participantes: 108 ocurrencias de las 261 formas *estás* aparecen negadas (*no estás*, 41%); en cambio, en el caso de *estoy*, las formas negadas apenas sobrepasan el 5% (*no estoy*, 17 apariciones de 321). Esas colocaciones sumadas a la preferencia del uso léxico circunstancial del verbo *estar* con «tú» (205 formas, 78%) indican la construcción discursiva en torno a la presencia o ausencia del «tú».

¹⁷⁵ El verbo *tener* también se presta a estructuras perifrásticas aspectuales terminativas seguido de un participio. Sin embargo, al igual que en el caso del verbo *haber* que se ha comentado anteriormente, se registra un número de casos tan reducido (21 combinaciones sobre un total de 1.071 formas del lema verbal, 2%) que se ha optado por no incluir los datos.

PARTE II

En cuanto al verbo *tener*, se invierten los resultados: el «tú» suma un porcentaje de estructuras perifrásticas (22%) mucho mayor que el registrado por término medio en el total de casos (12%) o del «yo» (14%). A nivel cuantitativo, el «yo» expresa menos obligaciones respecto a sí mismo (*tengo que*) en comparación con el número de consejos que proporciona al tú (*tienes que*). Eso significa que, en la línea de las abundantes formas de imperativo de segunda persona del singular (v. 3.2.2), el «yo» enunciador se autoriza a dar órdenes o consejos al «tú» mediante la colocación *no/tienes que*, como se pone de manifiesto en los siguientes ejemplos:

- (93) Tu pasado / Tienes que arrancarlo de raíz / Y a mi lado / Si quieres intentamos revivir / Y sabrás lo que es sentir / De nuevo / Deja todo y corre junto a mí / No te tienes que resistir, / No te engañes (ALGUZ06).
- (94) Si el cuerpo te pide dale / No se lo puedes negar / Si el cuerpo te pide marcha / Marcha le tienes que dar (ROS04).

Tanto en (93) como en (94) se combinan imperativos (*deja, corre, no te engañes; dale*) con estructuras perifrásticas de segunda persona del singular (*tienes que arrancarlo, no te tienes que resistir; tienes que dar*); junto a la estructura enunciativa A.3 (93), constante en los ejemplos de construcciones verbales referidas al «tú», se registra excepcionalmente en (94) una estructura A.4.

Los últimos dos lemas verbales más frecuentes que cabe considerar en relación con posibles construcciones perifrásticas son *volver* y *dejar*. Ambos verbos se distinguen de los anteriores por sus preferencias flexivas: afloran entre ellas formas de imperativo y subjuntivo (v. figura 3.2[8]). En cifras totales, el uso perifrástico de *volver a* + infinitivo supone un 35% de todas las formas (203 de 580 apariciones), mientras que *dejar de* + infinitivo alcanza un 10% (55 de 560 ocurrencias). Al igual que en las construcciones anteriores, se constata una diferencia de patrones de uso entre las formas de la primera y la segunda persona del singular:

- (95) Vuelvo a ser yo / para quedarme y ser por siempre mía / Vuelvo a ser yo / veo en un espejo el cielo / y la geografía de mi camino / de mi camino (LAUPAU11).
- (96) Dejarte no fue fácil / para que hoy vuelvas a mí / con cara de inocente / y esa voz de yo no fui (VICEN08).
- (97) y aunque todo haya pasado, / no me dejes con la duda, / ¡fue como si en un momento dado / te hubiera tragado / el Triángulo de las Bermudas! (JODRE10).

El uso perifrástico de *volver* se concentra principalmente en el «yo» (*vuelvo a ser*, ejemplo 95), con 45 de 72 resultados (62%) de la forma *vuelvo*, mientras que el «tú», con 15 de 49 apariciones (31%) en presente de indicativo y subjuntivo (*vuelvas a mí*, ejemplo 96), tiende a preferir el significado léxico (locativo) del verbo, como ya se ha constatado en los lemas verbales *ir* y *estar*. En el caso de *dejar*, se constata un uso perifrástico muy

escaso en ambas personas, por lo que prevalece el uso léxico (*no me dejes con la duda*, ejemplo 97).

Significativamente, las colocaciones de las formas negadas vuelven a iluminar el patrón discursivo dominante mediante el que se construye lingüísticamente la interacción entre el «yo» y el «tú»: 30 de las 43 apariciones de *dejes* corresponden al trigramo *no me dejes* (como sinónimo de abandonar, no en el sentido excepcional del ejemplo 97); por el contrario, solo 7 de las 40 ocurrencias de *vuelvas* forman el bigrama *no vuelvas*. Los demás resultados (33) se usan en construcciones finales o temporales del tipo *para que vuelvas*, *cuando vuelvas*.

Por último, en las construcciones verbales cabe mencionar las agrupaciones con los verbos clave que destacan en el polo positivo de singularidad de escenas particulares (3.1.3). En concreto, se trata de las formas *dijo* en pop CE, *dormir* en rock CE y en la década de los 90 del S. XX, y *doy* en rock GL. La búsqueda en el corpus de dichas formas arroja unos resultados similares: los verbos clave de determinadas escenas aparecen concentrados en una sola letra o en un máximo de tres álbumes. Por tanto, no se trata de frecuencias de distribución significativas, sino todo lo contrario: en unas pocas canciones se repiten dichas formas verbales de tal manera que alcanzan porcentajes clave. A pesar de la poca relevancia en cuanto a distribución, se reproducen las agrupaciones más frecuentes de *dormir* (33 resultados) y *doy* (71 resultados): *dormir contigo/con vos* y *voy a dormir* (16 apariciones respectivas); *yo/ya no te doy* (18 ocurrencias), *no le doy más vueltas* (14 resultados). Estas agrupaciones, como se observa, se entroncan en la principal construcción discursiva de la interacción entre el «yo» y el «tú» en las letras de pop-rock analizadas.

3.3.3 Etiquetas musicales

Además de pronombres personales, posesivos y formas verbales, entre las 20 palabras clave más singulares del corpus integral de pop-rock se encuentran la interjección *oh* y el adverbio *bis*¹⁷⁶. Ambas formas remiten al aspecto performativo de las letras, ya sea de manera directa, como parte misma del texto cantado (interjecciones), o indirecta, en forma de indicaciones sobre el desarrollo de la letra (acotaciones).

¹⁷⁶ Cf. definiciones en DLE [29.01.2023]: «oh 1. interj. U. para manifestar muchos y muy diversos movimientos del ánimo, y más ordinariamente asombro, pena o alegría»; «bis 5. adv. U. en las partituras o en otro tipo de impresos o escritos para indicar que algo debe repetirse o está repetido».

Siguiendo las dos categorías mencionadas, bajo etiquetas musicales se presentan aquí los resultados de las etiquetas <ITJN>, interjecciones y vocalizaciones¹⁷⁷, y <ESTR>, acotaciones estructurales. Mientras que los primeros han llamado la atención y han sido objeto de estudio en investigaciones existentes sobre el pop-rock anglosajón (Werner 2012, 2021a), los segundos se han considerado elementos prescindibles o incluso «información no deseada» (Werner 2012, 23), no constitutivos del texto, por lo que deben ser eliminados durante el procesamiento previo de las letras para su posterior análisis de corpus (Werner 2021a, 241). No obstante, la relevancia de dichos elementos relacionados con la estructura musical desde una perspectiva performativa se pone de manifiesto si se consideran rasgos de planificación escrita del lenguaje escenificado en general y de las letras de canciones en particular. Las acotaciones no forman parte del texto cantado, pero sí del texto planificado, mientras que las interjecciones se sitúan en la dimensión performativa y se recogen de manera parcial, simbólica, en el texto escrito. Es por ello que el estudio de las etiquetas <ITJN> y <ESTR> no conduce propiamente a patrones de uso lingüístico, ya que no se centra en tipificar y resaltar las colocaciones que cristalizan en agrupaciones, sino que se trata más bien de patrones estilísticos que contribuyen a construir las letras como guiones del lenguaje escenificado, en concreto, cantado (v. 1.3 y 4.5).

Las etiquetas <ITJN>, con 740 apariciones en 59 álbumes (81,9%), y <ESTR>, con 449 resultados en 26 álbumes (36,1%), arrojan las siguientes interjecciones y acotaciones más frecuentes del corpus de pop-rock en español¹⁷⁸:

<ITJN>	Frec. abs.	Frec. rel.	Álb.	<ESTR>	Frec. abs.	Frec. rel.	Álb.
ay	138	18,6 %	29	coro	173	38,5 %	14
oh	256	34,6 %	22	bis	65	14,5 %	8
ah	71	9,6 %	12	x2, 3, 4	36	8,0 %	7
hey	38	5,1 %	9	estribillo	44	9,8 %	6
eh	57	7,7 %	7	I, II, III	52	11,6 %	2

Figura 3.3(10): Interjecciones y acotaciones en el corpus de pop-rock en español.

Ambas etiquetas alcanzan unos porcentajes de distribución extendidos por todos los espacios que componen el corpus, como se observa en el siguiente diagrama:

¹⁷⁷ V. categorización y ejemplos de interjecciones propias e impropias como elementos continuativos en 4.3.4.

¹⁷⁸ Al igual que en el caso de las desviaciones ortográficas (v. 3.1.1), para este análisis se tiene en cuenta el total de 72 álbumes copiados de libretos o páginas oficiales y se descartan los 13 álbumes transcritos de la escucha.

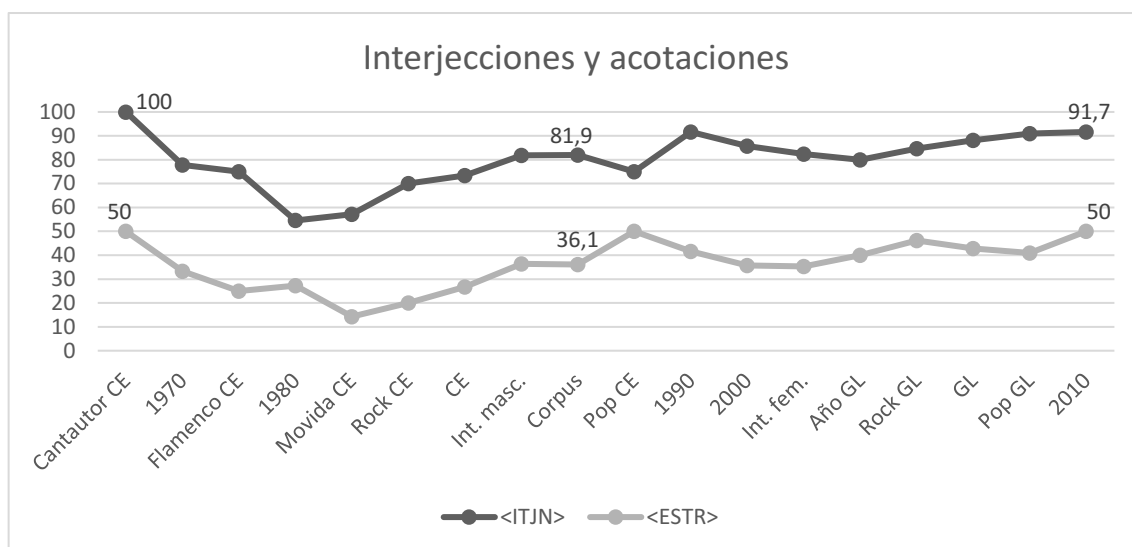


Figura 3.3(11): Diagrama de distribución de las etiquetas <ITJN> y <ESTR> en el corpus de pop-rock en español.

La distribución de interjecciones y acotaciones resulta constante a lo largo del corpus, con una relación aproximada de presencia de acotaciones en poco menos de la mitad de los álbumes con interjecciones. Significativamente, en 21 de los 26 álbumes totales que incluyen acotaciones también se registran interjecciones y/o vocalizaciones: estas etiquetas de planificación escrita y de producción oral confluyen por tanto en el 29% de los álbumes analizados.

(98) Caramelo / Ay! Tu boca es caramelo / Caramelo / Ay! Tu boca es caramelo (se repite)
Oum, Oum, Oum, Oum (OLTA03).

El ejemplo (98) ilustra la combinación de la interjección *Ay!*, la acotación (*se repite*) y el tropo musical (Werner 2021a, 252) compuesto por la repetición de la vocalización *oum*. En este caso, la indicación se encuentra entre paréntesis para marcar que no forma parte de la letra cantada, pero también se documentan otras marcas y acotaciones:

(99) Ven conmigo, ven conmigo baby / (4 veces) / Improvisaciones vocales / Solamente tú, amor / Solamente / tú, tu amor me enloquece (CHRAGUI05).

En la letra (99), además de la nota entre paréntesis (*4 veces*), se incluye la indicación *Improvisaciones vocales*, referida a vocalizaciones o repeticiones de interjecciones que resultan precisamente en tropos musicales. La fusión de ambos rasgos, planificación escrita y performatividad espontánea, muestra aquí su ejemplo más paradigmático.

En cuanto a los índices concretos de distribución que registran ambas etiquetas en los distintos espacios del corpus, las diferencias entre álbumes interpretados por artistas femeninas o masculinos resultan mínimas, pero se constata una tendencia a un uso más extenso en el subcorpus GL (ejemplos 98 y 99), en especial en el caso de <ESTR>:

Etiquetas musicales: subcorpus y género int.	Corpus (%)	CE (%)	GL (%)	Intérprete femenina	Intérprete masculino
<ITJN>	59 (81,9)	22 (73,3)	37 (88,1)	14 (82,4)	45 (81,8)
<ESTR>	26 (36,1)	8 (26,7)	18 (42,9)	6 (35,3)	20 (36,4)
Número de álbumes	72 (100)	30 (100)	42 (100)	17 (100)	55 (100)

Figura 3.3(12): Variación de las etiquetas musicales en los subcorpus y según género intérprete.

Recordemos que algunas de las palabras clave de las diferentes escenas musicales y décadas (figuras 3.1[13] y 3.1[14]) responden a las etiquetas <ITJN> o <ESTR>: por un lado, *oh* se sitúa en el polo negativo de rock CE y de los años 70 y 90, pero se encuentra en el polo positivo de rock GL; por otro lado, *coro* aparece en el polo negativo de la década de los 90, mientras que *bis* resulta clave en la segunda década del S. XXI. Es decir, además de los porcentajes de distribución de las etiquetas, los resultados cuantitativos sugieren que se prefieren interjecciones y acotaciones distintas en las diferentes escenas y épocas.

Etiquetas musicales: escenas	Rock CE (%)	Mov. CE (%)	Flam. CE (%)	Cant. CE (%)	Pop CE (%)	Pop GL (%)	Rock GL (%)	Año GL (%)
<ITJN>	70	57,1	75	100	75	90,9	84,6	80
<ESTR>	20	14,3	25	50	50	40,9	46,2	40
Número de álbumes	10	7	4	4	4	22	13	5

Figura 3.3(13): Variación de las etiquetas musicales en las escenas musicales del pop-rock en español.

De este modo, las escenas con mayor porcentaje de distribución de interjecciones (cantautores CE y pop GL), arrojan diferencias significativas en frecuencias y tipos de interjecciones. En los álbumes interpretados por cantautores se registran 25 apariciones de la etiqueta <ITJN>, con una preferencia por la interjección *ay*, al igual que en los álbumes de flamenco (ejemplo 100), mientras que en pop GL se alcanzan un total de 233 resultados, con una preferencia por la interjección *oh*¹⁷⁹ (ejemplos 101 y 102):

- (100) ¡Ay, ay ay! / Toma este vals que se muere en mis brazos (MORYLAG02).
- (101) El cielo que amanece / Oh Oh Oh Oh Oh Oh! Quiero cruzar (BECUE04).
- (102) Con las estrellas y la luna te diré / Las palabras que antes nunca pronuncié / De de de de ooh yeah (ENRIGL01).

En los tres ejemplos se observan además las agrupaciones en trigramas de las siguientes interjecciones o vocalizaciones: *ay ay ay*, que suma 10 resultados en 5 álbumes; *oh oh oh*, con 69 apariciones en 4 álbumes; *de de de*, que registra en el ejemplo (102) el único

¹⁷⁹ Nótese la diferencia semántica entre *oh* (v. definición anterior, «para manifestar [...] asombro, pena o alegría») y *ay*: «1. interj. U. para expresar muchos y muy diversos movimientos del ánimo, y más ordinariamente aflicción o dolor», DLE [31.01.2023].

resultado en el corpus, seguido de otro trigramma mediante «*variatio*» *de ooh yeah*. Esta última interjección calcada del inglés¹⁸⁰ aparece exclusivamente en álbumes del subcorpus GL, del mismo modo que estos registran una clara preferencia por el uso de la forma *hey*¹⁸¹, anglicismo que figura entre las cinco interjecciones con mayor distribución (v. 3.3[10]):

- (103) Sabes bien que sólo te quiero a ti / Hey, hey, hey, Hey, Hey, Hey / Sólo te quiero a ti / No lo entiendo / Sé que tienes miedo / Sólo quiero un beso / One, two, three, Go! (BELA02).
- (104) Hey no, que mira "mía" no hay dolor / Aunque me claves alfileres, leré leré / Yo sé que te gusta sentir la canción / Que los labios me muerde (ALESA04-GL).

Seis los nueve álbumes en que aparece *hey* pertenecen a GL (ejemplos 103 y 104), los tres restantes se inscriben en el rock CE (2 álbumes) y la movida CE. El uso de dichas interjecciones calcadas o prestadas del inglés no solo remite al pop-rock anglosajón como campo de producción cultural global de referencia (que en 104 confluye con el campo de producción cultural local expresado mediante la vocalización *leré leré*), sino que confiere a las letras un carácter coloquial y contribuye de este modo a su construcción como situaciones informales de comunicación (v. 4.3.4). En este contexto, en el subcorpus CE se prefiere la interjección *eh*¹⁸² en contraposición a los usos anglicistas mencionados:

- (105) Eh, si hay Dios, / seguramente entiende de emoción, si hay Dios... / Eh, si hay Dios, / seguramente entiende de emoción, si hay Dios... (ALESA09-CE).

En cuanto a las acotaciones, de nuevo los cantautores CE, esta vez junto con pop CE, alcanzan el mayor porcentaje de distribución, pero la mínima frecuencia, con escasos 4 y 2 resultados de la palabra *estribillo* (ejemplo 106), respectivamente. Los mayores índices de frecuencia y distribución se encuentran de nuevo en escenas del subcorpus GL (ejemplos 107 y 108); en concreto, rock GL (158 apariciones) y pop GL (148), con una preferencia por las palabras *coro* y *bis*:

- (106) Estribillo: Mi calle / tiene un oscuro bar / húmedas paredes / pero sé que alguna vez / cambiará mi suerte (LOST01).
- (107) Coro 2: / El color de mi vida cambió / desde que tú llegaste / El color de mi vida cambió / desde que tú llegaste... / RAP: / Nene, puedo saltar al vacío (NEFUR05).
- (108) soy tuyo con toda la fuerza de mi corazón, / que es tuyo, y como cada pensamiento mío, / es tuyo, soy tuyo. (bis) (ANDCAL04-GL).

¹⁸⁰ La interjección *yeah* es un calco crudo del inglés («Yeah means yes. [informal, spoken]», COLL [02.02.2023]) y alcanza un total de 39 apariciones en 4 álbumes del subcorpus GL. V. al respecto el análisis de extranjerismos en 3.4.3.

¹⁸¹ «In informal situations, you say or shout 'hey' to attract someone's attention, or to show surprise, interest, or annoyance» (COLL [02.02.2023]); «hey 1. interj. coloq. U. para llamar, avisar, saludar, reprender, etc.», DLE [02.02.2023].

¹⁸² «eh 1. interj. U. para preguntar, llamar, despreciar, reprender o advertir» (ibid.).

PARTE II

La interjección con mayores frecuencias en pop GL (*oh*) y la acotación más repetida en GL (*bis*), además de encontrarse entre las 20 palabras más frecuentes del corpus integral, se hallan en el polo positivo de 2010-15. La segunda década del S. XXI alcanza de este modo la mayor distribución de las etiquetas <ITJN> y <ESTR>:

Etiquetas musicales: décadas	1968-79 (%)	1980-89 (%)	1990-99 (%)	2000-10 (%)	2010-15 (%)
<ITJN>	77,8	54,5	91,7	85,7	91,7
<ESTR>	33,3	27,3	41,7	35,7	50
Número de álbumes	9	11	12	28	12

Figura 3.3(14): Variación diacrónica de las etiquetas musicales en el corpus de pop-rock en español.

Los siguientes ejemplos ponen de manifiesto la preferencia por el uso de interjecciones, vocalizaciones y acotaciones en álbumes editados entre 2010 y 2013 de las escenas año GL (109 y 110) y rock GL (111):

- (109) CORO: / nos gusta el desorden... wo wo wo / rompemos con las reglas... wo wo wo / somos indisciplinados... wo wo wo / todos los malcriados... wo wo wo (CALLE06).
- (110) III / Sin un respiro / Yo no te dejo de pensar / Ya nada puede separar / Nuestros caminos / [PRE] / [CORO] BIS (CAVI03).
- (111) VERSE III (2X) / ADORO LOS MUSLOS TUYOS / CURVAS DE TUS CADERAS (GRUFAN10).

En (109) confluyen la marca de estructura musical *CORO* con el repetitivo trigramo compuesto por la vocalización *wo wo wo*, mientras que en (110) y (111) se combinan un gran número de diferentes acotaciones o indicaciones estructurales, en parte señaladas entre paréntesis o corchetes: *III*, *[PRE]*, *[CORO] BIS*, *VERSE III (2X)*.

Estos últimos ejemplos ilustran los resultados más relevantes de la distribución y frecuencia de las etiquetas <ITJN> y <ESTR>: confluencia de ambas en la mayor parte de álbumes que contienen interjecciones, lo que apunta a la planificación escrita de situaciones comunicativas coloquiales con un cierto grado de espontaneidad; mayor uso y distribución en álbumes del subcorpus GL, en el que, a su vez, se constata cierta preferencia por usos anglicistas o calcos crudos del inglés. La presencia de estos usos propios del campo de producción global del pop-rock anglosajón, junto a los resultados de formas como *ay* y *leré* en el subcorpus CE, plantea la pregunta sobre la construcción lingüística del pop-rock en español en el marco de las tesis hibridacionistas expuestas en el capítulo 2.

3.4 La construcción lingüística de la autenticidad local

A tenor de los resultados cuantitativos presentados hasta el momento en el capítulo 3, se puede afirmar que las letras de pop-rock en español se caracterizan en gran medida por los mismos rasgos léxico-gramaticales que el pop-rock anglosajón (3.1.1); destacan por la extremada frecuencia de pronombres personales y determinantes posesivos de primera y segunda persona del singular, así como por palabras léxicas clave relacionadas con sentimientos y deseos (3.1.2); apuntan a un estilo oral coloquial con cierta variación interna (3.1.3); relegan otras personas del discurso en aras del «yo» y del «tú» (3.2.1); sitúan el tiempo de enunciación preferentemente en el presente simple con uso gnómico, además de incluir formas de pretérito perfecto e indefinido (3.2.2); reflejan una estructura enunciativa prioritaria por la que un «yo» masculino se dirige a un «tú» femenino para hablar de su relación común (3.2.3); construyen lingüísticamente una experiencia personal de carácter generalizado y generalizador (3.3.1); incluyen frecuentes estructuras verbales perifrásticas como recurso de modalidad (3.3.2), y combinan rasgos propios de la planificación escrita con rasgos de la producción oral espontánea (3.3.3).

En cifras absolutas, más del 60% de las palabras que componen el corpus de pop-rock supone la suma de formas verbales (22,69%), nombres comunes (17,28%), pronombres personales más determinantes posesivos (11,4%) y preposiciones (10,61%). En cierto modo se puede afirmar que las letras de pop-rock consisten en la interacción (verbos) entre el «yo» y el «tú» (pronombres, posesivos) en el marco de circunstancias poco específicas (preposiciones, nombres comunes):

(112) Quisiera ahogarme / en tus mares de placer (BLAGUA04).

(113) Tu rostro lo tengo fijado / en el lado de adentro de mis párpados (ATER06).

(114) Deja que el calor de tu querer se deje recorrer por mi silencio (BA02).

Sin embargo, a lo largo del análisis también han aflorado una serie de ejemplos en los que parece cobrar relevancia otro tipo de construcción discursiva enmarcada en circunstancias específicas (Benidorm, ejemplo 4), en una escena musical particular (rock and roll, ejemplos 5-7) o en un contexto de uso lingüístico anglicista (ejemplos 102-104).

En el capítulo 2 se ha tematizado la relevancia de la autenticidad local en el pop-rock (en) español en base a las tesis hibridacionistas de Regev (2007), que los sociólogos Val, Noya y Pérez-Colman (Noya et al. 2014) subrayan con motivo de la construcción del canon estético del pop-rock español. En ese contexto, los/las artistas más valorados/-as partirían del campo de producción cultural global (pop-rock anglosajón) para conjugarlo

con el campo de producción local, combinando de este modo la herencia del pop-rock anglosajón con elementos percibidos como autóctonos en un proceso de hibridación que se justifica como autenticidad local (ibíd., 153). Más allá del protagonismo sonoro del flamenco en el subcorpus CE y de los ritmos caribeños en el subcorpus GL (Party 2008), los especialistas remiten primero al hecho de que se canta en español y se habla sobre cuestiones locales o temáticas patrias (Val, Noya & Pérez-Colman 2014, 157); segundo, a que se incluyen referencias a tradiciones locales (Gebesmair 2002, 17) y, tercero, a que se usan patrones estilísticos del pop-rock en contextos etno-nacionales (Regev 2007, 324). De ahí que se plantee la cuestión de qué temáticas y tradiciones locales se identifican en las letras de pop-rock en español que componen el corpus objeto de estudio más allá de la descripción general en base a las frecuencias de palabras, estructuras enunciativas y patrones de uso lingüístico expuestas hasta el momento.

Partiendo de la base de que las letras elegidas forman parte de álbumes canonizados o galardonados, y de que la canonización se basa en la autenticidad local, es de esperar que estos textos en particular contengan mecanismos y estrategias lingüísticas para sugerir autenticidad local. Por tanto, siguiendo las tesis sociológicas presentadas en el capítulo 2, en este numeral se iluminan recursos en base a la presencia de nombres propios (3.4.1), de adjetivos étnicos y gentilicios (3.4.2) y de extranjerismos (3.4.3) que contribuyen a construir lingüísticamente la autenticidad local en las letras de pop-rock en español.

3.4.1 Nombres propios

La etiqueta <NP>, nombres propios, alcanza un total de 812 resultados en 68 álbumes, por lo que se caracteriza por una amplia distribución (80%) combinada con una escasa frecuencia (aproximadamente un 0,5% del corpus) y por la acumulación de apariciones en pocas letras, como se desprende de los resultados más distribuidos, que no llegan a la decena de letras a partir de los dos primeros resultados (v. figura 3.4[1]).

Los 20 nombres propios más distribuidos en los 85 álbumes suman 370 resultados, poco más del 45% de todas las etiquetas <NP>, y entre ellos destaca la relevancia de topónimos y antropónimos:

Etiqueta <NP>	Res.	Álb.	Let.	Etiqueta <NP>	Res.	Álb.	Let
1. DIOS	137	36	64	11. BERLÍN	7	4	4
2. MARÍA	33	9	11	12. AMÉRICA	6	4	4
3. JUAN	14	7	7	13. ANDRÉS	5	4	4
4. MADRID	14	5	7	14. PUERTO RICO	5	3	5
5. ESPAÑA	12	4	8	15. PAULA	30	3	4
6. BUENOS AIRES	16	4	6	16. MARADONA	6	3	4
7. ARGENTINA	20	4	5	17. SEVILLA	9	3	3
8. EUROPA	5	4	5	18. JOSÉ	6	3	3
9. HABANA/LABANA	27	4	4	19. NUEVA/NEW YORK	5	3	3
10. MANHATTAN	9	4	4	20. GARCÍA	4	3	3

Figura 3.4(1): Frecuencias de la etiqueta <NP> en el corpus de pop-rock en español.

No obstante, el nombre propio más usado en el corpus se desmarca de las categorías mencionadas, ya que se trata del nombre de divinidad *dios*, que acumula 137 resultados en 36 álbumes y 64 canciones, y destaca como palabra clave en la escena de pop CE (ejemplo 105). Los bigramas más frecuentes *a dios* (22 apariciones en 10 letras, ejemplo 82) y *ay dios* (9 resultados en 6 letras) sugieren que se combinan usos en los que la palabra aparece como nombre propio en función de objeto y como parte de una interjección (ejemplo 115):

(115) Ay dios ya no me molesten / Ay dios ya no me molesten más / Ay dios ya no me molesten / Ay dios déjame en paz (OZO08)¹⁸³.

Si bien este último uso relativiza la connotación religiosa de la palabra *dios*, en el corpus se constatan numerosos ejemplos que remiten a la religión católica: menciones de figuras religiosas como la virgen María, María Magdalena, sor María, San José de Arimatea y San José; topónimos como San Juan y San Andrés de Giles. Dichos referentes católicos contribuyen a cierta construcción de autenticidad sociocultural según Appen (2013, 41-44) en el pop-rock en español (v. ejemplo 127).

El uso de topónimos constituye un recurso léxico fundamental en la construcción lingüística de la autenticidad local. Así, 12 de los 20 resultados más frecuentes de la figura 3.4(1) se refieren a lugares; en concreto, a dos continentes, tres países y siete ciudades. La elección de esos topónimos construye dos espacios principales (Europa, América) que se ramifican en diferentes espacios de consagración del pop-rock (v. capítulo 2.3):

¹⁸³ V. Westgate (2011, 131): «The Chicana/o music scene in Los Angeles developed around the concept of city life and its associated problems of racism, urbanization, immigration and gentrification. Many of the scene's artists, such as Ozomatli or Quinto Sol, contributed to the regional Mexican sub-genre known as Latin Alternative, a term coined by record executives to sell music that was, literally, all over the map. Latin Alternative was a slow-burning mixture of traditional Mexican music and Anglo rock, hip hop and electronica, one that demonstrated its staying power long after the boom and a previous incarnation as rock en español [...] Like its predecessor, Latin Alternative aimed for trans-regional success by associating itself with urban youth culture, post-nationalism and bilateral crossovers. Though the regional Mexican sub-genre sounded either too Latin for English language radio stations or too alternative for Latin/o radio, it eventually found a home on public radio stations».

PARTE II

Madrid-España-Sevilla (canon estético, flamenco), Buenos Aires-Argentina (rock argentino), La Habana-Puerto Rico (caribeñización), Manhattan-Nueva York, Berlín (pop-rock anglosajón, cosmopolitismo).

En primer lugar, las letras que incluyen Europa (dos álbumes del subcorpus CE y dos álbumes del subcorpus GL) o América (un álbum CE, tres GL; más 16 resultados de Latinoamérica en 2 álbumes del GL) construyen discursos locales completamente divergentes:

- (116) La ciudad no tiene fin / mucho menos para mí / bajo el cielo madrileño / vieja Europa estoy aquí / lindos aires en Madrid / y me siento... / dueño de mis sueños (MOR05).
- (117) latino tú, latino yo / la misma sangre y corazón eso es mi latinoamérica hay que luchar latinoamérica y si nos quieren marginar nunca nos vamos a dejar solo existe una américa hay que soñar latinoamérica (MA08).

En (116), el «yo» masculino relata una experiencia personal situada en el entorno urbano de la «vieja Europa» (estructura enunciativa A.1), mientras que el «yo» masculino del ejemplo (117) se dirige a un «tú» masculino para hablarle de su identidad común en «(latino)américa» (estructura enunciativa A.4). La experiencia de Europa que se presenta en (116) es personal y positiva (*lindos aires, me siento dueño*); la experiencia de América en (117) es colectiva y reivindicativa, opone las acciones *luchar* y *marginar* e incide en la unidad del continente (*misma sangre y corazón, solo existe una américa*).

Este último tipo de construcción discursiva se aplica en parte al topónimo España, que también aparece en dos álbumes del subcorpus CE (en forma de poemas musicados¹⁸⁴) y dos álbumes del subcorpus GL (con referencias históricas al S. XVI):

- (118) Las tierras, las tierras, las tierras de España, / las grandes, las solas, desiertas llanuras. / Galopa, caballo cuatralbo, / jinete del pueblo, / que la tierra es tuya (PAIB1-06).

El uso de determinados nombres comunes (*sangre, corazón* en 117; *las tierras, el pueblo* en 118), la expresión de la posesión (*eso es mi latinoamérica; la tierra es tuya*) y las arengas (*hay que luchar* y *hay que soñar; galopa*) apuntan a un paralelismo discursivo que se establece de manera significativa entre América, por un lado, en los álbumes de GL, y España, por el otro, en los álbumes de CE. Por el contrario, las referencias históricas de España que contienen los álbumes del subcorpus GL se refieren a la Inquisición y a la Armada Invencible, aludiendo de este modo a la época imperial, represora y derrotada, del Reino de Castilla y Aragón.

¹⁸⁴ Los poemas musicados por Pablo Ibáñez que incluyen el topónimo España son «Proverbios y cantares» (Antonio Machado, 1912) y «Galope» (Rafael Alberti, 1937, ejemplo 118; cf. portal en línea «POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular española contemporánea», v. apartado bibliográfico). Este último se recoge en el ejemplo (118).

Se trata de una contraposición discursiva que también se establece, con la perspectiva cambiada, entre las connotaciones positivas que adquiere Madrid en los dos álbumes del subcorpus GL (ejemplo 116) frente al discurso negativo de opresión que expresan los tres álbumes del subcorpus de CE. A finales de los años 70 y principio de los años 80, la mirada exterior a Madrid crea un lugar deseable y empoderante para el «yo» articulado de dicho ejemplo (A.1); la mirada interna (119) lo caracteriza como «laberinto» represor en una estructura enunciativa narrativa (B.1):

(119) En el laberinto / que se llama Madrid / la gente joven / que tiemblan ante el porvenir / se sienten atrapados / en medio de un ambiente hostil / que les reprime / ahogándoles de vida gris (MIGU2-13).

Por el contrario, el topónimo Sevilla, que aparece en tres álbumes únicamente del CE, 2 de ellos de la escena flamenco, tiende a usarse como una mera circunstancia local sin más valoraciones:

(120) Quién mira dentro la torre / enjaezada de Sevilla / Quién mira dentro la torre / Cinco voces contestaban / redondas como sortijas (CAMA04).

En oposición a las diferentes construcciones discursivas de España o Madrid en las letras de cantautores (118), rock CE (116, 119) y rock GL (117), Sevilla se elige simplemente como escenario en las letras de flamenco (120).

En segundo lugar, se perfilan entre los primeros 20 resultados de nombres propios dos espacios de canonización del *pop-rock latino*: Argentina-Buenos Aires, con presencia en 3 álbumes del subcorpus CE y 4 de GL, y Habana-Puerto Rico, en 1 álbum de CE y 6 álbumes de GL. Mientras que las letras del primer espacio construyen discursivamente la argentinidad (ejemplo 121), las letras del segundo tematizan la latinidad (122), como ya se ha observado con el uso del topónimo América (117):

(121) Argentina, Argentina / bienvenidos a casa, Argentina, a la desaparecida / [...] entre Rosas y Sarmiento, Don Segundo y Martín Fierro / la barbarie y los modales europeos / el país de los inventos, Maradona, los misterios del lenguaje metafísico del gran resentimiento / bienvenidos inmigrantes a este paraíso errante (FIPA05).

(122) Ah, Osmani García / Welcome to Miami Beach / La ciudad del sol y del chi chi [...] / Chi chi chi bon bon Cuba / Chi chi chi bon bon Puerto Rico / Chi chi chi bon bon La República / Chi chi chi bon bon México / Chi chi chi bon bon en Brasil / Chi chi chi bon bon Venezuela / Chi chi chi bon bon Colombia / Chi chi chi bon bon latinos / Chi chi chi bon bon cómo fue (PIBU08).

El ejemplo (121) recoge una gran profusión de nombres propios pertenecientes al ámbito nacional político (*Rosas, Sarmiento*)¹⁸⁵ y literario gauchesco (*Don Segundo, Martín*

¹⁸⁵ Juan Manuel de Rosas, brigadier general de la Confederación Argentina (página oficial del Instituto Nacional de Investigaciones Históricas J.M. DE ROSAS), y Domingo Faustino Sarmiento, presidente entre

Fierro)¹⁸⁶ de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, así como deportivo del S. XX (*Maradona*¹⁸⁷), en cuanto pilares fundacionales y constitutivos de la argentinidad. La dimensión sociohistórica se representa con las alusiones al régimen militar de 1976¹⁸⁸ (*la desaparecida*) y a la caracterización del país como receptor de *bienvenidos inmigrantes*¹⁸⁹. Además, se contrastan *los modales europeos* con *la barbarie*, entendida entonces como autóctona, en la línea del mencionado Sarmiento¹⁹⁰. Los nombres propios se refieren a personalidades políticas, títulos específicos y episodios concretos de la historia del país.

Por el contrario, en (122) se construye la latinidad desde *Miami Beach* dando la bienvenida en inglés (*welcome*) no a inmigrantes, sino a uno de los vocalistas de la canción (el cantante cubano Osmani García), describiendo el lugar con características climáticas generales (*ciudad del sol*) y con alusiones sexuales (*chi chi*) y listando una serie de países a través de los cuales se define a los *latinos*: *Cuba*¹⁹¹, *Puerto Rico*, *La República*¹⁹², *México*, *Brasil*, *Venezuela*, *Colombia*. De los 33 países que conforman América Latina y el Caribe¹⁹³, se mencionan en esta letra siete, cinco de los cuales son caribeños, para equipararlos a la condición de *latinos*, identificándolos al final con la expresión *cómo fue*. Los nombres propios, en su mayoría topónimos, se refieren a ciertos países de América y se usan de manera general y generalizadora, pan-latina (Viñuela 2020, 24). La construcción de la autenticidad local en (121) y (122), ambas letras de la escena rock GL, resulta del todo antagónica.

1868 y 1874 (página oficial del Museo y Biblioteca Casa Natal de Domingo Faustino Sarmiento). V. referencias en el apartado bibliográfico.

¹⁸⁶ *Don Segundo Sombra* (Güiraldes: 1926) y *El Gaucho Martín Fierro* (Hernández: 1897), ambos títulos accesibles en línea (v. apartado bibliográfico).

¹⁸⁷ Diego Maradona, «El mejor jugador de fútbol de la historia» (versión en línea del periódico Clarín, v. referencia en apartado bibliográfico).

¹⁸⁸ Cf. la entrada «Abuelas de Plaza de Mayo» de la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia del Gobierno argentino, accesible en línea (v. referencia en apartado bibliográfico).

¹⁸⁹ La página oficial del Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA, v. apartado bibliográfico) alberga un registro de más de cuatro millones de migrantes que llegaron en barco a Argentina a partir de 1880.

¹⁹⁰ V. el ensayo «Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas» (Sarmiento, 1845), accesible en línea (v. apartado bibliográfico).

¹⁹¹ Contrariamente al topónimo Habana/Labana (v. figura 3.4[1]), el nombre propio Cuba tan solo registra seis apariciones en una única letra (ejemplo 122) de las 1.000 que componen el corpus. El fenómeno contrario se observa con Puerto Rico, más frecuente y distribuido que San Juan, que solo aparece una vez en una letra (RIMA06).

¹⁹² De las diferentes Repúblicas americanas, el contexto parece indicar que esta letra se refiere con toda probabilidad a «La República Dominicana». El topónimo completo, con todo, queda abierto a la interpretación.

¹⁹³ Cf. Estados miembro de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), información accesible en línea (v. apartado bibliográfico).

Todos los ejemplos de nombres propios citados hasta el momento (115-122) pertenecen a álbumes interpretados por artistas masculinos. Los resultados de la figura 3.4(1) que corresponden a cantantes femeninas apenas ascienden a 20, un 5,4% de las 370 apariciones que suman los nombres más frecuentes. Los índices de variación de distribución y frecuencia de la etiqueta <NP> en los diferentes espacios que componen el corpus (figura 3.4[2]) ofrece una idea más concreta sobre el desequilibrio porcentual (8% frente a 92% de frecuencia relativa) que existe entre los álbumes de intérpretes femeninas (64 resultados en 15 álbumes) y masculinos (748 apariciones en 53 álbumes), así como los porcentajes que se registran en los subcorpus, las diferentes escenas y décadas:

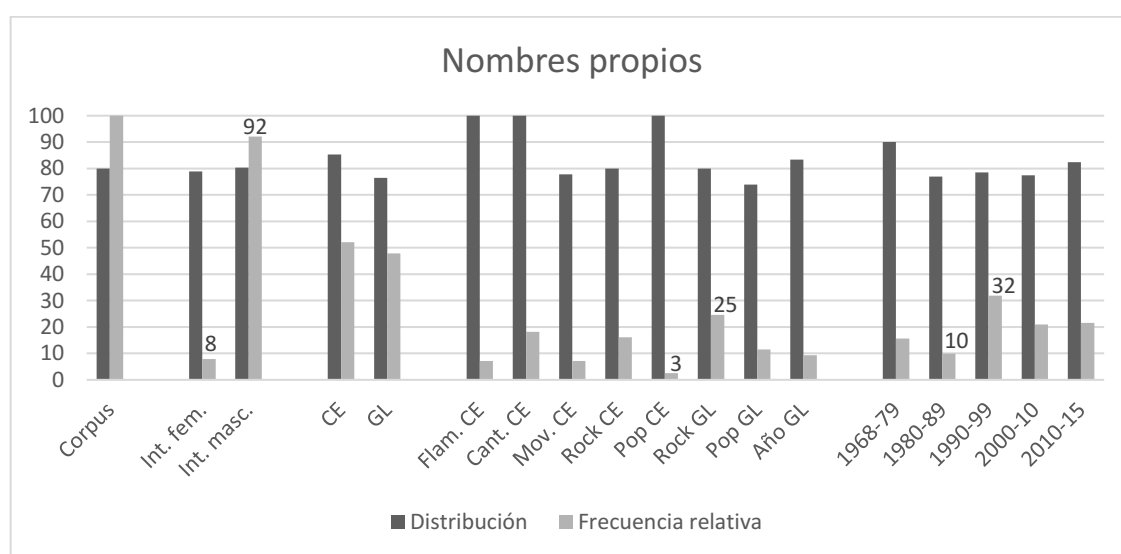


Figura 3.4(2): Diagrama de distribución y frecuencias de la etiqueta <NP> en el corpus de pop-rock en español.

Si bien la distribución de nombres propios se mantiene constante a lo largo del corpus, con unos porcentajes que la sitúan entre el 100% en tres escenas del canon estético (flamenco, cantautores y pop) y el 74% del pop GL, los índices de frecuencia fluctúan de manera considerable entre el 3% del pop CE y el 25% del rock GL. Diacrónicamente, se constata un mínimo en la década de los 80 del siglo pasado (10%), mientras que el pico se sitúa una década más tarde, durante los años 90 (32%).

Las tendencias generales indican que los álbumes del subcorpus CE contienen más nombres propios que los del GL (423 frente a 389 resultados), como se ilustra en los ejemplos (116), (118), (119) y (120), si bien la escena que alcanza la máxima frecuencia es rock GL (200 apariciones), con letras citadas en (115), (117), (121) y (122). Precisamente ambas variables (subcorpus CE, rock GL) coinciden temporalmente en la década de los años 90, por lo que esta registra el mayor número de nombres propios de todas las épocas representadas (259 ocurrencias).

PARTE II

La escasa cifra de nombres propios en álbumes de artistas femeninas (7,9%) sugiere que sus letras, concentradas en la escena de pop GL (11,5%) y en estructuras A.3 de índole sentimental, no construyen una autenticidad local mediante el uso de nombres propios al margen de dicho marco enunciativo y la temática amorosa:

(123) y ¿pa' qué quiero esta luna plateada? / y ¿pa' qué quiero ganar la batalla? / y ¿pa' qué quiero soñar con mi Habana? / si ya no tengo tu corazón (ALJOLE07).

El topónimo con posesivo de primera persona del singular *mi Habana* no se presenta en (123) para construir la cubanidad o latinidad, sino que se supedita al amor del «tú» (*tu corazón*), del que se hace depender la voluntad del «yo» (*quiero*). En el momento en que ese amor desaparece, el deseo proyectado hacia el topónimo pierde su valor (*¿pa' qué quiero soñar con mi Habana? / si ya no tengo tu corazón*).

En tercer lugar, se evoca cierto cosmopolitismo mediante el uso de topónimos referidos a capitales internacionales como Nueva York y su barrio Manhattan (apariciones en 3 álbumes del subcorpus CE y 2 de GL) o Berlín (3 álbumes de CE, 1 de GL).

(124) Qué usted quiere que haga yo / debo aprender español / y bailar con un pie / hasta que me dé su amor / o viajar un año luz / de Saturno a Nueva York / movin' in, movin' on, / merengue bachata y son, now (JUALU11).

(125) Vuelve a llover sobre Manhattan, / el contador del taxi para. / Alguien de pie limpia sus gafas / junto a mí, / me recuerda mucho a ti (ORVA11).

(126) yo, sería el rey / y tú serías la reina / y nada nos separaría / seremos nosotros / un día nada más. / Yo, yo no [sic] puedo acordarme / estar contigo en Berlín / y nada, nada nos separaría / un día nada más (PARPER04).

En (124) se menciona Nueva York en el contexto de diferentes lenguas (*debo aprender español, movin' in, movin' on, now*) y ritmos caribeños (*merengue bachata y son*), en consonancia con las observaciones de Party (2008, 65-66) acerca del proceso de miamización. Estas selecciones léxicas se combinan a su vez con la sintaxis propiamente caribeña¹⁹⁴ de la pregunta *Qué usted quiere que haga yo* (estructura enunciativa A.4). Por el contrario, en (125) se ilustra de nuevo un ejemplo de letra de pop GL interpretada por una artista femenina en la que, en el marco de una estructura A.3, el uso del topónimo desempeña un papel meramente circunstancial (*vuelve a llover sobre Manhattan*) dentro de la principal construcción discursiva: la relación sentimental entre el «yo» y el «tú» (*me recuerda mucho a ti*). Este ejemplo (*Manhattan*) y el citado anteriormente (*Habana*) ilustran dos de los escasos cinco resultados totales que se registran en tres letras de

¹⁹⁴ Cf., por ejemplo, González Rivera & Escalante (2020, 632): «Los aspectos sintácticos más relevantes del español caribeño son la posición del sujeto y la no inversión en preguntas -qu, así como en oraciones exclamativas». El estudio de la variación sintáctica, gramatical y léxica del corpus de pop-rock sobrepasa el objeto de estudio de esta investigación. Sin embargo, en este numeral se indican algunas particularidades relevantes para la construcción lingüística de la autenticidad local.

intérpretes femeninas de las 135 apariciones de topónimos entre las 20 más frecuentes del corpus (figura 3.4[1]).

Para concluir los ejemplos de topónimos con mayor frecuencia y distribución en el corpus, la cita (126) sirve para ilustrar la intertextualidad musical al recoger un ejemplo de versión (*cover*) de una letra procedente del pop-rock anglosajón¹⁹⁵. En este caso, el cosmopolitismo se hereda de la versión originaria en un proceso interpretativo que lleva a modificar la letra original, que incluye una mención al «muro» («by the wall», v. nota a pie de página), para sustituir esa referencia ambigua por el topónimo Berlín¹⁹⁶.

En los ejemplos (121) y (122) se ha mostrado la confluencia de topónimos con antropónimos. Estos últimos, como se ha indicado anteriormente (figura 3.4[1]) conforman la segunda categoría de nombres propios con mayor distribución y frecuencia. En el marco del análisis crítico del discurso, Machin (2010, 86) se refiere a las maneras de representar a los participantes de las letras mediante nombres propios:

Names in songs can usually be the names of a lover [...] [If] the lover is not even named [...] she simply represents a kind of relationship, even a way for him to tell a story about himself. Named participants in lyrics can also be those that have iconic status. When we find such names in songs we can ask what kinds of discourses they are used to connote.

En su estudio del pop anglosajón, Murphey (1990, 47) identifica únicamente los nombres propios «Alex», referido al «yo», y «Josephine», referido al «tú», en el corpus de letras que analiza. En el corpus de pop-rock en español, como se expone a continuación, el uso de antropónimos se encuentra más extendido y también contempla nombres propios usados con estatus icónico.

Entre los 7 nombres propios más frecuentes que se refieren a personas se encuentran 3 nombres de pila de hombre (*Juan, Andrés, José*), 2 de mujer (*María, Paula*) y 2 apellidos (*Maradona, García*). Mientras que los nombres masculinos y los apellidos se refieren preferentemente a figuras religiosas (ejemplo 127), personajes literarios (*Juan Tenorio, Juan Carabina*), deportistas (121), músicos (122, 128) o incluso topónimos (129), los nombres femeninos se utilizan ante todo como nombres genéricos de mujer

¹⁹⁵ En concreto, se trata de la canción «Heroes» (Bowie/Eno), cf. Feldner (2022): «'Heroes' does not explicitly reference any specific geographic locale. However, because it is the most famous song Bowie wrote during his sojourn in Berlin and it supposedly mentions the Berlin Wall, it has come to stand metonymically for the artist's time in the city».

¹⁹⁶ En los otros dos álbumes del subcorpus CE que incluyen el topónimo Berlín se hace referencia precisamente a «este muro de Berlín» (JOASA09) o a la ciudad en otro ejemplo de intertextualidad musical: la versión de la canción «First We Take Manhattan» (Cohen) en el álbum de flamenco «*Omega*, disco realizado entre el cantaor Enrique Morente y el grupo de rock Lagartija Nick» (Val, Noya & Pérez-Colman 2014, 156). En esa letra también se menciona el topónimo Manhattan. Nótese en ambos casos de versiones la reproducción del canon anglosajón, representado aquí por los artistas David Bowie y Leonard Cohen, en el canon de pop-rock español.

PARTE II

(ejemplos 130-132). Huelga decir que los siguientes ejemplos corresponden a álbumes interpretados por artistas masculinos; de los 98 resultados de antropónimos entre los 20 más frecuentes tan solo se registran tres en dos letras interpretadas por mujeres.

- (127) A la caída de la tarde / San José de Arimatea / dejó la radio en el suelo y se puso a bailar. / No pensaba en el trabajo que había puesto en la hacienda, / siempre había sospechado quién le robaba las almendras / pero esta vez lo vio y lo invitó a fumar (VENE06).
- (128) Parte de mí, no cambió y a la vez, / ya no soy el viejo Andrés, que no dormía jamás, / qué subidón, qué momento ideal, / encontré la mitad del amor (ANDCAL11-GL).
- (129) Olor a almizcle el joven lame el cristo de la calavera / Sueño malo, ojos verdes, Masacre de San Andrés de Giles (FACA03).
- (130) Y eso que yo, / para no agobiar con / flores a María, / para no asediarla / con mi antología / de sábanas frías / y alcobas vacías (JOASA02).
- (131) Así es María, blanca como el día / Pero es veneno si te quieres enamorar / Así es María, tan caliente y fría / Que si te la bebes, de seguro te va a matar (RIMA03).
- (132) Lo que el tiempo no borró / lo que el tiempo no borró / Paula, Paula, Paula / Paula, Paula, Paula / Paula, Paula, Paula (BURN08).

En (127) se reinterpreta mediante una estructura narrativa B.1 la figura religiosa de San José de Arimatea en un contexto musical relacionado con determinadas prácticas sociales (*se puso a bailar, lo invitó a fumar*); en (128) se identifica el «yo» articulado con el intérprete (*ya no soy el viejo Andrés*) en una estructura enunciativa A.1 de corte autobiográfico, y en (129) se contextualiza la masacre acontecida en la localidad de San Andrés de Giles¹⁹⁷ en el ámbito de la religión católica como ejemplo de temática local argentina.

El uso de esos nombres propios contrasta con los ejemplos en los que los nombres femeninos se usan de manera genérica: en (130), *María* es el objeto de las acciones que lleva a cabo el «yo» articulado; en el ejemplo (131) se describe a *María*, de nuevo en tercera persona del singular (la persona ausente o *no persona* del discurso, cf. Calsamiglia & Tusón 2012, 127), y el nombre *Paula* se repite en un total de 27 ocasiones en (132). Los nombres propios femeninos carecen de voz propia o de estatus icónico, reservado para los nombres masculinos y apellidos que se refieren a personalidades como Maradona.

En efecto, Diego Armando Maradona obtiene un estatus especialmente icónico en la construcción de la argentinidad en presente corpus, como se ha mencionado en el ejemplo (121), y también en otras letras de artistas argentinos, por ejemplo: «Diego Armando / estamos esperando que vuelvas / siempre te vamos a querer / por las alegrías que le das al pueblo / y por tu arte también» (ANDCAL10-CE). El estatus emblemático de

¹⁹⁷ V. «El carnicero de Giles: en un lapso de nueve años mató a toda su familia» (Carabajal, 2019, para *La Nación* en línea, referencia en apartado bibliográfico).

Maradona es tal que se eleva como representante de toda América Latina en un proceso de estandarización de la argentinidad a la latinoamericanidad por su contraste con Inglaterra¹⁹⁸: «soy Maradona contra Inglaterra anotándote dos goles» (CALLE07).

El protagonismo prácticamente exclusivo de los artistas masculinos en la construcción de la autenticidad local mediante el uso de nombres propios se evidencia en la lista de álbumes que contienen más resultados de la etiqueta <NP>:

Álbum	Subcorpus	Escena	Año	País	Int.	Resultados
JOASA00an	CE	cantautor	1999	España	hombre	86
ANDCAL00-CEan	CE	rock	1999	Argentina	hombre	50
PIBU00	GL	rock	2015	EE.UU.	hombre	42
PAIB00an	CE	cantautor	1969	España	hombre	38
FIPA00an	GL	rock	1999	Argentina	hombre	34
JUALU00an	GL	año	2007	Rep. Dom.	hombre	26
CAVI00an	GL	año	2013	Colombia	hombre	24
BURN00an	CE	rock	1979	España	hombre	22
KIVE00an	CE	flamenco	1992	España	hombre	22
LOQU00an	CE	movida	1983	España	hombre	21

Figura 3.4(3): Álbumes del corpus con mayor número de resultados de la etiqueta <NP>.

En consonancia con el diagrama 3.4(2), entre los 10 álbumes que contienen más nombres propios destacan los interpretados por artistas masculinos, del subcorpus CE, editados en la década de los 90 y especialmente adscritos a las escenas rock. Los dos álbumes de cantautores que aparecen en esta lista suman un total de 124 resultados y alcanzan así un 34% de las apariciones de la etiqueta <NP> en los diez álbumes listados (365 ocurrencias, a su vez un 45% del total de resultados de la etiqueta). Es decir, los nombres propios se concentran en determinados álbumes que pertenecen a determinadas escenas. La construcción de la autenticidad local mediante topónimos y antropónimos cobra especial relevancia en los álbumes de cantautores españoles como Joaquín Sabina (número 1) y Pablo Ibáñez (4), de artistas de rock argentino¹⁹⁹ como Andrés Calamaro (2) y Fito Páez (5) y de cantantes asociados al espacio geográfico del Caribe, como Pitbull (3), Juan Luis Guerra (6) y Carlos Vives²⁰⁰ (7). Las artistas femeninas o los álbumes que pertenecen al

¹⁹⁸ Un estatus icónico que sigue presente, como se refleja en la letra de la canción «Muchachos, nos volvimos a ilusionar» del grupo argentino La Mosca Tsé-Tsé (página oficial en línea, v. apartado bibliográfico) con motivo del Mundial de Fútbol de 2022: «En Argentina nací / Tierra del Diego y Lionel / De los pibes de Malvinas / Que jamás olvidaré» en «Letra de la canción de la Selección Argentina en el Mundial 2022» (Raygoza, 2022, para *Billboard* en línea, v. apartado bibliográfico). En ella también se refleja la construcción de la argentinidad vs. britanidad.

¹⁹⁹ Sobre la función social del rock argentino, v. capítulo 2.2 y Pitman & Dennison en Shaw & Dennison (2005, 47).

²⁰⁰ Acerca del artista, v. Taylor (ibíd.: 31): «From the late 1980s and into the 1990s vallenato took a new route, developing a more modern, ‘pop’ sound. The outstanding figure in this transformation is the singer and actor Carlos Vives [...], amalgamating the vallenato style with other rhythms and bringing in a strong presence of other instruments, such as the electric guitar».

PARTE II

pop GL, que destacan por altos índices de la estructura enunciativa A.3 de índole amorosa y por la ausencia de marcas de género directas o indirectas (v. 3.2.3), no registran apenas etiquetas de nombres propios, con lo que se confirma que abren un mayor espacio de interpretación, identificación y comercialización en detrimento de la posible construcción de autenticidad local mediante el uso de nombres propios.

Además de topónimos y antropónimos, los nombres propios comprenden otras categorías como, por ejemplo, festividades, fundaciones, empresas, corporaciones, etc. (NGLE, 12.8i-12.8p). Con el objetivo de detectar otros nombres propios que no se registran entre los resultados más frecuentes de la etiqueta <NP>, se complementa el análisis mediante la identificación de las denominadas «named entities»:

The concept of NE (Named Entity) covers not only all the proper names of the categories person, organization and location, regrouped under the term *Entity Name Expression (ENAMEX)*, but also the numerical expressions concerning the categories date, money and percentage, regrouped under the term *Numeric Expression (NUMEX)*» (Nouvel et al. 2016, 4).

Para ello se ha hecho uso de un anotador abierto en línea de reconocimiento de «named entities»²⁰¹ que aplica las siguientes etiquetas: PER (nombre de persona), LOC (nombre de lugar, ORG (nombre de organización) y MISC (otro nombre). Dada la longitud limitada de los textos que es posible procesar en dicho anotador, se ha optado por procesar una selección de 85 letras, una por cada álbum que compone el corpus total, que más adelante son objeto de estudio sistémico-funcional (v. 4.1.2 y anexo II).

De las 85 letras analizadas por el modelo de reconocimiento de «named entities», poco más de un cuarto (24 canciones) registran etiquetas de dichas entidades con un total de 99 resultados: 38 de la etiqueta miscelánea (38%), 29 nombres de persona y 28 nombres de lugares (aproximadamente un 29% respectivo), y únicamente cuatro resultados de organizaciones. Los resultados se recogen en la siguiente figura:

Letra	Sub.	Esc.	Total	PER	LOC	ORG	MISC	Nombres etiquetados
MOLO09	GL	rock	25	5	1	2	17	Manu Chao, Andrés Calamaro, Charly García, Gloria, Pedrito Fernández / Palermo / Interpol, FBI / Bersuit Vergarabat, Maldita Vecindad, Panda, Café Tacuba (etc.)
ALB02	CE	cant.	15	15	0	0	0	Joaquín (x9), Rosa (x6)
LOQU04	CE	mov.	8	0	3	0	5	L.A., Mervellé, Tibidabo / Cadillac (x4), martini
MOR05	CE	rock	7	1	6	0	0	Doña Juana / Murillo, Tetuán, Madrid (x2), Cuatro Caminos, Europa
JUALU11	GL	año	6	1	3	0	5	Doctor Luis / Ciudad Nueva, San Pedro de Macorís, Nueva York / Saturno, 'La Vie en Rose', merengue, bachata, son

Figura 3.4(4): Resultados de «named entities» en 85 letras del corpus de pop-rock en español.

²⁰¹ Se trata del modelo Flair, basado en el procesamiento del lenguaje natural, accesible en línea desde la interfaz Huggingface (v. apartado bibliográfico).

Letra	Sub.	Esc.	Total	PER	LOC	ORG	MISC	Nombres etiquetados
JOASA02	CE	cant.	5	2	1	0	2	María (x2) / Torrelodones / fino Láina, Cupido
JMSERR01	CE	cant.	4	0	4	0	0	Mediterráneo (x2), Algeciras, Estambul
CALLE07	GL	año	4	1	2	1	0	Maradona / Latinoamérica, América Latina / Inglaterra
MIGU09	CE	rock	3	0	0	0	3	Santa Lucía (x3)
CAVI01	GL	año	3	0	2	1	0	Castellana / Unión
PIBU01	GL	rock	3	1	2	0	0	Armando / Miami, Cuba
MORYLAG01	CE	flam.	2	0	0	0	2	Omega, Dios
FIPA02	GL	rock	2	0	0	0	2	Beatles, caña Legui
ANDCAL05	GL	rock	2	0	1	0	1	la bombonera, Gin Tonic
MIBO08	GL	pop	1	0	0	0	1	Dios
VAI10	CE	pop	1	0	0	0	1	habanera
VEVE04	CE	flam.	1	1	0	0	0	Estrella
QUIGON03	CE	rock	1	0	0	0	1	Lucifer
PAIB2-05	CE	cant.	1	0	1	0	0	Roma
NAPOP04	CE	mov.	1	0	1	0	0	Penta
GRUFAN07	GL	rock	1	1	0	0	0	Montañozo
LAVIBO14	GL	rock	1	0	1	0	0	El Cafetal
BECUE03	GL	p-r.	1	1	0	0	0	Flo Rida
SINBA06	GL	pop	1	0	0	0	1	Dios
Total			99	29	28	4	38	

Figura 3.4(4): Resultados de «named entities» en 85 letras (continuación).

En la figura 3.4(4) destacan al menos cuatro aspectos relevantes respecto a las «named entities». En primer lugar, las dos primeras canciones (8% de las letras con resultados) acumulan 40 apariciones (41% del total), mientras que las 10 últimas canciones etiquetadas incluyen tan solo un nombre propio por letra. Los porcentajes confirman la concentración de nombres propios en determinadas letras pese a la amplia distribución de la etiqueta a lo largo del corpus (v. figura 3.4[2] para los resultados de <NP>).

En segundo lugar, siete de los diez álbumes con mayor número de nombres propios (figura 3.4[3]) aparecen representados entre estas 24 canciones, y dos de los tres restantes cuentan con el mismo intérprete (Andrés Calamaro y Kiko Veneno). Es decir, se constata la regularidad de uso de nombres propios, concentrados en determinados artistas. Los dos subcorpus se reparten al 50% (12 letras de CE, 12 letras de GL) y, tal y como se ha constatado, las escenas de rock (37%) y de cantautores CE (17%) alcanzan la mayor representación.

En tercer lugar, algunos de los ejemplos de «named entities» identificados corresponden con los topónimos y los antropónimos más frecuentes del corpus integral (figura 3.4[1]: *Madrid, Europa, Nueva York, América, Miami; Andrés, García, María, Maradona*; divinidad: *dios*), pero también afloran nuevos ejemplos de categorías ya mencionadas (nombres de ciudades, nombres de músicos, nombres genéricos de hombre y mujer, figuras religiosas) y también nuevas categorías, como nombres de bebidas

PARTE II

alcohólicas locales (*fino Laína* [sic], *caña Legui*)²⁰² e internacionales (*martini*, *Gin Tonic*), así como nombres de calles, barrios y establecimientos (*Mervellé* [sic], *Murillo*, *Tetuán*, *Cuatro Caminos*, *Torrelodones*, *Castellana*, *la bombonera*, *Penta*, *El Cafetal*)²⁰³. En estos casos, la construcción discursiva de la autenticidad local mediante el uso de nombres propios concretos se basa en un conocimiento específico de marcas o lugares que resultan opacos para el público global o no conocedor y que, por tanto, crean una percepción de identificación más intensa y exclusiva por parte del público local o experto (cf. 3.3.1).

Por último, en cinco de las 24 letras (21%) se registran ejemplos de intertextualidad musical mediante el uso de títulos o grupos icónicos (el tema de la cantante francesa Edith Piaf '*La Vie en Rose*', *Beatles*), géneros o cantantes (*habanera*, el rapero estadounidense *Flo Rida*). Sin lugar a duda, el primer resultado de la figura 3.4(4) encabeza este tipo de construcción discursiva con referencias musicales:

(133) Cuando tocaba Manu / Dijo Chao y me fui / Y el Café Tacuba no me deja dormir / No deja dormir, no deja dormir / Yo no comer animales de mar / Y no conocer a Andrés Calamar / Cuando tocaba el TRI yo escuchaba cri-cri / Me hacía pipí y no me dejaban ir / No creo en La esotería y nunca vi a Brujería / Y no pudimos ir a lo de Charly García / Porque los pericos no nos dejan dormir / No nos dejan dormir, y al cabo que ni quería / Hablo con nadie en medio de la calle / Mentando madres, mentando madres / Ando en el viaje esperando que baje / Son las lagunas metales (x2) (MOLO09)²⁰⁴.

El uso de abundantes nombres de grupos e intérpretes de pop-rock en español²⁰⁵ (cinco de ellos se encuentran representados en el presente canon: *Andrés Calamaro*, *Café*

²⁰² Fino La Ina: «Jerez gran clase. Fino La Ina es considerado por los expertos como el más fino de los Finos. Se cría siguiendo el tradicional sistema de Soleras y Criaderas en Jerez de la Frontera» (página oficial de la Compañía Caballero en línea, v. apartado bibliográfico); Caña Legui: «El licor Legui es el más tradicional de la Argentina, producido en la Provincia de San Juan a través de la extracción de la caña de azúcar y a base de hierbas aromáticas. [...] Es un gran licor de homenaje al mejor jockey de la historia hípica Latinoamericana» (página de la compañía Vinos Baco en línea, v. apartado bibliográfico). Nótese en ambas descripciones publicitarias el énfasis del superlativo «el más» y del adjetivo «tradicional».

²⁰³ Merbeyé: local de copas en Barcelona (página oficial en línea, v. apartado bibliográfico); (Bravo) Murillo, Tetuán, Cuatro Caminos: calles y barrios de Madrid; Torrelodones: localidad madrileña sede de un casino (página oficial en línea, v. apartado bibliográfico); Castellana: avenida y barrio de Bogotá; La Bombonera: estadio del Club Atlético Boca Juniors en Buenos Aires (página oficial en línea, v. apartado bibliográfico); Penta: local de copas en Madrid (página oficial en línea, v. apartado bibliográfico); El Cafetal: barrio de Caracas.

²⁰⁴ Acerca del grupo Molotov, v. Pitman en Shaw & Dennison (2005, 44): «Molotov [...] produces a potent mix of rap, hip-hop, and the already hybrid form that is Mexican rock. The group has stirred up a substantial amount of controversy [...] for the rather puerile, sexist, and homophobic nature of much of their material. The group claims that the humor it brings to its work should liberate it from the latter criticism».

²⁰⁵ Sobre Café Tacuba y Maldita Vecindad, v. Pitman & Dennison (ibid.: 47): «the massive and conservative media conglomerate Televisa [...] has tried to manipulate the popular appeal of rock music by sponsoring certain pop-rock bands and singers such as [...] Alejandra Guzmán [...]. Nevertheless, some groups – such as [...] Café Tacuba, Maldita Vecindad [...] – have managed to achieve massive success via such routes yet retain their countercultural edge. Evident, too, in the work of these groups is the radical blend of cultural influences: [...] Maldita Vecindad is known for blending mambo, danzón, ska, rap, and rhythm and blues within any one song»; sobre Charly García, v. (ibid.: 48): «The kind of rock favored by these musicians was

Tacuba, Jaguares, los tres de Chile metonímicamente por *La Ley, Los Planetas*), en especial, pero no exclusivamente, de pop-rock latino, conforma el tema principal del ejemplo (133): la imposibilidad (*no, nunca, nadie*) que el «yo»/«nosotros» articulado expresa frente a ese tipo de referencias musicales. Paralelamente, la construcción discursiva crea un tono irónico (*yo no comer, no conocer a Andrés Calamar*) e irreverente (*me hacía pipí, los pericos*) en torno al juego de palabras *lagunas metales* en lugar de la colocación usual *lagunas mentales*. El ángulo contracultural de la escena musical del metal (Pitman & Dennison en Shaw & Dennison 2005, 44; Val, Noya & Pérez Colman 2014, 162) presenta el pop-rock canonizado en español como imposible o lo ridiculiza en esta letra.

Sin embargo, las referencias musicales que se registran en el resto del corpus responden a otras construcciones discursivas. En la línea de Laferl (2005, 97), que destaca la temática «música, baile y/o carnaval» en 106 de las 1.000 canciones que analiza, o de Bértoli-Dutra (2014, 168-171), que identifica la referencia musical como tercera dimensión semántica de su corpus de pop-rock anglosajón, se encuentran los ejemplos (124) y (134):

(134) HABANERA DEL PRIMER AMOR / Al año nos conocimos / haciendo flanes de arena;
/ bien pronto nos descubrimos: / tú eras nene y yo era nena (VAI10).

Aquí se menciona el género *habanera*²⁰⁶ y, como en (124), en el corpus también se registran menciones a otros ritmos caribeños²⁰⁷: la rumba (20 resultados en 4 álbumes, 1 de CE y 3 de GL), el son (3 apariciones en 3 álbumes de GL), la cumbia (1 resultado en GL), la salsa (2 resultados en 2 álbumes de GL), la bachata y el merengue (3 apariciones en 2 álbumes de GL, respectivamente), la plena (2 resultados en 1 álbum de GL). También se documentan géneros vinculados a otros espacios geográficos del español²⁰⁸: el tango

progressive rock, with strong links to U.S. folk music (Bob Dylan, Pete Seeger, and so on) and to protest songs in general. The resultant music was rarely danceable and was appreciated more for its lyrics than for its upbeat tempo. Argentine rock music has continued to blend cultural currents, exploring its relationship with the tango (see, for example, García's albums)».

²⁰⁶ «6. f. Baile de origen cubano, en compás de dos por cuatro y de movimiento lento. 7. f. Música y canto de la habanera», DLE [06.02.2023]. V. Viñuela (2020, 7) para la concepción de la habanera como «vehículo de latinidad» en Estados Unidos e «hito» en la configuración de una identidad latina «en la que lo español estaba integrado en lo hispanoamericano».

²⁰⁷ «rumba 3. f. Baile popular afrocubano que se ejecuta acompañado de instrumentos de percusión. 4. f. Música que acompaña a la rumba afrocubana», «son 5. m. Cuba. Música popularailable», «cumbia 1. f. Danza popular de Colombia y Panamá, una de cuyas figuras se caracteriza por llevar los danzantes una vela encendida en la mano», «salsa 3. f. Género de música popularailable, con influencia afrocubana, que ejecuta una orquesta acompañada por instrumentos tradicionales del Caribe y por uno o varios cantantes. 4. f. Baile que se ejecuta al son de la salsa», «bachata 1. f. Canto popular dominicano.», «merengue 2. m. Baile originario de la República Dominicana, extendido a otros países del Caribe y convertido en baile popular» y «plena 6. f. P. Rico. Canto y baile popular de ritmo afroantillano» DLE [06.02.2023].

²⁰⁸ Por una parte, v. «ranchera 5. f. Canción y danza populares de diversos países de Hispanoamérica», DLE [06.02.2023] y, al respecto, Pitman en Shaw & Dennison (2005, 19): «Mariachi, Ranchera, Norteña [...]

(4 menciones en 4 álbumes de GL), la ranchera (1 resultado en GL); el flamenco y las bulerías (1 aparición en 1 álbum de CE, respectivamente). Es decir, en las letras del corpus de pop-rock en español se reproducen ciertos ritmos o géneros musicales populares canonizados que, a su vez, remiten a ciertos espacios geográficos canonizados:

[...] local musicians have chosen to blend elements of Anglo rock music [...] with elements taken from Latin American popular music (the immediately identifiable sounds of particular percussion instruments and the rhythms and harmonies of *danzón* or *cumbia*, for example). This music has come to be known throughout the Spanish-speaking world as *rock en español* [...]. Because this kind of rock music is able to blend elements of both Anglo and Latin American cultural traditions and thus to express, in both the music and the lyrics, a particular national cultural identity, it has also been called *rock nacional* (Pitman & Dennison en Shaw & Dennison 2005, 46).

En especial, los procesos de tropicalización (Aparicio & Chávez-Silverman 1997) y flamenquización (Val, Noya y Pérez-Colman 2014) del pop-rock en español ocupan un lugar relevante en la construcción de la autenticidad local en las letras. Los ritmos caribeños y el flamenco sufren en estos procesos una estandarización en cuanto marcadores identitarios (son, cumbia, salsa²⁰⁹, plena, son: América Latina, flamenco: España) que los desplazan de sus atribuciones regionales (Caribe, Andalucía) y étnicas (afrocaribeños, gitanos²¹⁰) a lo «genéricamente latino»²¹¹ o «genéricamente español» (Aix Gracia 2014). Dicha hegemonía discursiva, en detrimento de otros géneros musicales populares y, por ende, de otros espacios geográficos, no solo se constata a nivel sonoro (v. capítulo 2), sino que también se refleja en las letras de las canciones mediante la elección de referencias musicales concretas.

Al mismo tiempo, dichas referencias locales estandarizadas se combinan con otras globales, icónicas, predominantemente del pop-rock anglosajón (v. ejemplo 126 y notas a pie de página relacionadas). En las canciones de figura 3.4(4) se recogen los ejemplos *The Police* (MOLO09) y *Beatles* (estos últimos, canonizados por excelencia²¹², aparecen mencionados en 4 álbumes, 3 de GL y 1 de CE), mientras que en el ejemplo (135) se

have come to signify essential ‘Mexicanness’ both to Mexicans and Chicanos themselves and to the rest of the world». Por otra parte, v. «bulería 1. f. Palo flamenco de ritmo vivo que se acompaña con palmas. U. m. en pl. con el mismo significado que en sing. 2. f. Baile que se ejecuta al compás de las bulerías», DLE [06.02.2023] y, al respecto: Val, Noya & Pérez-Colman (2014, 56): «¿Pero qué sería lo español? ¿Qué sonidos tradicionales o folclóricos son característicos de este país? Sin ninguna duda, para los críticos es el flamenco».

²⁰⁹ Cf. Shaw en Shaw & Dennison (2005, 9): «In both the United States and Europe, salsa is often seen as quintessentially Latino music» y Viñuela (2020, 8): «la eclosión de la salsa [...] sirvió para aglutinar corrientes y crear una poderosa escena musical capaz de articular una identidad pan-latina».

²¹⁰ V. la definición en el Diccionario de la Lengua Española: «flamenco 4. adj. Dicho de una manifestación cultural, o de su intérprete: De carácter popular andaluz, y vinculado a menudo con el pueblo gitano», DLE [06.02.2023].

²¹¹ En el caso del tango, por ejemplo, v. la página oficial de La Mosca Tsé-Tsé, citada anteriormente a raíz del uso icónico del nombre propio Maradona, en la que se define estilo musical del grupo como «Tango latino».

²¹² Cf. el canon anglosajón (Appen & Dohering 2006, 23), encabezado por The Beatles.

indican referentes o modelos musicales procedentes de distintos campos de producción cultural:

- (135) ¿Ser? No he vuelto a ser el mismo / desde que se fue Gillespie, Zappa, Mercury, Camarón; / y me siento mejor, si sé que tengo una / estrellita pequeñita, pero firme (EXTRE03).

La confluencia del campo global anglosajón de jazz y rock (los estadounidenses *Dizzy Gillespie*, y *Frank Zappa*, el británico *Freddie Mercury*) y del campo local español de flamenco (*Camarón*) se plasma en la letra mediante la enumeración de esas «estrellas» del «yo» articulado, que lo cambiaron (*no he vuelto a ser el mismo*) al morir (*se fue*).

Para concluir, el uso de esos nombres propios se enmarca en las características de los antropónimos más frecuentes (figura 3.4[1]) comentadas anteriormente: tendencia a referentes concretos en el caso de nombres masculinos o apellidos (que se refieren exclusivamente a hombres), uso genérico de los nombres de mujer y, por tanto, ausencia de modelos o referentes femeninas concretas. La construcción de la autenticidad local mediante topónimos, antropónimos y referencias musicales apunta a los espacios relacionados con el Caribe y los ritmos caribeños en álbumes del subcorpus GL, con Argentina y referentes concretos históricos, literarios o deportivos en la escena del rock argentino, y con el flamenco en álbumes del subcorpus CE. Dichas construcciones proceden de voces masculinas; entre las voces femeninas no se registran apenas nombres propios y, en los escasos ejemplos que se documentan, estos solo cumplen la función de circunstancias en las que se enmarca una relación sentimental.

3.4.2 Adjetivos étnicos y gentilicios

Los adjetivos, anotados con la etiqueta <ADJ>, suponen un 3,9% del total del corpus con 6.625 apariciones. Teniendo en cuenta los porcentajes mencionados al principio de este subcapítulo (3.4), las letras de pop-rock analizadas no se caracterizan particularmente por su condición descriptiva, ya que los nombres comunes suman un 17,3% y el verbo copulativo *ser* un 2,4% por sí solo. Eso significa que, por término medio, se usa un complemento en forma de adjetivo en el 20% formado por nombres comunes y formas del verbo *ser*, mientras que el 80% carece de determinación adjetival. Ese resultado cuantitativo unido a las conclusiones de Laferl en materia de marcas de etnicidad (2005, 83-96) permiten hipotetizar la escasa presencia de adjetivos gentilicios y étnicos en el corpus de pop-rock en español (ibíd., 90):

PARTE II

The less frequent marking of ethnicity in comparison to gender suggests that ethnicity is far less important than gender. Since the majority of songs are about love and eroticism as filtered through the hegemonic heterosexual gender system, almost by definition gender is of prime importance. Awareness of ethnicity, on the contrary, is not necessarily a major factor in love or sexual relationships; thus ethnicity plays a minor role in the lyrics of popular music.

En efecto, entre los 10 lemas adjetivales con mayor distribución en el corpus, que expresan cualidades generales, no se documenta ningún ejemplo concreto de nacionalidad o etnia:

<ADJ>	Resultados	Álbumes	<ADJ>	Resultados	Álbumes
<bueno>	381	70	<malo>	125	44
<solo>	207	61	<loco>	94	42
<nuevo>	130	57	<frío>	60	33
<grande>	147	49	<lleno>	51	31
<mismo>	143	48	<oscuro>	51	30

Figura 3.4(5): Frecuencias de lemas adjetivales en el corpus de pop-rock en español.

Las formas flexivas correspondientes en singular arrojan unos resultados similares, con una preferencia por *solo* (122 apariciones en 50 álbumes) y *sola* (62 resultados en 28 álbumes). Sin embargo, al atender a las formas flexivas en plural con mayor distribución y frecuencia afloran dos ejemplos relevantes en cuestión de etnicidad:

Forma	Resultados	Álbumes	Forma	Resultados	Álbumes
JUNTOS	42	18	BLANCAS	11	8
GRANDES	19	10	OSCURAS	9	8
BUENAS	14	9	MALAS	12	8
MUERTOS	11	9	ABIERTOS	12	7
VIEJOS	10	9	NEGROS	15	6

Figura 3.4(6): Resultados de las 10 formas adjetivales en plural con mayor distribución en los 85 álbumes que componen el corpus, ordenadas de mayor a menor distribución.

En sexta y en décima posición aparecen las formas *blancas* y *negros*, con un potencial semántico que puede indicar una marca étnica directa, tal y como se ilustra en los siguientes ejemplos:

- (136) Mirada febril, / Sedosos bucles rubios, / Las manos de artista, / Blancas, largas y esmeradas. / Nariz de marfil / Y finos labios rojos (SOLE02).
- (137) ESOS OJOS DETRÁS DEL CRISTAL / SON DOS NEGROS CAUTIVOS CRUZANDO EL MAR / POR LA NOCHE ESTARÉ SOLO EN LA SELVA / QUÉ VOY A HACER / ESPERANDO A QUE VUELVAS (RADFUT11).

La descripción física que contiene (136) construye lingüísticamente la blanquitud del *artista* desde una perspectiva enunciativa narrativa (B.1): pelo rizado, sedoso y rubio, manos y nariz blancas, labios finos. Se trata de una prosopografía basada en el modelo apolíneo de perfección física, vinculada a los calificativos de carácter *febril* y *esmeradas*. Por el contrario, en (137) se establece desde una estructura A.3 una metáfora por hipálage

entre los ojos del «tú» (*esos ojos detrás del cristal*) y *dos negros*, calificados como *cautivos cruzando el mar*. El resultado de la acción «cruzar el mar» es la soledad e impotencia del «yo» articulado masculino (*estaré solo, qué voy a hacer*), situado *en la selva*. La construcción lingüística de la negritud en (137) consiste en cautiverio, mar, soledad y selva; es decir, se construye una historia de esclavitud, separación y desarraigo de un entorno salvaje.

Pese a que ambos álbumes pertenecen al subcorpus CE y están interpretados por artistas blancos, Solera (folk-rock, 1973) construye en el ejemplo (136) la blanquitud de un hombre para ligarla estrechamente a su homosexualidad; Radio Futura (movida, 1984), en el ejemplo (137), vincula la negritud a la esclavitud, asimilando étnicamente el «yo» enunciador. Val, Noya & Pérez-Colman (2014, 156) afirman sobre Radio Futura que «se suele destacar su incorporación de ritmos afrocaribeños»; como se observa en su letra citada (137), también incorporan enunciativamente una temática y perspectiva afrocaribeña.

Recapitulando, existe una serie de calificativos con posible relevancia étnica, como *blancas* y *negros* en los ejemplos citados, que a su vez pueden construir un tipo de autenticidad local vinculada a marcas étnicas. No obstante, al analizar los usos de adjetivos como «moreno/-a», «mulato/-a», «negro/-a», «criollo/-a», «indio/-a», «blanco/-a», «trigueño/-a» o «chino/-a», Laferl (2005, 84-85) puntualiza al respecto:

Many of the above-mentioned qualifiers do not possess any ethnic relevance if used in specific context. In Cuba as well as in Brazil *negro/a* and even more its diminutive and colloquial forms [...] very often serve as terms of endearment without any connotation of blackness.

Por tanto, el autor aboga por analizar las alusiones étnicas, así como las relaciones que se establecen entre las diferentes marcas de etnicidad, en los usos concretos que se recogen en cada canción. En el caso del presente corpus de pop-rock en español, se documentan los siguientes resultados cuantitativos (figura 3.4[7]) y ejemplos²¹³:

²¹³ Bajo los usos que califican personas se recogen los adjetivos que complementan individuos, grupos de personas o partes del cuerpo. Cf. Laferl (2005, 87): «mentioning special physical attributes, such as eye color and characteristics of hair, lips, and nose can be considered ethnic marking. Whereas dark eyes do not have any ethnically qualifying function, blue eyes are normally connected to whiteness». Sin embargo, a la luz del ejemplo (137) y de la caracterización del «tú» femenino mediante las coocurrencias «tus ojos negros» o «tu pelo negro» se considera en este estudio la caracterización «negra» de una parte del cuerpo como una posible marca de etnicidad. Otros lemas étnicos como <mulato>, <morocho>, <trigueño> o <criollo> no arrojan ningún resultado en el corpus.

Lemas ²¹⁴	Apariciones totales	Calificando personas	Álb.	Ejemplos
<negro>	93	50	12	tu pelo negro, negrito/-a, mi negra
<blanco>	71	16	8	blanca mujer, blanca mejilla
<moreno>	13	12	8	morena mía, morenos y güeritos
<rubio, güero>	17	16	7	la rubia, una rubia inglesa
<gitano/payo>	12	10	6	los/las gitanos/-as, gitano o payo
<moro/cristiano>	9	7	5	moros y cristianos, cristiana
<indio>	5	5	3	mi india, indios ranqueles
otros	---	7	7	azul de ojos, pelo liso y claro

Figura 3.4(7): Frecuencias de lemas con posibles marcas étnicas en el corpus de pop-rock en español.

Los adjetivos étnicos referidos a personas suman un total de 133 apariciones en 35 álbumes (41%) y 50 letras (5%). Para la mayor parte de ellos se prefiere la forma de femenino singular (*blanca, morena, rubia, india*), excepto en dos casos de uso colectivo mediante el masculino plural (*gitanos, moros*) y el uso preferente de *negro/s* para calificar una parte del cuerpo, como se ha visto en el ejemplo (137). En concreto, se recogen 15 colocaciones de ese tipo (*pelo negro, ojos negros*), seguidas de la forma en masculino singular que califica a una persona (ejemplos 138 y 139), la forma en femenino singular (ejemplo 140) y las formas en plural (ejemplo 141).

- (138) Duerme, viejo, duerme, duerme / duérmete, descansa ya / Que no queda más / [...] es la vida, es la vida y así es la humanidad / la vida da sólo una oportunidad / a soñar de noche a la mañana / que todo se paga / y ahora que te va a tocar, / negro, duerme ya (QUETZ08).
- (139) yo que estaba acostumbrado / a dormir acompañado / yo que tanto la había amado / son diez años de casado / por qué te fuiste Rosa mi vida / por qué te fuiste con ese negro / por qué te fuiste si yo te quiero / qué tendrá el negro que yo no tengo (ALB02).
- (140) Ay payita mía / Guárdate la poesía / Guárdate la alegría pa' ti [...] No te bajes, no te bajes / Oye negrita mira, no te rajés / De lunes a viernes tienes mi amor / Déjame el sábado a mí que es mejor / Oye mi negra no me castigues más / Porque allá afuera sin ti no tengo paz (SHA03)²¹⁵.
- (141) Que os den pomada dije al entrar allí / Aretha Franklin cantaba feliz / y varias negritas consumían trips / Las chicas bobas son así (GACAL05).

Tal y como apuntaba Laferl (ibíd.), el calificativo *negro* se usa de manera distinta en estos ejemplos: así, *negro* en (138), *negrita* y *mi negra* en (140), en diminutivo o con posesivo de primera persona del singular, cumplen una función apelativo-afectuosa desvinculada

²¹⁴ Además de la etiqueta <ADJ>, se incluyen en esta figura los resultados de las palabras anotadas como <NC>, que recogen los casos de adjetivos sustantivados. Los lemas <latino>, <chino>, etc. se tratan más adelante en el análisis de los gentilicios (v. figura 3.4[10]).

²¹⁵ Se trata de la canción «La tortura», premiada en 2006 con dos Grammy latinos: Canción del año («Luis F. Ochoa & Shakira, songwriters») y Grabación del año («Alejandro Sanz & Shakira, artists»); cf. página oficial de los premios Grammy latinos [09.11.2022]. La letra de la canción fue escrita a dúo y también interpretada a dúo; Shakira fue la única que participó en ambos procesos. La interpretación contó con la colaboración de Alejandro Sanz (figura 4[9]), quien canta las frases citadas aquí.

de marcas étnicas²¹⁶ y se equiparan a otras formas con la misma función como *viejo*²¹⁷, que establece la estructura enunciativa A.5 en (138), o *payita mía*, usada en la enunciación de tipo A.3 en (140). Este último ejemplo, sin embargo, alude a un punto de enunciación que puede considerarse étnicamente marcado: «payo, ya» es según la definición del DLE «Entre gitanos, que no pertenece al pueblo gitano»²¹⁸, es decir, el «yo» articulado se sitúa como miembro de la etnia gitana mediante el uso del vocativo *payita mía*. Al mismo tiempo, debido a la vinculación del «pueblo gitano» con la escena musical del flamenco (v. 3.4.1), ese «yo» se enmarca en el campo de producción cultural local del canon estético español, y lo combina con el campo de producción cultural semiglobal del pop-rock latino mediante los vocativos *negrita* y *mi negra*, propios de usos americanos. Se trata de un mecanismo de construcción lingüística de autenticidad local en base a la hibridez de recursos léxicos que remiten a diferentes espacios canonizados del pop-rock en español (v. 3.4.2).

En (139) y (141) también se documentan marcas étnicas mediante el uso de *negro* y *negritas*, si bien las respectivas connotaciones resultan muy dispares. En (141), de estructura enunciativa A.4, se incluye el nombre propio de la artista estadounidense de soul Aretha Franklin con valor icónico y se asocia la negritud con la interpretación musical (*cantaba*), así como con el consumo de drogas por parte del público (*varias negritas consumían trips*). Los referentes étnicos son exclusivamente femeninos y se establece un contraste de valoración entre la figura icónica (*feliz*) y el grupo (*chicas bobas*). Por el contrario, el ejemplo (139), que acumula 13 de los 22 resultados de la forma *negro*, parte de una enunciación de tipo A.3 en la que el «yo» articulado masculino (*acostumbrado, acompañado*) se dirige al «tú» femenino (*Rosa*) y le habla de su relación común (*diez años de casado, mi vida, por qué te fuiste con ese negro*). Tras caracterizar *ese negro* mediante un supuesto atributo físico (*será que tiene un pollón grandote / que el negro tiene un cacharro enorme*), se desplaza la estructura enunciativa a A.4 y *la clientela de un bar del centro* contrapone a esa atribución física una serie de rasgos de

²¹⁶ Cf. las siguientes definiciones: «negro, -a. I. 1. m. y f. Cu, RD, PR, Co, Ec, Bo, Ch, Py, Ar:NO, Ur; Mx, p.u. Persona que es novia o esposa de otra. pop ^ afec. 2. Cu, PR, Ar, Ur. Persona muy querida», DAMER [07.02.2023]; «negro/a 2. Apelativo familiar y cariñoso aplicado a cualquier persona aunque sea blanca. También dicen negrito, ta» (*Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico en línea* [13.09.2022], v. apartado bibliográfico).

²¹⁷ «viejo 8. m. y f. coloq. U. como apelativo afectuoso para dirigirse a una persona de confianza. U. m. en Am.», DLE [07.02.2023]; «viejo, -a. I. 1. m. y f. Mx, Gu, ES, Pe, Bo, Ch; Co, desp. Hombre o mujer en general, incluso joven. pop + cult → espon. [...] a. l ~. fórm. Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Cu, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur. Se usa para dirigirse o referirse afectuosamente a alguien, especialmente al padre, la madre, la pareja o los amigos. pop + cult → espon.», DAMER [07.02.2023].

²¹⁸ DLE [07.02.2023].

PARTE II

carácter: *el negro es mejor que tú / no tiene malicia ni mal corazón / el negro es mejor que tú / Es más bondadoso y más vacilón*. Con todo, la descripción física predominante con el adjetivo *negro/s* se encuentra en las coocurrencias *ojos negros* (12 resultados en 3 álbumes, ejemplo 137) y *pelo negro* (3 apariciones en 1 álbum).

Contrariamente a esos usos y como se ha mencionado anteriormente, se registra una preferencia por formas en femenino singular de adjetivos étnicos referidos a personas (ejemplos 142-144):

- (142) Eres tan pálida, qué blanca estás / siempre radiante, en quién pensarás / ¿cómo estás?, ¿cómo estás? / ¿cómo estás?... (MIBO02-CE).
- (143) Pero cuando tu boca, me toca / Me pone y me provoca / Me muerde y me destroza toda siempre es poca / Y muévete bien, bien, bien / Que nadie como tú me sabe hacer, uh, café / Bien, bien, bien, bien / Bien, bien, bien, bien / Morena mía (MIBO08-GL).
- (144) y hace un momento que me ha dejado, / aquí en la ladera del Tibidabo, / la última rubia que vino a probar / el asiento de atrás [...] / Y al irse la rubia me he sentido extraño, / me he quedado solo, fumando un cigarro, / quizás he pensado, nostalgia de ti (LOQU04).

Las tres letras citadas siguen la estructura enunciativa A.3 y caracterizan el «tú» (142, 143) o «ella» (144) con las marcas directas de género *blanca*, *morena* y *rubia*. Al mismo tiempo, todas ellas pueden considerarse también marcas étnicas, si bien *morena* parece abarcar un espectro semántico más amplio que *blanca* y *rubia*:

the term designates persons with golden-brown skin [...]. However, it is also used for a certain type of latinos with dark, but straight hair, and very often it is a ‘euphemism’ for *negro* (Laferl 2005, 86-87).

Al respecto resulta más significativo iluminar la representación de dichas marcas a través de las características que se les atribuye, por ejemplo: «la blanca», comparada con una estrella, es *radiante* (142); «la morena» es *mía* (143), con evidentes connotaciones sexuales: con su *boca*, *pone* y *provoca*, *muerde* y *destroza*, y debe moverse (*muévete*) para *hacer café*; «la rubia» es una más de una serie (*la última rubia*), viene (*vino*), prueba *el asiento de atrás* y se va (*al irse*), es decir, cumple una función efímera de índole sexual que sume al «yo» articulado en un sentimiento duradero de índole afectiva proyectado hacia el «tú» (*nostalgia de ti*). Todas estas representaciones, que se encuentran en álbumes de artistas masculinos y blancos (figura 3.4[8]), construyen la feminidad étnica en el pop-rock en español: «la morena», por ejemplo, es una mujer atractiva²¹⁹, ligada al baile y a la sexualidad (v. Cepeda 2000, 125 sobre Jennifer López en 2.2).

²¹⁹ Dicha construcción discursiva parece no limitarse al ámbito del pop-rock. Cf. el ejemplo que recoge el *Diccionario de la lengua española*: «3. adj. Dicho de una persona: Que tiene el pelo negro o castaño. U. t. c. s. Sale con una morena guapísima», DLE [13.09.2022]. Es decir, «morena», en su forma femenina y singular, se complementa con el superlativo «guapísima» y cumple la función de mera circunstancia de

Álbum	Subcorpus	Escena	Año	País	Int.	Resultados	Let.
JOASA00	CE	cantautor	1999	España	hombre	15	5
ALB00	CE	cantautor	1992	España	hombre	13	1
OLTA00	GL	pop	2002	Puerto Rico	mujer	13	2
CAMA00	CE	flamenco	1979	España	hombre	9	2
RIMA00	GL	pop	2006	Puerto Rico	hombre	8	4
ANDCAL00	CE	rock	1999	Argentina	hombre	7	1
MA00	GL	rock	2011	México	hombre	7	1
MIBO00-GL	GL	pop	2002	España	hombre	6	1
DRARO00	GL	año	2013	Puerto Rico	hombre	4	2
ROS00	GL	pop	2001	España	mujer	4	2

Figura 3.4(8): Álbumes del corpus con mayor número de resultados de adjetivos étnicos.

Entre los 10 álbumes que incluyen más resultados de marcas étnicas destaca la presencia de artistas masculinos, liderados por dos cantautores blancos del subcorpus CE (ejemplo 139), pero también con una extensa representación de álbumes de rock GL y pop GL (143); esta última escena abre un espacio para dos artistas femeninas y de otras etnias (Olga Tañón, Rosario Flores), como ocurre también en el caso del flamenco (Camarón). Respecto a los ejemplos citados hasta el momento y su relación con la figura 3.4(8), resulta significativo que las letras citadas en (142) y (143) pertenezcan a álbumes de un mismo artista, Miguel Bosé, doblemente canonizado en las dos escenas pop (CE, GL) que forman parte del corpus. El uso de adjetivos étnicos diferentes apunta en este caso a una construcción lingüística de distintas autenticidades locales: mientras que en su letra del canon estético se incluye la referencia a «la blanca», *radiante*, su letra de los Grammy latinos gira en torno a «la morena», *mía*, *muévete*. Los álbumes, por tanto, eligen diferentes construcciones étnicas del «tú» en los diferentes espacios de canonización: del total de 8 álbumes en los que se registra el lema <blanco>, 6 pertenecen al subcorpus CE; exactamente la proporción inversa se registra en el caso del lema <moreno>: 6 álbumes del subcorpus GL del total de 8. Al mismo tiempo, 11 de las 16 formas y 10 de las 12 formas corresponden respectivamente al singular femenino *rubia* y *morena*. El «tú» de las letras que interpreta el personaje musical de Miguel Bosé refleja las convenciones de género y etnia de los campos de producción cultural del pop-rock español (ejemplo 142) y del pop-rock latino (143).

En esa misma línea, las escasas 5 apariciones del lema <indio> se encuentran exclusivamente en 3 álbumes de GL, con una preferencia por la coocurrencia *mi india*,

compañía de un actor en 3ª persona del singular que se interpreta como masculino según la ley de la reciprocidad heterosexual. La «morena» no tiene voz propia; es la compañía de un hombre y, a juzgar por la valoración «guapísima», es objeto de evaluación por parte de un enunciador también masculino. El valor de «una morena» viene determinado por el efecto que causa en el enunciador masculino.

en consonancia con otros apelativos afectuosos mencionados antes, mientras que los 14 resultados del lema <rubio>, con 11 apariciones de la forma *rubia*, se documentan en 5 álbumes del CE y tan solo 1 de GL, al que se pueden sumar dos apariciones del lema <güero> en 1 álbum. Los adjetivos étnicos usados preferentemente de manera colectiva <gitano/payo> y <moro/cristiano> se documentan en 7 álbumes de CE (ejemplos 145 y 146) frente a 2 de GL:

- (145) Yo sueño con la chica de los ojos tristes / mientras escucho cantar a los gitanos / no importa si hice todo lo que fue posible / estoy calado (QUIGON09).
- (146) Yo soy Joselito / el de la voz de oro / que de puerto en puerto / voy dejando mi cuplé / Siete novias tuve / más novias que un moro / me salieron malas / y a las siete abandoné (KIVE08).

En álbumes que pertenecen al canon estético se caracteriza a *los gitanos* por su acción de *cantar* (ejemplo 145) o por *su arte* (ROS); *las gitanas* son las que tienen *más sal* (CAMA) o vibran *al son de una rumba* (ROS), es decir se vinculan a la acción de bailar. El lema <moro> aparece en el binomio *moros y cristianos* (JOASA, VAI) o bien en singular con valor colectivo, como en (146), en el que se alude a la poliginia en el islamismo (*más novias que un moro*) y, por tanto, el adjetivo étnico se usa con connotaciones culturales religiosas²²⁰. Es decir, la representación étnica mediante el uso del lema <gitano> es de índole musical; por el contrario, el lema <moro> construye la etnia desde una práctica social vinculada a la religión, si bien en el ejemplo (146) también se mencionan referencias musicales vinculadas con el protagonista de la enunciación narrativa B.1: Joselito, sobrenombre y nombre artístico del actor y cantante José Jiménez, usado aquí con valor icónico, y el género musical del cuplé²²¹.

Resumiendo, los resultados de adjetivos étnicos (35 álbumes, 133 apariciones) se registran ante todo en álbumes de artistas masculinos (79%). Además, alcanzan una mayor distribución (59%) en el subcorpus CE que en el subcorpus GL (29%), si bien ambos alcanzan una frecuencia relativa similar, cercana en ambos casos al 50%. Eso

²²⁰ Acerca de la relación entre religión y negritud, v. Laferl (2005, 88-89). En el presente corpus solo se registra el citado ejemplo, que vincula religión islámica y morería, aunque el binomio *moros y cristianos* puede interpretarse a su vez como oposición étnica en base a la religión (islámica vs. cristiana), pese a que su uso en las letras de pop-rock se desprende de ese origen étnico-religioso y se centra en la caracterización de un conflicto (JOASA) o bien de la falta de comprensión entre pueblos (VAI).

²²¹ Ambas referencias pueden considerarse también recursos de construcción de autenticidad del campo de producción cultural local del canon estético (v. 3.4.1). El cantante andaluz Joselito, que como niño cosechó una gran fama interpretando géneros musicales considerados locales como la saeta («5. f. Palo flamenco consistente en una jaculatoria o copla que una persona dedica a las imágenes de las procesiones», DLE [08.02.2023]), desarrolló posteriormente su trayectoria artística en México y pasó a interpretar otros géneros musicales que le posibilitaron penetrar en el mercado estadounidense; v. «Joselito: ‘Yo fui el primer artista español internacional, mucho antes que Julio Iglesias’» (Fernández, 2017; artículo en línea para *El País*, v. apartado bibliográfico).

significa que las marcas étnicas se reparten en más álbumes del CE (20 de 34) y se concentran en ciertos álbumes del GL (15 de 51), como se demuestra en la alta frecuencia de resultados que alcanza la escena pop GL.

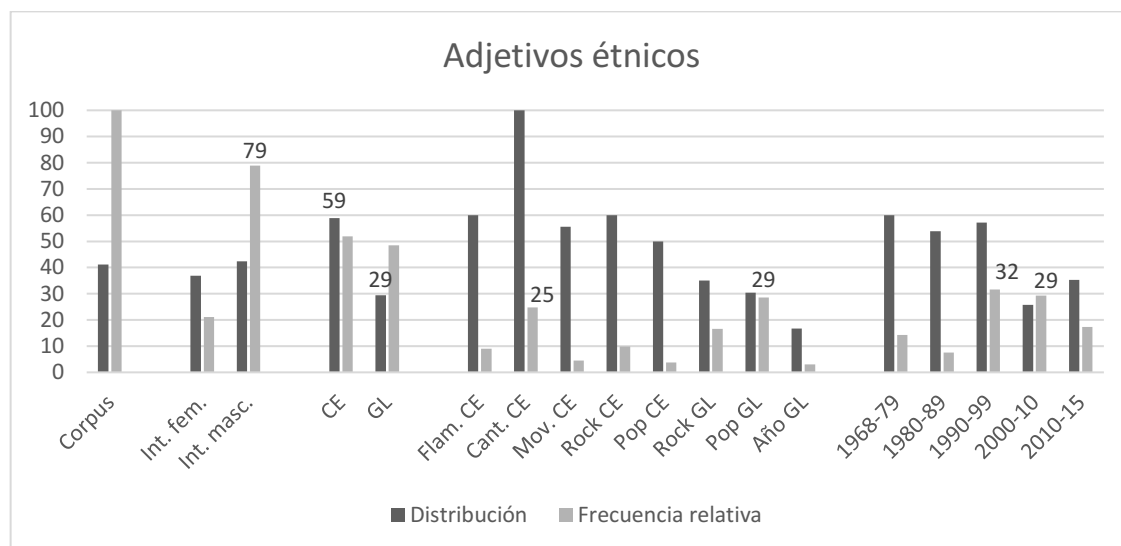


Figura 3.4(9): Diagrama de distribución y frecuencia relativa de adjetivos étnicos en el corpus.

Las escenas que registran la mayor presencia de adjetivos étnicos son precisamente el pop GL, con una frecuencia que alcanza el 29% de los resultados de todo el corpus, seguido de los cantautores CE, cuyos álbumes suman el 25% de todas las marcas étnicas del corpus. Teniendo en cuenta que el pop GL registra resultados en 7 de 23 álbumes y los cantautores CE documentan ejemplos en los 4 álbumes que se adscriben a esa escena, es posible afirmar que las referencias étnicas constituyen uno de los mecanismos lingüísticos para sugerir autenticidad local de la escena de los cantautores (figura 3.4[8]). En el caso de determinados álbumes de pop GL, conviene tener en cuenta el uso afectivo de los adjetivos, que los desvincula de su caracterización étnica. Por último, desde una perspectiva diacrónica, el uso de los adjetivos étnicos cobra una especial relevancia en las décadas inmediatamente anterior (32%) y posterior (29%) al cambio de siglo, ya que se trata de los principales años de edición de los álbumes mencionados en ambas escenas. Si el uso de adjetivos étnicos alcanza una frecuencia y distribución más bien reducidas en el corpus de pop-rock en español (41% de álbumes, 5% de letras, 133 apariciones), la presencia de gentilicios puede considerarse anecdótica: estos se documentan en 20 álbumes (24%), 28 letras (2,8%) con un total de 77 resultados que califican personas o grupos de personas.

PARTE II

Lema	Resultados	Álb.	Letras	Lema	Resultados	Álb.	Letras
*<chino>	6	5	5	*<árabe>	2	2	2
*<cubano>	5	3	3	*<catalán>	2	2	2
*<español>	7	2	4	*<inglés>	2	2	2
*<argentino>	14	2	2	*<boliviano>	9	1	1
*<andaluz>	8	2	2	*<boricua>	3	1	1
*<latino>	8	2	2	otros	11	9	10

Figura 3.4(10): Frecuencias de gentilicios en el corpus de pop-rock en español.

A primera vista puede resultar singular que el lema <chino> alcance la primera posición de distribución, pero de nuevo conviene tener en cuenta el uso afectivo²²², no geográfico, de dicho gentilicio: «In Cuba the adjective/noun *chino/a* can also be used as a nickname for persons not of Chinese descent» (Laferl 2005, 85). Se trata de un uso que se documenta en tres álbumes, uno de ellos del subcorpus CE, en el que se elige el gentilicio como sobrenombre, no necesariamente con un uso étnico:

- (147) Y aunque juré que nunca más, / me acerco hasta el servicio a que me pongan otra. / No será peor de lo que era... / Y aunque juré que nunca más, / le digo al Chino: "Vamos a ponernos otra" (LOSPLAN08).

Los gentilicios identificados se usan preferentemente en su forma masculina singular (41 resultados, 53%) y plural (29 apariciones, 38%); las formas femeninas en singular apenas alcanzan 7 ocurrencias y no se documentan formas en plural referidas a personas. Eso significa que, contrariamente a los adjetivos étnicos, vinculados estrechamente con la construcción lingüística de la feminidad del «tú», los gentilicios construyen la identidad individual del «yo» enunciador masculino (ejemplo 148) o bien la identidad colectiva mediante el uso genérico del masculino (ejemplo 117, que se vuelve a reproducir a continuación):

- (148) Luna luna lunita lunera / Cascabelera bendita seas / Ven alumbrada este andaluz / Que viene cargando esta cruz / Y dime de una vez si es ella la que yo quiero (JUA06).
 (117) latino tú, latino yo / la misma sangre y corazón eso es mi latinoamérica hay que luchar latinoamérica y si nos quieren marginar nunca nos vamos a dejar solo existe una américa hay que soñar latinoamérica (MA08).

En (148), el «yo» masculino se define como *andaluz*, *cargando esta cruz* y dirige sus palabras a la *Luna lunera* en una estructura enunciativa de tipo A.4. La elección léxica no deja lugar a dudas de que esta letra se entronca en el espacio geográfico de Andalucía, con metáforas religiosas, prácticas adscritas a la etnia gitana y, por todo ello, en la escena musical canonizada del flamenco. La letra construye dicha autenticidad local en base a la

²²² «chino, -a. I. I. sust/adj. Ve, Ch; Ar, Ur, desp. Persona de rasgos asiáticos. VI. I. m. y f. Ec, Pe. Hombre o mujer. a. I. ~. fóm. Cu. Se usa para dirigirse a una persona de manera afectiva. pop.», DAMER [07.02.2023]

tradición del subcorpus CE, si bien el álbum citado pertenece al GL. El carácter del gentilicio *andaluz* es individual y canónico.

Si bien el ejemplo (117) comparte la estructura enunciativa A.4, el uso del gentilicio *latino* se distancia de la construcción musical canónica que encontramos en la letra anterior. En este caso se trata de la identidad colectiva de los participantes (*latino tú, latino yo*) para *luchar* contra la propia discriminación que ejerce un tercer participante expresado de manera impersonal (*nos quieren marginar*). El carácter del gentilicio *latino* es colectivo y reivindicativo.

A la luz de estos ejemplos y los diferentes usos que se documentan con los gentilicios, no sorprende que estos se registren de manera prácticamente exclusiva en álbumes de artistas masculinos:

Álbum	Subcorpus	Escena	Año	País	Int.	Resultados	Letras
PAIB00	CE	cantautor	1969	España	hombre	28	4
FIPA00	GL	rock	1999	Argentina	hombre	11	1
MA00	GL	rock	2011	México	hombre	8	2
PIBU00	GL	rock	2015	EE.UU.	hombre	5	3
VAI00	CE	pop	1973	España	mujer	4	3
MOR00	CE	rock	1978	Argentina	hombre	3	1
RIMA00	GL	pop	2006	Puerto Rico	hombre	3	1
JOASA00	CE	cantautor	1999	España	hombre	2	1
NAPOP00	CE	movida	1980	España	hombre	2	1
ALESA00	GL	pop	2003	España	hombre	1	1

Figura 3.4(11): Álbumes del corpus con mayor número de resultados de gentilicios.

Los gentilicios se concentran en extremadamente pocas letras repartidas en ambos subcorpus, con especial presencia en las escenas de rock GL (ejemplos 148 y 117) y cantautores CE. Entre los 10 primeros álbumes con mayor distribución y frecuencia de gentilicios solo aparece una artista femenina (Vainica Doble); en el total de 20 álbumes que contienen al menos un gentilicio únicamente se encuentra otro álbum de una cantante femenina (Rosario). El uso de gentilicios como recurso de construcción identitaria, ya sea individual o colectiva, queda reservado casi en exclusiva a los artistas masculinos.

3.4.3 Extranjerismos

La última etiqueta que se presenta en la construcción de la autenticidad local es <PE>, palabra extranjera, referida aquí a los extranjerismos crudos que se documentan en los álbumes anotados. Conviene recordar en este punto que la forma *I*, pronombre personal en inglés, destaca como palabra clave de los álbumes editados en la segunda década del siglo XXI (figura 3.1[14]).

En el capítulo 2 se aborda la oportunidad de expansión al pop-rock estadounidense de los artistas que cantan en inglés (Party 2008, 65-66, Shaw & Dennison 2005, 50: «The linguistic aspect is also crucial, and several artists have recorded in English and other languages so as to penetrate wider markets»), así como las diferentes definiciones de música latina en base al uso de la lengua española (Gebesmair 2002, 16, Asociación de la Industria Discográfica de Estados Unidos). Una de las condiciones de participación en el concurso de los Grammy Latinos consiste en que las letras o álbumes propuestos contengan «por lo menos el 51% de letra en español», si bien esta regla se amplía a otras lenguas en las descripciones generales de las escenas musicales: «son elegibles grabaciones en español o lenguas/dialectos de Hispano América [sic]» (áreas pop y rock) y, en el caso de las categorías generales (área año),

Salvo nota contrario [sic], las canciones sometidas para competir como grabación del año deberán contener cuando menos el 51% o más de contenido lírico en español o portugués; o en lenguas, dialectos o expresiones idiomáticas reconocidas en Iberoamérica y aceptado por los comités respectivos, por votación mayoritaria²²³.

Por lo tanto, los resultados de la etiqueta <PE> indican la penetración en los álbumes de otras lenguas distintas al español, en teoría variadas (inglés, portugués, «lenguas/dialectos» de Hispano- o Iberoamérica, etc.), pero en la práctica claramente concentradas en el inglés:

Forma	Resultados	Álbumes	Letras	Forma	Resultados	Álbumes	Letras
AND	34	12	17	A	13	7	14
THE	45	9	14	TO	29	7	11
I	38	8	14	IS	17	7	10
YOU	47	8	13	IN	16	6	9
NO	25	8	9	ON	8	4	5

Figura 3.4(12): Frecuencias de la etiqueta <PE> en el corpus de pop-rock en español.

Los extranjerismos anotados ascienden a 388 apariciones en 34 álbumes (40%) del corpus estudiado y, como se observa en la figura 3.4(12), corresponden por mayor distribución y frecuencia a palabras de la lengua inglesa. Estas se registran de manera especialmente frecuente entre artistas masculinos (88% de todos los resultados) del subcorpus GL (91%), en particular de la escena rock GL (55%), y de la segunda década del siglo XXI (53%):

²²³ Página oficial en línea de los premios Grammy latinos (v. apartado bibliográfico).

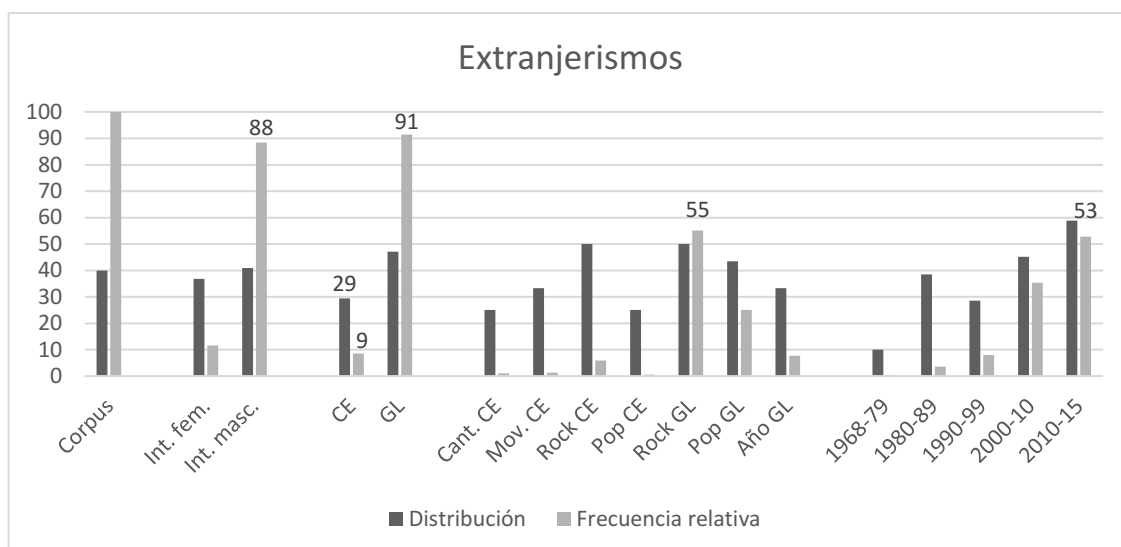


Figura 3.4(13): Diagrama de distribución y frecuencia relativa de la etiqueta <PE> en el corpus.

Significativamente, los álbumes del subcorpus CE tan solo suman un total del 9% de todas las ocurrencias de extranjerismos crudos, con la desaparición por primera vez de una escena musical en las etiquetas analizadas hasta el momento, ya que los álbumes de flamenco no registran ningún resultado de la etiqueta <PE>. Por otra parte, la distribución relativamente extendida (29%) se debe al uso de la colocación *rock and roll* como recurso lingüístico de autenticidad sociocultural de los álbumes adscritos a dicha escena musical (v. 3.1.3 y 3.3.1) o a formas con diferentes grados de adaptación ortográfica al español de la palabra *whisky* (*wisky*, *güisqui*), también documentada en el subcorpus GL (ejemplo 151):

- (149) Las calles resplandecen contigo al pasar / Reluce en el cuero tu dulce mirar / A las doce en la fiesta quiero verte llegar / Tu cita con el rock and roll / no puede esperar (NAPOP08).
- (150) Hay mucho rock de mujeres ajenas / de mujeres que nunca existieron. / Hay rock & roll de leones / y también los hay de corderos. / Por eso te pido amigo desconocido / si ves a mi rock perdido, / lo traigas por aquí, lo traigas por aquí (LOSROD08).
- (151) entre acordes sin sentido otra vez se me olvidó / que a partir del cuarto whisky / se me va la inspiración (LAQUIES04).

Al margen de estos resultados, que se enmarcan en el uso de anglicismos en letras de pop-rock en español (Ankenbauer 2004), la explosión de frecuencias de las formas en inglés en el subcorpus GL se documenta en forma de palabras y frases sueltas (ejemplos 152, 103, 122, 124) o incluso estrofas enteras²²⁴, que se combinan con palabras, frases y estrofas en español:

²²⁴ Las estrofas más extensas en inglés se encuentran en letras de Molotov, Vicentico y Alejandro Sanz (GL). Cf., por ejemplo, MOLO07 (Mienten again n' again, / nos mienten again n' again, and again. / Mienten again n' again, / nos mienten over and over, again and again / One lies in the cars on the LIE / Why do they constantly lie to me? / They say that the truth will set you free / Every day, all the truth is kept from me /

PARTE II

- (152) Beautiful se fue / Se perdió tal vez / Beautiful es porvenir / Que desvanece dentro de mí (LALE12).
- (103) Sabes bien que sólo te quiero a ti / Hey, hey, hey, Hey, Hey, Hey / Sólo te quiero a ti / No lo entiendo / Sé que tienes miedo / Sólo quiero un beso / One, two, three, Go! (BELA02).
- (122) Ah, Osmani García / Welcome to Miami Beach / La ciudad del sol y del chi chi (PIBU08).
- (124) Qué usted quiere que haga yo / debo aprender español / y bailar con un pie / hasta que me dé su amor / o viajar un año luz / de Saturno a Nueva York / movin' in, movin' on, / merengue bachata y son, now (JUALU11).

La hibridación de los dos campos de producción cultural del pop-rock, semiglobal en español y global en inglés, encuentra en esos ejemplos su máxima expresión mediante el uso de ambas lenguas como reflejo de la práctica lingüística de cambio de códigos («code-switching»):

un elemento más dentro de la progresiva integración de los hispanos en la sociedad estadounidense [...]. El bilingüismo también se impone en la música latina. [...] en la actualidad nos encontramos con artistas latinos que manejan ambos idiomas en una misma canción en lugar de publicar versiones en lenguas diferentes (Viñuela 2020, 23).

Este proceso de integración lingüística que se constata en la industria musical latina de Estados Unidos con sede principal en Miami (Party 2008) se refleja de manera ejemplar en el caso de los álbumes analizados de Alejandro Sanz: mientras que sus letras del canon estético no registran ningún resultado de la etiqueta <PE>, su álbum de los Grammy latinos (ALESA00-GL) ocupa el cuarto lugar de mayor frecuencia de extranjerismos, con 48 apariciones de palabras en inglés:

Álbum	Subcorpus	Escena	Año	País	Int.	Resultados
MOLO00an	GL	rock	2014	México	hombre	71
PIBU00an	GL	rock	2015	EE.UU.	hombre	61
VICEN00an	GL	rock	2014	Argentina	hombre	49
ALESA00-GLan	GL	pop	2003	España	hombre	48
BELA00an	GL	pop	2007	México	mujer	35
JUALU00an	GL	año	2007	Rep. Dom.	hombre	29
FIPA00an	GL	rock	1999	Argentina	hombre	17
MIGU00an	CE	rock	1982	España	hombre	7
CUANO00an	GL	pop-rock	2012	Uruguay	hombre	7
ANDCAL00-CEan	CE	rock	1999	Argentina	hombre	6

Figura 3.4(14): Álbumes del corpus con mayor número de resultados de la etiqueta <PE>.

See the news reporter on news TV / Only fools will believe all the fools they see / Poetically they bullshit mean / So poetically I will see / I had a hole to the land called Mexico / To get with the bamboo, let me know / Forget everything that you're thinking of / We're exposing every lie that ever was / I despise all the lies that they tell to us / They try to shut us down, but I won't shut up) y VICEN04 (Es sólo un momento / es una mirada hacia atrás / yo quiero saber, mi amor, / si al llegar vas a estar allí / vas a estar allí / Where does this golden path lead / Here beneath my feet? / But other signs I follow, / Tell me when do I need. / My heart is always hungry / You've always been the one to hold me / Along my way / And ahead my way. / Es sólo un momento / es una mirada y saber / cuál es camino / y así nada más / Life is a moment, / Don't ever let me look back. / I'm at the end of the road. / Tell me now, Will I find you there?).

Entre estos 10 álbumes sobresalen los álbumes del subcorpus GL, interpretados por artistas masculinos, de la escena rock o pop-rock, y/o editados en la segunda década del siglo XXI (tres primeros puestos). Todos los resultados de la figura 3.4(14) corresponden a extranjerismos procedentes del inglés (figura 3.4[12]) a excepción de unos ejemplos puntuales en latín, sánscrito y árabe que se registran en una letra²²⁵. Otras lenguas presentes, pero con escaso peso estadístico en cuanto a frecuencias, son el francés (3 letras), el portugués (2 letras)²²⁶, el alemán (1 letra), el italiano (1 letra) y el catalán (1 letra). Por último, en el corpus objeto de estudio no se registran formas en lenguas amerindias.

3.5 Resumen: el estilo y el discurso del pop-rock en cifras

En el capítulo 3 se ha aplicado un análisis general cuantitativo para tipificar el estilo y el discurso de las letras de pop-rock en español. A partir de listas de frecuencias y palabras clave se han iluminado los rasgos léxico-gramaticales más repetidos y significativos del corpus, se han identificado patrones de uso lingüístico relevantes en cuanto indicadores del discurso y se ha abordado la construcción discursiva de la autenticidad local en las letras de pop-rock en base al uso de determinados recursos lingüísticos.

El triple análisis contrastivo (inglés/español, uso específico/uso general de la lengua, variación) ha mostrado que las letras de pop-rock en español comparten gran parte de los rasgos léxico-gramaticales que caracterizan las letras de pop-rock anglosajón, ya sea como elementos no marcados (STTR, elevada frecuencia de pronombres personales y posesivos de primera y segunda persona del singular), por ejemplo, «Me mientes con tu boca / con tu piel cuando me tocas» (LUFON06), o marcados (apócope, etiquetas musicales), como «Papapapapapapará» (JES&JO01).

La baja densidad léxico-flexiva de los corpus de pop-rock se interpreta como propia de un estilo oral conversacional y/o repetitivo, al mismo tiempo que el uso de grafías no

²²⁵ Se trata de una canción (MIGU06) interpretada por Miguel Ríos, con evidentes connotaciones ligadas a la meditación espiritual.

²²⁶ A pesar de que la canción «Latinoamérica» de Calle 13 (CALLE07, v. 3.4.1) incluye un estribillo en portugués, este no se recoge en la letra publicada en el libreto del álbum, que tan solo contiene una parte del texto. La colaboración en este tema de las intérpretes femeninas Maria Rita (Brasil), Totó La Momposina (Colombia) y Susana Baca (Perú) contribuye a la construcción discursiva y lingüística de la pan-latinidad reivindicativa, en la línea del ejemplo (117). El vídeo musical de la canción enfatiza dicha construcción mediante unas palabras introductorias en quechua (v. referencia en el apartado bibliográfico). Acerca de la escena musical a la que se adscribe Susana Baca, v. Shaw & Dennison (2005, 51): «coastal Afro-Peruvian landó song form, which draws upon both African and Spanish traditions».

normativas confiere un estilo oral coloquial a determinadas letras. Una de las pocas diferencias que se han constatado entre las letras de pop-rock anglosajón y las letras de pop-rock en español estriba en que las primeras parecen otorgar una mayor relevancia a la segunda persona del discurso («you»), mientras que en español es clara la predominancia de la primera persona del discurso («yo»): «Ayer tuve un sueño» (TRI04), «Y yo encontré un lugar» (JAGU08).

El estilo oral conversacional y/o repetitivo que caracteriza el corpus de pop-rock en español se confirma al comparar los índices de los corpus de referencia, que documentan el uso general de la lengua: las letras de pop-rock alcanzan un menor valor *K*, contienen una mayor repetición de palabras y, sobre todo, destacan por el gran peso porcentual de pronombres personales y posesivos de primera y segunda persona del singular, la presencia de más verbos y menos sustantivos, así como la singularidad de palabras clave relacionadas con deseos y sentimientos («rodea mi cabeza con tus manos / así quiero quedarme para siempre», FAM09), o con la estructura musical de las canciones («(Bis)», GOLP02).

Sin embargo, dentro de la relativa homogeneidad léxico-gramatical del corpus, la composición de los álbumes según el género de sus intérpretes, el subcorpus, las escenas y las décadas refleja una clara variación: se registra una tendencia diacrónica hacia un estilo más oral conversacional en base a la evolución de las STTR y, en función de las características sociológicas de los álbumes, afloran diferentes palabras clave que suponen recursos léxicos para construir distintos tipos de autenticidad sociocultural.

La extrema relevancia de la primera y segunda persona del discurso se ha evidenciado en el análisis de las frecuencias relacionadas con la deixis personal y la enunciación. El discurso del pop-rock en español se construye casi exclusivamente en torno al «yo», y a menudo se extiende hacia su relación con el «tú»: «Para poder llegar, para llegar a tus oídos, necesito cantar, mover / el aire crear sonido» (CATA01).

Las formas pronominales y verbales más frecuentes construyen lingüísticamente la interacción, que parte de la expresión de una actitud personal y se asocia de nuevo a un estilo conversacional coloquial e incluso dialógico, de corte argumentativo-persuasivo. Junto a la primacía del discurso comentado, se detecta un cierto interés narrativo mediante la presencia puntual del discurso narrado.

La relación que se establece entre los dos protagonistas del pop-rock en español es mayoritariamente de índole sentimental y/o sexual (A.3). La concentración diacrónica hacia este tipo de estructura enunciativa corresponde con la evolución de los índices

STTR documentada anteriormente y se constata en especial en álbumes del subcorpus Grammy latinos interpretados por artistas femeninas, por ejemplo, «Tú me decías que / Nada te haría cambiar y yo / Te decía que cambiaste todo para mí» (JUVE01), «Hoy ya no sé dónde, guardo tus recuerdos porque siempre el viento los regresa» (KANGAR01). Las letras cantadas por hombres despliegan un abanico enunciativo mayor: el «yo» lírico habla sobre sí mismo (A.1) o se dirige al «tú» para hablar sobre otro tema que no sea su relación común (A.4 y A.5, «Tú eres mi hermano del alma, realmente el amigo / Que en todo camino y jornada está siempre conmigo», MARAN09); en algunas letras incluso se llega a prescindir de un «yo» articulado (flamenco CE).

La composición del corpus y dichas características enunciativas influyen de manera decisiva en la construcción de la feminidad y la masculinidad en el pop-rock en español en base a marcas de género: el «yo» se articula preferentemente como masculino; en caso de dirigirse a un «tú», este se construye preferentemente como femenino, pero también comparte cierto espacio con un «tú» masculino o neutro (rock GL): «Estoy un poco harto de entrar en tus juegos de mente / otra nube gris se aproxima / y yo sé, que tanto le temes / que al fin sucede» (GUSCER01; A.4: «yo», M.1; «tú», N).

Por el contrario, el reducido espectro enunciativo al que acceden las artistas femeninas canonizadas, con letras centradas en la temática amorosa, restringe a su vez otras constelaciones enunciativas y de género. Apenas se registran ejemplos del «yo» femenino que hable sobre sí mismo u otro tema o bien que se dirija a un «tú» (femenino) para hablarle de otro tema que no sea su relación común. En cuanto a la ausencia de marcas de género, se registra un aumento constante de participantes no marcados en el transcurso de las décadas y se alcanzan los mayores porcentajes en el subcorpus GL, posibilitando una mayor identificación y, por ende, comercialización de los álbumes editados en la primera década del siglo XXI.

El estudio de las agrupaciones de dos y tres palabras más frecuentes revela ciertas cristalizaciones en forma de patrones de uso lingüístico que construyen modelos de experiencia ante todo personal, y en su mayor parte en el marco de una relación amorosa. En ese contexto destaca la construcción lingüística de la indefensión, la incapacidad o la imposibilidad del «yo» ante la ausencia del «tú» («Si de casualidad me / ves llorando un poco es / porque yo te quiero a ti», NALAF06), caracterizado frecuentemente por su descripción física o corporal («Quisiera caminar tu pelo / quisiera hacer noche en tu piel [...] / Y amarte como yo lo haría / como un hombre a una mujer», LUMI12).

Mientras que la primera persona del discurso protagoniza sentimientos y percepciones en presente gnómico, con usos semi(perifrásticos) de volición y disposición, para la segunda persona del discurso se tienden a elegir los usos léxicos de verbos de situación y de movimiento, además de construcciones de obligación.

El estilo oral coloquial que caracteriza una gran parte de las letras de pop-rock en español se refleja en el uso de interjecciones y vocalizaciones, que al mismo tiempo se combinan con acotaciones estructurales en cuanto marcas de planificación escrita del lenguaje escenificado, construyendo situaciones comunicativas coloquiales con un cierto grado de espontaneidad: «WOW-WOW-WOW/ CHOCHONI- O-O- O» (ALAYPEG03). La confluencia de interjecciones propias del español y del inglés, estas últimas en forma de anglicismos crudos, se ha contextualizado en el marco de las tesis hibridacionistas que consideran el pop-rock anglosajón como campo de producción cultural global de referencia y el pop-rock en español como campo de producción cultural local (canon estético) o semiglobal (Grammy latinos). Es este último subcorpus el que registra mayores índices de frecuencia y distribución tanto de interjecciones como de acotaciones, con picos que se alcanzan en los álbumes editados en la segunda década del siglo XXI.

Los resultados de la construcción lingüística de la autenticidad local indican la reproducción discursiva de diferentes espacios de consagración de pop-rock en español: el canon estético, con la escena del flamenco por excelencia; los Grammy latinos, con la escena local del rock argentino y la escena (semi)global caribeña, así como los ritmos asociados a ese espacio geográfico. La construcción de la argentinidad tiene lugar desde la experiencia personal mediante el uso de topónimos y antropónimos específicos; la pan-latinidad, por el contrario, se construye como experiencia colectiva, en parte reivindicativa, contra la marginación o usurpación ejercida por otro participante expresado de manera impersonal: «he dejado la sierra / para no volver más. / Las rodillas me tiemblan / pero no puedo parar, / quiero que mis hijos tengan / lo que a mí me quisieron quitar» (LAVIBO11).

El campo de producción cultural global del pop-rock anglosajón, por su parte, también encuentra cabida en la construcción discursiva por consagración a través de procesos de intertextualidad musical en los que se versionan canciones de grupos icónicos que reproducen el canon en inglés. El doble proceso de estandarización de la autenticidad local, por una parte, del flamenco a canon estético (flamenquización) y, por otra, de los ritmos caribeños a los Grammy latinos (tropicalización, miamización) se combina de este modo con referentes globales y consagrados del pop-rock anglosajón.

Los porcentajes totales de las etiquetas analizadas en relación con la construcción de la autenticidad local confirman la concentración de recursos léxicos como topónimos o antropónimos en determinados artistas y letras, con especial relevancia de las escenas rock GL y cantautores CE, como atestigua la canción más valorada por el público español en diferentes encuestas televisivas (v. 2.1): «Qué le voy a hacer, si yo / nací en el MEDITERRÁNEO» (JMSERR01).

Sin embargo, la variable sociológica más determinante para la construcción lingüístico-discursiva de la autenticidad local radica en el género de sus intérpretes: dicha construcción se reserva para los álbumes de artistas masculinos, que incluyen en las letras nombres propios masculinos usados de manera icónica («siento que me elevo / las pistolas de Warhol²²⁷ / sin munición / se nubla en mi cerebro la situación», HESIL12) y nombres propios femeninos usados de manera genérica.

Las artistas femeninas, que acceden al espacio de consagración en la escena musical del pop GL con letras de índole amorosa, no contribuyen a la construcción lingüística de la autenticidad local mediante el uso de topónimos o antropónimos. Al canonizarse en el contexto de un mayor espacio de identificación y comercialización, los álbumes de artistas femeninas relegan o incluso prescinden de la posibilidad de sugerir autenticidad local.

De ahí que los adjetivos étnicos construyan preferentemente la feminidad étnica desde voces de artistas masculinos y blancos («tu pelo es más liso y claro», ELULT09²²⁸), a la vez que los escasos gentilicios se usen con preferencia para construir la identidad individual del «yo» enunciador masculino o bien la identidad colectiva mediante el uso genérico del masculino. La construcción étnico-afectiva del «tú» femenino supone un mecanismo para sugerir autenticidad local en base a recursos léxicos que remiten a diferentes espacios canonizados del pop-rock en español. Los mecanismos lingüísticos para la construcción de autenticidad local y/o identitaria, ya sea individual o colectiva, quedan reservados casi en exclusiva a los artistas masculinos.

Entre ellos, los recursos léxicos que sugieren autenticidad local se concentran en determinados álbumes que pertenecen a determinadas escenas, y perfilan una división entre el subcorpus del canon estético y de los Grammy latinos, que también se refleja en el uso de extranjerismos. La irrupción y el uso del inglés se extiende prácticamente en

²²⁷ V. «Andy Warhol Gun Paintings», nota de prensa de la galería de arte Richard Gray, accesible en línea (referencia en apartado bibliográfico).

²²⁸ Con este ejemplo se completa el segundo turno de citas de los 85 álbumes que componen el corpus. En el capítulo 4 se comienza una nueva tanda numerada a partir de (1).

PARTE II

exclusiva en el segundo subcorpus, con picos que se alcanzan en la escena rock GL y en la segunda década del siglo XXI. Dicho proceso de integración lingüística llega a documentarse en letras que combinan estrofas completas en ambas lenguas (español/inglés) y que constituyen los ejemplos más paradigmáticos de la combinación de ambos campos de producción cultural del pop-rock en el marco de consagración de los premios Grammy latinos.

4. Análisis sistémico-funcional: el pop-rock en español en contexto

Tras la descripción cuantitativa del corpus de pop-rock en español en cifras, en este capítulo se explora el estilo y discurso de las letras de pop-rock en español en contexto mediante una investigación de índole deductiva (inglés: «corpus-based») en el marco de la lingüística sistémico-funcional de Halliday (1978), Halliday & Hasan (1989) y Halliday & Matthiessen (2004), aplicada a la lengua española por Ghio & Fernández (2008), Montemayor-Borsinger (2009), Menéndez (2010) y Lavid et al. (2010). Dicho análisis responde a la necesidad de ofrecer una visión textual y contextualizada de las letras más allá de la anterior aproximación al corpus en base a palabras y sus agrupaciones, lemas y etiquetas. El análisis de corpus ha arrojado una serie de rasgos cuantitativos característicos del corpus y, con ello, ciertas tendencias discursivas de las letras de pop-rock. Sin embargo, para poder llevar a cabo un análisis textual, resulta imprescindible considerar las palabras en su conjunto, como textos, y su imbricación en el medio social. Este es el motivo por el que los resultados cuantitativos se complementan ahora mediante una evaluación de las letras que las considera en sus situaciones de producción y aparición (v. 1.3).

En esta parte del estudio se ha optado por el marco teórico de la lingüística sistémico-funcional, pues ofrece una perspectiva sociosemiótica de evaluación textual al establecer una relación entre los recursos léxico-gramáticos concretos de un texto y los niveles más abstractos del contexto. Según la teoría desarrollada en sus orígenes principalmente por M. A. K. Halliday, «la forma lingüística responde a los propósitos sociales que cumplen los textos» (Ghio & Fernández 2008, 63), es decir, la activación de significados de un texto se comprende como resultado de la elección de elementos léxico-gramaticales en un determinado contexto situacional según los diferentes propósitos comunicativos (Menéndez 2010, 22). La relación dialéctica entre significados y contexto (Butt et al. 2000, 193) consiste en que los significados apuntan al contexto y el contexto se proyecta en los significados.

En concreto, el objetivo del análisis consiste en identificar recursos lingüísticos presentes en las letras de pop-rock fruto de la elección de opciones léxico-gramaticales concretas que cristalizan en patrones discursivos y que, a su vez, realizan las tres dimensiones contextuales del registro: campo, tenor y modo. Analizar el pop-rock en español en contexto significa en este capítulo situar el foco en las variables contextuales.

From a systemic perspective, [...] text analysis is not an interpretative but an *explanatory* activity. [...] the systemic analysis of a text aims to uncover and state *HOW* a text means (Eggins 2004, 309) [cursivas y mayúsculas en el original].

El análisis sistémico-funcional posibilita evaluar textos (en contraposición a interpretarlos o entenderlos) al centrarse en explicar *cómo* significan en relación con su contexto de situación (ibíd., 49: «*how* context gets into text»; Halliday & Hasan 1989, 21: «how it means what it does»).

4.1 Fundamentos y aplicaciones de la lingüística sistémico-funcional²²⁹

Halliday introdujo su interpretación sociosemiótica de la lengua en varios artículos pioneros escritos y publicados en la década de los 70 del siglo pasado, especialmente «Language as social semiotic» (Halliday 1978, 108-126) y «The sociosemantic nature of discourse» (ibíd., 128-151). A partir de dicha concepción, desarrolló la denominada gramática sistémico-funcional (Halliday & Hasan 1989, Halliday & Matthiessen 2004). A grandes rasgos, entender la lengua como semiótica social significa partir de la noción de texto como medio lingüístico de interacción social que los usuarios de la lengua producen en contextos de situación determinados. El texto supone una unidad cohesiva semántico-discursiva determinada por el uso y resulta fruto de constantes elecciones de opciones semióticas con un potencial de significado que los usuarios de la lengua actualizan en sus realizaciones sucesivas. De ahí que la perspectiva sistémico funcional dé cuenta de la interdependencia de lengua y contexto (Menéndez 2010, 12).

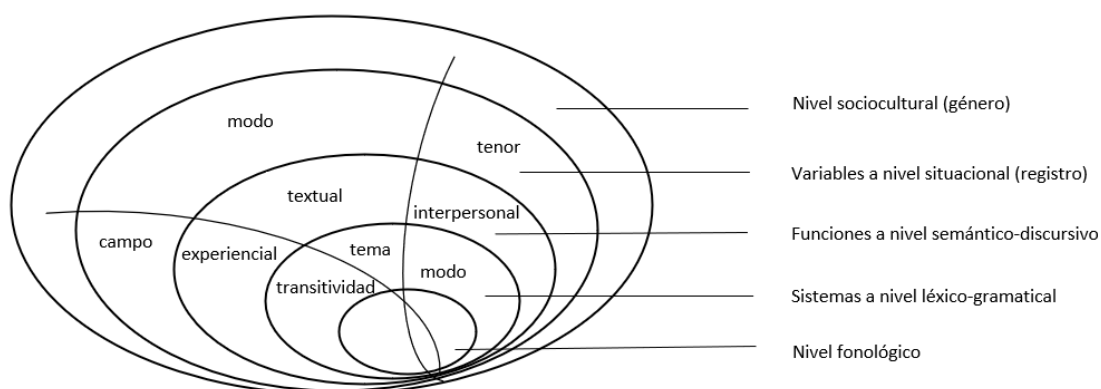


Figura 4(1): Niveles de contexto y lengua (apud Eggins 2004, 79 y Martin 2011, 103).

²²⁹ En esta sucinta introducción se recogen únicamente los fundamentos relevantes para este capítulo. Ello supone una necesaria simplificación de la teoría sistémico-funcional, conceptualmente densa y compleja. Para obtener una visión más detallada del enfoque se remite a las fuentes bibliográficas que se citan en este numeral.

En la lingüística sistémico-funcional se considera que la lengua dispone de una red de sistemas interconectados de opciones léxico-gramaticales cuya elección actualiza o proyecta en un texto de manera simultánea una serie de significados correspondientes a tres (macro)funciones del lenguaje: la experiencial, la interpersonal y la textual. Halliday parte de la distinción entre sujeto, actor y tema²³⁰ para desarrollar dicha teoría tripartita de funciones de la lengua, que se realizan a la vez en cada cláusula mediante opciones del estrato léxico-gramatical pertenecientes a sistemas. La función textual se realiza mediante las opciones del sistema de tema; la función interpersonal, mediante el sistema de modo, y la función experiencial, mediante el denominado sistema de transitividad:

Los significados ideativos, interpersonal y textual se realizan a través de la selección de opciones que ofrece la léxico-gramática de una lengua y que se proyectan en la cláusula, que es la unidad básica de la gramática sistémico-funcional. [...] Por encima de la cláusula nos encontramos con el texto como un todo: el rango de la oración como complejo de cláusulas (Ghio & Fernández 2008, 27).

Por tanto, la cláusula es la unidad de trabajo en la que se proyectan al mismo tiempo los significados textuales, interpersonales y experienciales; a su vez, el texto conforma una unidad semántica realizada en cláusulas²³¹.

Cada sistema comprende opciones léxico-gramaticales que los usuarios eligen según situaciones comunicativas determinadas en función de tres variables de registro o variación funcional: el campo, el tenor y el modo²³², como se ilustra en la figura 4(1).

La hipótesis es que la variable del registro Campo [qué está pasando] influye en significados ideacionales, que brindan distintas posibilidades de representar el mundo (lo experiencial) [...]. De igual manera, la variable Tenor [quiénes toman parte, su distancia social, el tipo de actividad social involucrada] influye en significados interpersonales que brindan distintas posibilidades de intercambiar estas representaciones, y la variable Modo/Medio [lengua oral o escrita, formal o informal] en significados textuales que brindan distintas posibilidades de habilitar significados ideacionales e interpersonales (Montemayor-Borsinger 2009, 81-82).

²³⁰ Halliday (2004, 53-63) desarrolla las tres líneas de significados simultáneos de una cláusula a partir de las nociones de sujeto gramatical, sujeto lógico y sujeto psicológico (cf. Ghio & Fernández 2008, 97; Montemayor-Borsinger 2009, 19-40 y 87-89 sobre la perspectiva tripartita de Henri Weil). Sin embargo, no considera los tres conceptos como aspectos diferentes de una misma noción general, el sujeto, sino que subraya su diferencia. Se trata de tres funciones separadas y distintas: el sujeto remite a la cláusula como intercambio, la función interpersonal y el sistema de modo; el actor, a la cláusula como representación, la función experiencial y el sistema de transitividad; y el tema, a la cláusula como mensaje, la función textual y el sistema de tema.

²³¹ Estrictamente, la teoría sistémico-funcional define la cláusula como unidad básica de análisis, entendiendo por ella a toda estructura que incluya una forma verbal. Sobre la noción de cláusula y su problematización v. Ghio & Fernández 2008, 69-70 y 146.

²³² Una de las (numerosas) dificultades terminológicas de la lingüística sistémico-funcional se encuentra en la traducción del sistema de *modo* (inglés: «Mood»), vinculado a los significados interpersonales, y de la variable de registro *modo* (inglés: «Mode»), relacionada con la oralidad y escrituralidad. Montemayor-Borsinger (2009, 82) opta por traducir el sistema de modo por modo/temple y la variable de registro por modo/medio, como se observa en la cita de esta página. Ghio & Fernández (2008, 235) añaden en cada caso el término en inglés entre paréntesis y Menéndez (2010, 23) solo recoge el término de sistema de modo en su obra. En el presente capítulo se usa el término modo para ambos conceptos y, en caso de posible ambigüedad, se antepone la especificación concreta: sistema o registro.

PARTE II

La función ideacional (la cláusula como representación) recoge los significados relacionados con los procesos, los participantes y las circunstancias que se eligen en las cláusulas, así como los significados que establecen relaciones lógico-gramaticales. Analizar las elecciones del sistema de transitividad (función experiencial) en la presente investigación lleva a determinar de qué se habla y qué sucede en las letras de canciones, es decir, la manera en que se representa conceptualmente la experiencia del mundo en las letras de pop-rock mediante la elección de determinados recursos léxico-gramaticales sobre el quién(es), el qué y el cómo/dónde/cuándo, etc.

La función interpersonal (la cláusula como intercambio) se refiere a las relaciones que se establecen entre los participantes de la función experiencial (tenor primario), pero también entre letrista/cantante y lector/-a u oyente de las letras (tenor secundario)²³³. Los tipos de cláusulas, el sujeto y tiempo de la enunciación, así como la modalidad y polaridad de las cláusulas proyectan significados a través del sistema de modo que codifican el tipo de interacción social: establecen y mantienen los roles sociales y comunicativos de los participantes en el acto comunicativo, así como las posiciones y actitudes que estos pueden adoptar respecto al mensaje y respecto a sí mismos.

La función textual (la cláusula como mensaje) tiene en cuenta la manera en que se expresan las funciones experiencial e interpersonal y se refiere al sistema lingüístico del tema. En este caso, se presta atención a los mecanismos pragmático-discursivos que organizan y construyen los dos sistemas de significados ya mencionados (transitividad, modo) mediante las elecciones de temas y tópicos en función de las finalidades y el contexto situacional de las letras.

En los textos que se producen en un mismo contexto de situación se proyectan significados experienciales, interpersonales y textuales similares, por lo que dichos textos comparten patrones léxico-gramaticales de uso lingüístico y pertenecen al mismo registro (Butt et al. 2000, 9)²³⁴. Se puede plantear entonces la pregunta de hasta qué punto se

²³³ Cf. Halliday & Hasan (1989, 24). V. también en 1.3 las consideraciones de Werner (2021b) sobre los planos intra- y extradiegetico del lenguaje de la escenificación.

²³⁴ Partiendo de la concepción antropológica de Branislaw Malinowski y del enfoque semántico del discurso de J.R. Firth, Halliday (2004, 28) sitúa el contexto de cultura, que relaciona con el concepto de género, por encima del contexto de situación, que se encuentra estrechamente ligado con el registro. Butt et al. (2000, 9) equipara género a tipo textual; Ghio & Fernández (2008, 49-51) problematizan la superposición de ambos conceptos, registro y género, definiendo este último como «estructuras recurrentes de textos escritos y orales, establecidos socialmente según los intereses comunicativos de los productores», y Eggins (2004, 307) se refiere a la realización de dimensiones contextuales que incluyen configuraciones de convenciones culturales (género): «Language is thus modelled not just a resource embedded in a social and cultural context, but as a resource through whose use we are continually constructing, maintaining and defining what constitute appropriate meanings in possible contexts in our culture». Cf. también Menéndez (2010, 13): «En términos hipotéticos, una *cultura* podría ser caracterizada por el *conjunto de convenciones de uso* que se representan en las diferentes interacciones de sus miembros y los textos que ellos producen».

caracterizan las letras de pop-rock por patrones discursivos compartidos realizados por recursos de uso lingüístico similares y, al mismo tiempo, hasta qué punto se registra cierta variación interna en los diferentes subcorpus, según el género de los/las intérpretes, la escena musical, la década de edición de los álbumes, etc. Al establecerse una correlación entre la elección de opciones de los sistemas lingüísticos y el registro de los textos, es posible evaluar las letras como realizaciones del contexto de situación.

Para llevar a cabo el presente análisis han tenido en cuenta los sistemas de opciones léxico-gramaticales que recoge Halliday en las obras citadas anteriormente, así como los manuales de Eggins (2004) y Butt et al. (2000)²³⁵. Junto con los títulos de estos tres autores anglosajones que abordan los fundamentos de la lingüística sistémico-funcional del inglés, se han considerado también cuatro aplicaciones clave para la anotación, ya que adaptan el enfoque funcional de Halliday a la lengua española. Se trata de Ghio & Fernández (2008), Montemayor-Borsinger (2009), Menéndez (2010) y Lavid et al. (2010)²³⁶, mencionadas ya al principio de este capítulo. En base a sus propuestas de etiquetado es posible evaluar también de manera sistémico-funcional algunas de las diferencias léxico-gramaticales de la lengua española en comparación con la inglesa.

4.1.1 Cohesión gramatical y léxica

De las fuentes indicadas, Menéndez (2010) ilustra el análisis textual de la cohesión en cuanto coherencia gramatical mediante la letra de una canción, pero se trata de una excepción en cuanto a los tipos textuales que han sido objeto de estudio sistémico-

²³⁵ Ambos títulos reescriben en gran parte la obra de Halliday y tratan de proporcionar una versión comentada más accesible a la teoría sistémico-funcional siguiendo un mismo esquema: primero presentan los fundamentos teóricos y a continuación los aplican a diferentes textos. Ese es en especial el caso de Butt et al. (2000), quienes ofrecen una clara exposición de las opciones a analizar dirigida a profesores en el marco de la enseñanza del inglés como lengua extranjera, proporcionando de este modo una reseña simplificada de la perspectiva sistémico-funcional. Eggins (2004), por su parte, recoge la complejidad del enfoque sistémico-funcional conectándolo con cuestiones de poder y género, al mismo tiempo que aplica un análisis de índole cuantitativa basado en apariciones de recursos léxico-gramaticales (ibíd: 313-322) que sirve de modelo para el presente capítulo.

²³⁶ Ghio & Fernández (2008) recogen de manera extensa la obra de Halliday y acuñan de este modo la traducción de algunos términos específicos del autor, incorporando los sistemas de opciones y ampliándolos, entre otros, en la discusión sobre el tema en español. Montemayor-Borsinger (2009) profundiza precisamente en el sistema de tema y, tras presentar una comparación de diferentes tradiciones de estudio, desemboca en la lingüística sistémico-funcional y las grandes diferencias que existen entre el tema no marcado en inglés y en español. Por último, Menéndez (2010) ofrece una reseña sucinta y compacta de la teoría sistémico-funcional centrada en los conceptos de coherencia y cohesión. Además de estas tres obras de referencia de la lingüística sistémico-funcional aplicada al español, se incluyen referencias puntuales a las publicaciones de Lavid et al. (2010) y Arús et al. (2012).

funcional hasta el presente. Por mencionar algunos ejemplos, existen análisis de diálogos, crónicas y entrevistas (Halliday 2004), textos divulgativos y de autoayuda (Eggins 2004), textos escolares (Butt et al. 2000) y académicos (Ignatieva 2014), reseñas críticas (Ghio & Fernández 2008), textos literarios (Montemayor-Borsinger 2009) y textos periodísticos (Arús et al. 2012), entre otros. Al igual que ocurre en la lingüística de corpus (v. capítulo 1), apenas se documentan evaluaciones de letras de canciones.

Menéndez (2010, 47-56), por tanto, ofrece excepcionalmente un análisis textual de la letra de canción «Yo quiero ser una chica Almodóvar» (Joaquín Sabina, 1992)²³⁷. Tras documentar el proceso de transcripción y segmentación, el autor se centra en el estudio de la cohesión gramatical y léxica, en base a la que proporciona una interpretación textual respecto a la consistencia en registro, es decir, orientada a la situación interaccional en la que se produce el texto, y en género, según las convenciones de uso socioculturalmente aceptadas en las que se inscribe el texto (ibíd., 27). Se reproducen las primeras estrofas de la letra (ibíd., 47) para facilitar la comprensión del análisis que se resume a continuación:

Yo quiero ser una chica Almodóvar / como la Maura como Victoria Abril, / un poco lista, un poquitín boba, / ir con Madonna en una limousine.

Yo quiero ser una chica Almodóvar / como Bibí como Miguel Bosé. / Pasar de todo y no pasar de moda, / bailar contigo el último cuplé.

Y no parar de viajar del invierno al verano, / de Madrid a Nueva York, del abrazo al olvido, / dejarte entre tinieblas escuchando un ruido / de tacones lejanos.

Los principales recursos léxico-gramaticales de cohesión gramatical que identifica Menéndez son las elisiones totales (*quiero ser*) o parciales (*quiero*) y el uso de conectores, especialmente comparativos (*como*). En cuanto a la cohesión léxica, en la letra de Sabina destacan las repeticiones y las colocaciones que permiten establecer determinadas cadenas léxicas cohesivas. Menéndez las agrupa en tres categorías: nombres de actores y actrices (por ejemplo, Maura, Victoria Abril, Bibí, Miguel Bosé), títulos de películas dirigidas por Pedro Almodóvar («Entre tinieblas», «Tacones lejanos»), otros títulos de películas («El último cuplé»).

²³⁷ En términos sociológicos, cabe resaltar el peso de las disposiciones comunes asociadas a la selección de esta letra en particular: Menéndez, profesor titular de Lingüística en la Universidad Nacional de Mar del Plata, reproduce desde Argentina el canon estético del pop-rock español (Joaquín Sabina ocupa el puesto 25 con un álbum de 1999) y los rasgos que lo caracterizan (género, etnia, edad, época, escena, clase social). Al mismo tiempo, la mención de «Miguel Bosé» en la letra de Joaquín Sabina refleja sus propias disposiciones comunes: Miguel Bosé es uno de los tres artistas doblemente canonizados en el corpus compilado para la presente investigación (v. capítulo 2).

Por tanto, la organización básica de la letra se logra mediante elipsis, repeticiones y cohesiones léxicas por colocación. Menéndez considera que se trata de recursos pertinentes en cuanto al género y registro, ya que:

Son procedimientos tradicionales que, en este caso particular, están planificados a partir de la escritura. Pero si bien el texto es escrito en su origen, tiene la particularidad de ser un texto escrito para ser escuchado (y eventualmente repetido o memorizado) y no para ser leído. Ahí encuentra su justificación la frecuencia del uso de elipsis de fácil reposición, de repeticiones y de colocación. Esos recursos son adecuados para un texto cuyas convenciones de uso así están establecidas históricamente (ibíd., 52).

De ahí que el autor afirme que el texto, en cuanto letra de canción, incluye marcas esperables de la oralidad (elisiones, repeticiones) planificadas en la escritura (cf. 1.2 y 1.3). Para Menéndez, se hace evidente la relación de las letras de canciones con los romances²³⁸, por lo que remite a la obra de Ramón Menéndez Pidal (ibíd., nota a pie de página).

El análisis de Menéndez se limita a identificar ante todo mecanismos de cohesión no estructurales y, por tanto, se centra en un tipo concreto de opciones del sistema de tema. Dicho tipo de análisis no es el objetivo del presente estudio, en el que se contemplan las tres líneas de significados realizados en las letras: en primer lugar, las elecciones temáticas, que proyectan significados textuales; en segundo lugar, los recursos léxico-gramaticales del sistema de modo y los significados interpersonales relacionados con la elección de determinadas opciones; por último, los participantes, procesos y circunstancias, es decir, los componentes del sistema de transitividad que proyectan significados experienciales²³⁹.

These strands of meaning are all interwoven in the fabric of the discourse. [...] we look at the whole thing simultaneously from a number of different angles, each perspective contributing towards the total interpretation. That is the essential nature of a functional approach (Halliday & Hasan 1989, 23).

En el caso concreto de la letra de «Yo quiero ser una chica Almodóvar», eso significa comenzar por las elecciones temáticas (sistema de tema), de hecho, por la única elección temática de la letra que se encuentra en las cláusulas independientes: el tópico marcado *yo*. Este aparece un total de cuatro veces en el texto e indica que el punto de partida del

²³⁸ El autor obvia aquí las características métricas de los romances (versos octosílabos, rima asonante en versos pares, cf. DLE [15.02.2023]) y las constricciones de las letras de canciones que derivan de la estructura musical (v. comentario sobre apócope en 3.1.1). En cuanto al concepto de «inmediatez fabricada» propio de «ciertas formas líricas» (Koch & Oesterreicher 1985), v. 1.3.

²³⁹ En los siguientes subapartados se ofrece la explicación detallada sobre la terminología y los criterios de identificación de recursos léxico-gramaticales en las letras de canciones objeto de estudio. Baste ahora mencionar simplemente algunos recursos concretos de los sistemas de tema, modo y transitividad para ilustrar la diferencia de análisis entre Menéndez (2010) y el presente estudio.

mensaje es el «yo» enunciador (tenor primario, plano intradieгético), encarnado por el intérprete²⁴⁰ (tenor secundario, plano extradieгético):

Yo quiero ser una chica Almodóvar / como la Maura como Victoria Abril [tópico marcado].

La desinencia verbal ya contiene la información sobre la deixis personal; elegir el pronombre tónico de sujeto en posición temática prioriza además los significados que este proyecta en las otras dos funciones: en cuanto sujeto (función interpersonal), acapara el turno de palabra; en cuanto participante (función experiencial), cumple el rol sociosemiótico de «perceptor» asociado al proceso mental «quiero».

En cuanto a las elecciones del sistema de modo, todas las cláusulas de la letra son declarativas a excepción de una interrogativa repetida tres veces y una imperativa expresada como exclamativa, que en ambos casos corresponden a títulos de películas de Almodóvar:

	modo	polaridad	deicticidad²⁴¹	sujeto
Yo quiero ser una chica Almodóvar	declarativa	afirmativa	temp./mod.	yo
que a su chico le suplique	declarativa	afirmativa	temp./mod.	sin inter.
«¡Átame!» [...]	exclamativa	afirmativa	mod.	tú
< > no gritar	decl. elíptica	(afirmativa)	(temp./mod.)	(yo)
¿qué he hecho yo para merecer esto?	interrogativa	afirmativa	temp.	yo

A excepción de los dos títulos mencionados, la totalidad de las cláusulas contiene la primera persona del singular como sujeto y formas verbales de presente. No se identifican otros recursos de modalidad más allá de la estructura (semi)perifrástica «quiero + infinitivo», que aparece cuatro veces de manera explícita y se puede reconstruir en un total de 25 declarativas elípticas. La elección de la modalidad exclusivamente elocutiva²⁴² con declarativas moduladas (modalidad volitiva) indican que el «yo» enunciador ocupa por completo el espacio discursivo y no existen movimientos dialógicos que incluyan otros turnos de palabra.

Los significados experienciales están canalizados en el proceso mental «querer» con el rol asociado de perceptor, para el que se elige el participante «yo». Referido a un proceso relacional, *quiero ser* implica una serie de procesos en su mayor parte materiales (*quiero ir, bailar, no parar de viajar, vender*, etc.). El «yo» perceptor, en cuanto participante principal, se encuentra proyectado entonces a roles de portador del proceso

²⁴⁰ En el lenguaje escenificado, el/la intérprete eclipsa al autor o autora del guion (v. comentario de la figura 1[3] y las consideraciones performativas en 2.1).

²⁴¹ Sobre el concepto de «deicticidad» (temporal, modal) desde una perspectiva sistémico-funcional v. 4.3. En la categoría de sujeto de la figura, «sin inter.» significa «sin interacción» (inglés: «non-interactant»), referido a la tercera persona del discurso.

²⁴² Acerca de las modalidades enunciativas, v. Calsamiglia & Tusón 2012, 53, así como el análisis de sujeto y tiempo en 4.3.2.

relacional (el atributo es *una chica Almodóvar*) y actor de los procesos materiales mencionados arriba. El deseo del «yo» es *ser* una chica Almodóvar y, en consecuencia, *hacer* lo que hace una chica Almodóvar.

Resumiendo, el «yo» posee la voz y el control del texto, monológico, cuyo mensaje tiene como objetivo principal proporcionar información sobre él mismo²⁴³. La elección de recursos como el tópicus marcado «yo», las declarativas elípticas y los procesos referidos a experiencias personales sugieren asimismo una tendencia a la oralidad (Menéndez 2010, 52).

Consideremos ahora el campo como dimensión contextual del registro de esta letra. Según Val, Noya & Pérez-Colman (2014, v. 2.1), los/las artistas que forman parte del canon estético del pop-rock español destacan por la capacidad de combinar elementos propios (producción cultural local) y foráneos (producción cultural global) y, en definitiva, por construir o sugerir una autenticidad local que los sociólogos definen como el uso, entre otros, de «temáticas patrias» (Val, Noya & Pérez-Colman 2014, 156). Joaquín Sabina pertenece al canon estético y, por tanto, se puede partir de la base sociológica de que sus letras construyen esa autenticidad local que lo consagra como miembro del canon.

Como se ha explicado anteriormente, Menéndez identifica tres grupos de cadenas léxicas en la letra de Sabina: nombres de actrices/actores, títulos de películas propias, títulos de películas ajenas. Todos ellos pertenecen a la categoría de nombres propios y, más concretamente, a personas y películas. Sin embargo, en la letra también es posible encontrar otro tipo de nombres propios, por ejemplo, lugares (Madrid, «New York»²⁴⁴) y el nombre de una revista (Garbo²⁴⁵). Más que la división en tres grupos de cadenas léxicas, se puede postular que la letra plantea la relación entre dos espacios representándolos léxicamente: uno que corresponde a personalidades, escenarios, manifestaciones artísticas y artefactos «españoles» (Maura, Victoria Abril, Bibí, Miguel Bosé, Madrid, Garbo, Patty Diphusa²⁴⁶; títulos de películas españolas), y otro que corresponde a

²⁴³ Cf. Eggins 2004, 315: «Since personal experience is a domain over which a speaker possesses certain knowledge, and which does not involve getting other people to do things, the level of modality is low» y Machin 2010, 90: «The mental processes are all about the singer's experience and therefore power».

²⁴⁴ Nótese la ortografía anglosajona, del mismo modo que más adelante «limousine». Cf. en 3.4.3. el uso de anglicismos crudos en las letras de pop-rock en español.

²⁴⁵ Menéndez no llega a comentar esta referencia. La revista «Garbo» se publicó en España hasta finales de los años 80 del siglo pasado (v. referencia en apartado bibliográfico). Se trataba de una revista del corazón; en la letra de la canción aparece escrita en minúscula: «venderle al garbo mis secretos de alcoba».

²⁴⁶ «Personaje literario creado por Almodóvar» (Menéndez 2010, 54, cf. nota 6 a pie de la misma página para una descripción más amplia de dicho personaje literario). El nombre se basa en el adjetivo «patidifuso/a: 1. adj. coloq. Que se queda parado de asombro», DLE [30.09.2022].

personalidades, escenarios, manifestaciones artísticas y artefactos «estadounidenses» (Madonna, «limousine», «New York», Tiffany's; títulos de películas estadounidenses: «Desayuno con diamantes», «Con faldas y a lo loco»²⁴⁷). Menéndez (2010, 52) interpreta la mención o alusión a esos títulos por ser «películas cuyos géneros cinematográficos Almodóvar utiliza dentro de su propia producción» y añade:

La mención de estas películas permite no sólo caracterizar el tema de la canción sino claramente ubicarse en las particularidades del cine de Almodóvar; este elemento, entonces, habilita una posibilidad de interpretación textual particular (ibíd.).

Precisamente dichas particularidades del cine de Almodóvar (campo de producción cultural local), mediante la mención de fuentes de inspiración estadounidenses (campo de producción cultural global)²⁴⁸, sitúan a la obra del director manchego en un canon cinematográfico que podría caracterizarse por la atribución de una autenticidad local e hibridación fruto de la mezcla de elementos considerados propios y elementos considerados foráneos. *Ser una chica Almodóvar* también significa dar una vuelta en limusina con Madonna, no parar de viajar a Nueva York, desayunar en Tiffany's, es decir, acceder a una serie de acciones lujosas y glamurosas; esa es la representación del espacio estadounidense que encontramos en la letra de la canción mediante el uso de nombres propios (v. 3.4.1) y referentes cinematográficos²⁴⁹. En la línea del estatus icónico (Machin 2010, 86) que estos proyectan, «New York», «Tiffany's» y Madonna sugieren un discurso de fama, lujo y glamur, asociado a Estados Unidos, lejos del Madrid en el que se sitúa el «yo» como punto local de enunciación.

El recurso léxico más relevante de esta letra, por tanto, consiste en el uso de nombres propios procedentes de dos campos de producción cultural. De hecho, el álbum de Joaquín

²⁴⁷ Los títulos originales son «Breakfast at Tiffany's» (Blake Edwards, 1961) y «Some like it hot» (Billy Wilder, 1959), respectivamente. V. referencias completas en Menéndez 2010, 55. En este caso, se reflejan las disposiciones comunes de Sabina en la elección de dos títulos canónicos de la comedia de enredos estadounidense (género, etnia, edad, época, escena, etc.). Volviendo a las películas estadounidenses, Menéndez alude a un tercer título, «Secretos de alcoba», por «Pillow Talk» (Michael Gordon, 1959), comedia protagonizada por Doris Day y Rock Hudson. Dicha película, sin embargo, fue traducida en España como «Confidencias de medianoche» (v. referencia en apartado bibliográfico), un título posiblemente más inofensivo a ojos de la censura franquista (v. González Ruiz 2002) que «Problemas de alcoba», por el que se conoció la película en Argentina. Este detalle sumado al hecho de que sí existe una película española titulada «Secretos de alcoba» (Francisco Lara Polop, 1977) apunta a que este título se adscribe en realidad al espacio «español» o «local».

²⁴⁸ Recordemos en este punto el discurso que pronunció Fernando Trueba al recibir en 1994 el Óscar a la Mejor Película de habla no inglesa: «[...] I would like to believe in God in order to thank him, but I just believe in Billy Wilder, so thank you, Mr. Wilder» (v. apartado bibliográfico). Los miembros del canon local parecen reproducir el canon global, no solo en el campo de producción cultural de la música.

²⁴⁹ Junto a esas acciones lujosas, se encuentra un referente que Menéndez no recoge en su interpretación textual: «Y no permitir que me coman el coco / esas chungas movidas de croatas y serbios». En contraste con la imagen que se construye de Estados Unidos, en la Europa de principios de los años 90 estalla la Guerra de los Balcanes. *Ser una chica Almodóvar* permite alejarse mentalmente de *esas chungas movidas*. La ironía y crítica constantes que caracterizan la letra se hacen patentes también en esa referencia histórica.

Sabina que forma parte del corpus objeto del presente estudio es el que más nombres propios incluye de los 85 álbumes totales, como se ha expuesto al abordar los mecanismos de construcción lingüística de autenticidad local (v. figura 3.4[3]).

El breve análisis presentado aquí tomando como ejemplo una letra de Sabina ilustra el tipo de estudio sistémico-funcional que se lleva a cabo en el presente capítulo: la identificación de elecciones de recursos léxico-gramaticales de los sistemas de tema (tópico marcado «yo»), modo (declarativas en presente) y transitividad (participantes y circunstancias mediante nombres propios) da pie a la evaluación de los significados textuales (autorreferencias como punto de partida, oralidad), interpersonales (monólogo informativo) y experienciales (construcción léxica de la autenticidad local mediante la expresión de deseos situados en el campo de producción cultural global) que proyecta el texto.

4.1.2 Análisis léxico-gramatical, evaluación y variación: presente estudio

A continuación, se presenta el análisis sistémico-funcional de las letras de pop-rock en español realizado en cuatro fases: primero, el etiquetado de recursos léxico-gramaticales de los sistemas de tema, de modo y de transitividad; segundo, la presentación en tablas y diagramas de los resultados cuantitativos y la ilustración de los recursos mediante citas de letras; tercero, la evaluación de las elecciones de cada uno de los sistemas, y cuarto, la presentación de la variación de recursos léxico-gramaticales dentro del corpus.

Para el estudio se han elegido 85 letras de canciones, una por cada álbum que compone el corpus total²⁵⁰ (v. anexo II). El proceso de anotación es de naturaleza cuantitativa y deductiva respecto al corpus, ya que se sirve principalmente de las categorías o etiquetas de cada sistema lingüístico que identifican los autores sistémico-funcionales citados al principio del capítulo. Al mismo tiempo, la relación entre la elección de opciones lingüísticas y el contexto de situación de los textos puede establecerse de manera inductiva o deductiva. Es decir, a partir del contexto es posible predecir los recursos léxico-gramaticales que caracterizan un texto en cuanto patrones de realización. De manera alternativa, a partir del texto y el análisis de sus recursos léxico-gramaticales se

²⁵⁰ La elección de la canción por álbum se decidió en base a los siguientes criterios (por orden): 1) canonización, es decir, mención expresa de la canción en el canon estético del pop-rock español o bien galardón concreto en los Grammy latinos como «mejor canción»/«canción del año»; 2) homonimia del título de la canción y el título del álbum canonizado, interpretada como relevancia de dicha canción en el conjunto del álbum por llevar el mismo título de este; 3) popularidad, en base al número de seguidores de la canción en la plataforma musical Spotify o bien al orden de aparición en una búsqueda simple en línea.

puede deducir el contexto en el que se produjo, ya que supone una realización del mismo (cf. Eggins 2004, 307 en adelante). En este caso, se ha optado por el segundo método (inductivo respecto al contexto) para poder ofrecer evaluaciones de la variación interna en función del subcorpus, del género de los/las intérpretes, de la escena musical y de la década correspondiente.

Para la anotación manual del corpus se ha usado el programa QCAMap, desarrollado por Philipp A. E. Mayring (2022) y de libre acceso en línea²⁵¹. Si bien el programa está diseñado en primera línea para llevar a cabo un análisis de contenido de índole cualitativa, permite el tratamiento cuantitativo de los resultados obtenidos al contabilizar y posibilitar la descarga de los resultados obtenidos por texto (en este caso, letras de canciones) y por categoría de anotación (en concreto, etiquetas elegidas de los sistemas de tema, modo, transitividad).

De ahí que el procesamiento de los datos también permita la agrupación de letras en función del género de los/las cantantes, de la escena a la que se adscribe el grupo musical o solista y la década en la que se editó el álbum. Se trata, por tanto, de un análisis textual que incluye la perspectiva contrastiva por el que se identifican patrones comunes y particulares de elección lingüística en cuanto realizaciones de un potencial total con especial atención a la interpretación textual, es decir, a la evaluación de las letras mediante la interpretación del contexto que se realiza en ellas.

Las preguntas de investigación de este capítulo pueden resumirse en tres:

- ¿Qué recursos léxico-gramaticales del sistema de tema, modo y transitividad caracterizan las letras que componen el corpus?
- ¿Cómo se evalúan dichos recursos en cuanto realizaciones de las funciones textual, interpersonal y experiencial?
- ¿Qué similitudes y diferencias en la elección de dichos recursos se constatan en las letras según el subcorpus al que pertenecen, el género de su intérprete, la escena, la década?

En definitiva, en esta parte se usan técnicas de análisis textual con el objetivo de identificar la elección de determinadas opciones léxico-gramaticales en las letras, evaluarlas desde una perspectiva sistémico-funcional para dar cuenta de los significados textuales, interpersonales y experienciales que proyectan, y presentar en qué puntos se asemejan o difieren agrupaciones de letras en función de las variables sociológicas que los determinan.

²⁵¹ V. referencia en apartado bibliográfico. Acerca de la naturaleza del análisis, v. la presentación del programa en dicha página web: «Qualitative Content Analysis is a strictly rule-guided procedure containing qualitative steps (assignment of categories to text passages and images) and quantitative steps (analysis of category frequencies)» [15.02.2023].

4.1.3 Reservas en cuanto a la metodología y la representatividad del estudio

Uno de los desafíos metodológicos que presenta la perspectiva sistémico-funcional reside en la descripción de significados que se realizan de manera simultánea, ya que ni la anotación de recursos que proyectan tres significados a la vez ni la evaluación de dichos significados simultáneos puede tener lugar en un mismo momento.

Los estudios de referencia mencionados optan por diferentes sucesiones a la hora de abordar los significados simultáneos, a saber, Ghio & Fernández (2008), Menéndez (2010), Montemayor-Borsinger (2009) y Butt et al. (2000) presentan el siguiente orden: en primer lugar, la función experiencial (sistema de transitividad); en segundo lugar, la función interpersonal (sistema de modo); por último, la función textual (sistema de tema). Eggins (2004) intercambia el orden de las funciones interpersonal (primero) y experiencial (segundo), afirmando respecto a la función textual:

Since the boundary between Theme and Rheme is related to the realization of experiential and interpersonal constituents, Theme analysis is best undertaken *after* you have analysed the clause for its Mood and Transitivity structure (cursivas en original) (ibíd., 284).

Pese a esta recomendación, Halliday & Matthiessen (2004) presentan la teoría sistémico-funcional precisamente a partir de la concepción de la cláusula como mensaje (función textual), seguida de la cláusula como intercambio (función interpersonal) y, por último, de la cláusula como representación (función experiencial). En el presente estudio se sigue este orden originario al considerarse que tiene su razón de ser semántica, si bien comporta un desafío conceptual. Al abordar en primer lugar los significados textuales (4.2), se introducen una serie de etiquetas y ejemplos que no se explican en detalle hasta más adelante²⁵². Sin embargo, se opta por este orden porque se considera que las elecciones temáticas proporcionan una visión global de los textos que luego se matiza a medida que se avanza en el análisis de las otras dos funciones (4.3 y 4.4).

Una vez aclarado el orden de evaluación de los significados simultáneos, la primera puntualización relevante concierne al concepto de cláusula usado en el etiquetado: para el presente estudio se ha optado por contabilizar como cláusula toda estructura que incluye una forma verbal conjugada, al margen de su categorización como independiente o dependiente²⁵³. Eso significa que las formas no conjugadas (no personales) del verbo

²⁵² Valgan aquí las palabras de Halliday & Matthiessen (2004, 62): «It is a familiar problem for functional grammarians that everything has to be described before everything else; there is no natural progression from one feature in language to another».

²⁵³ Cf. Ghio & Fernández (2008, 146): «La noción de cláusula no es tan simple. [...] Algunos gramáticos han elegido trazar la línea para la unidad de análisis en diferentes puntos de esta escala: algunos analizan

no se han tenido en cuenta en la contabilización de las cláusulas, pero sí en sus realizaciones como posibles componentes del sistema de tema, modo y/o transitividad. El recuento de las formas no personales del verbo se ha obviado en la anotación con el objetivo de manejar un concepto de cláusula más operativo; principalmente, con sujeto en el sistema de modo y al menos un componente en el sistema de transitividad. Esa decisión también posibilita garantizar la exactitud de los recuentos de ciertas categorías en cada sistema: la cifra de cláusulas con verbo conjugado (v. figura 4[2]) debe coincidir con la cifra de tópicos (sistema de tema, v. figura 4.2[2]), con la cifra de sujetos (sistema de modo, v. figura 4.3[7]) y con la cifra de procesos (sistema de transitividad, v. figura 4.4[3]).

Además de la noción de cláusula que se aplica, conviene resaltar que en esta parte se lleva a cabo una anotación necesariamente selectiva, es decir, parcial, de determinados recursos léxico-gramáticos. Del sistema de tema se analizan únicamente los temas textuales mediante mecanismos cohesivos estructurales y no los mecanismos de cohesión no estructurales, como se ha mencionado anteriormente al tratar el análisis de Menéndez (v. 4.1.1). En cuanto a la función ideacional, se investigan solo los recursos del sistema de transitividad (experiencial) y se dejan de lado los recursos que proyectan significados lógicos²⁵⁴.

Junto con las reservas metodológicas mencionadas, existen algunas consideraciones relevantes en cuanto a la representatividad del estudio. Como en toda investigación de corpus, los resultados deben considerarse característicos del corpus analizado y pueden diferir si se analiza un corpus distinto. Además, resulta imprescindible relativizar los resultados en el marco de las variables sociológicas que determinan la composición del corpus:

Subcorpus	Letras	Cláusulas	Género intérprete	Letras	Cláusulas
Canon estético (CE)	34	884	Femenino	19	618
Grammy latinos (GL)	51	1.792	Masculino	66	2.058
	85	2.676		85	2.676

Figura 4(2): Distribución de letras y cláusulas analizadas según subcorpus y género intérprete.

todas las cláusulas independientes, algunos analizan todas las cláusulas finitas y otros, todas las cláusulas, incluso las no-finitas».

²⁵⁴ Cf. Butt et al. (2000, 5): «The IDEATIONAL metafunction uses language to represent experience. There are two parts to this representation: experiential meanings encode the experiences and logical meanings show the relationships between them» y Ghio & Fernández (2008, 93): «Las relaciones lógicas que se construyen en las lenguas naturales son las que se expresan en la gramática como formas de *parataxis*, *hipotaxis* e *incrustación*, y las *relaciones lógico-semánticas*» Para las relaciones lógicas de expansión y proyección, v. Halliday & Matthiessen (2004, 373-440).

Escena musical	Letras	Cláusulas	Década	Letras	Cláusulas
Rock CE	10	255	70	10	243
Movida CE	9	192	80	13	256
Flamenco CE	5	119	90	14	469
Cantautor CE	4	169	00	31	1.099
Pop CE	4	111	10	17	609
Indie CE	2	38		85	2.676
Pop GL	23	900			
Rock GL	20	629			
Año GL	6	168			
Pop-rock GL	2	95			
	85	2.676			

Figura 4(2): Distribución de letras y cláusulas analizadas textualmente según escena y década (continuación).

Los resultados deben interpretarse entonces como tendencias de elección de recursos léxico-gramaticales en las letras de pop-rock analizadas, con las constricciones sociológicas que la composición del corpus comporta (v. 1.5 y 2.3). Para analizar la variación léxico-gramatical dentro del mismo, se tienen en cuenta dos variables principales en la interpretación textual de los textos: la aparición de determinados recursos léxico-gramaticales en términos absolutos y relativos de aparición (el número total que se registra de una etiqueta léxico-gramatical, su relación porcentual con otras etiquetas) y la distribución de los mismos a lo largo del corpus total, así como en función del género de los/las cantantes, subcorpus, escenas y décadas. Mientras que un índice de frecuencia alto combinado con un índice de distribución bajo apunta a un rasgo particular del texto analizado, la combinación de índices altos de aparición y distribución indica una característica relevante del corpus o grupo de letras en cuestión.

El análisis se presenta en varias partes: primero, los patrones generales de elecciones léxico-gramaticales en las 85 letras analizadas; segundo, la evaluación de dichas elecciones generales en términos sistémico-funcionales (significados textuales, interpersonales y experienciales); tercero, el contraste entre las letras interpretadas por artistas femeninas (19) y masculinos (66), entre el subcorpus CE (34) y subcorpus GL (66), las diferentes escenas musicales y décadas de edición de los álbumes. El objetivo es determinar si existen patrones de elección globales y/o comunes a espacios, escenas y épocas para identificar qué elecciones de recursos léxico-gramaticales se asocian a qué variables sociológicas del corpus.

Una última reserva en cuanto a la representatividad del análisis radica en el grado de subjetividad, como ya se ha tematizado en el estudio de la enunciación (v. 3.2.3), de quien realiza la etiquetación manual y asigna categorías o etiquetas a diferentes recursos léxico-gramaticales para luego evaluarlas en términos sistémicos-funcionales. Arús et al. (2012,

184), por ejemplo, documentan los índices de acuerdo y desacuerdo de tres expertos en lingüística sistémico-funcional a la hora de anotar las categorías temáticas de medio centenar de cláusulas²⁵⁵. En este sentido, conviene tener en cuenta el margen subjetivo de las decisiones tomadas durante el proceso de etiquetado y evaluación textual que se expone a continuación.

4.2 La cláusula como mensaje: sistema de tema

El sistema de tema realiza significados textuales mediante opciones de constituyentes de la cláusula que se presentan como punto de partida²⁵⁶. En términos sistémico-funcionales, se considera la función textual como «habilitadora», pues se trata de la forma en que los usuarios de la lengua organizan los otros dos sistemas de significados, que corresponden a las funciones interpersonal y experiencial, para crear mensajes con significados que estructuran textos relevantes, significativos y coherentes²⁵⁷ según el contexto respectivo. Las configuraciones estructurales del sistema de tema responden a la necesidad de que las cláusulas se organicen como mensaje, es decir, se estructuren de manera que permitan interpretar las prioridades y la dirección que adopta el enunciador (Eggins 2004, 271-275).

Desde el enfoque de la gramática textual se parte del criterio posicional de identificación del tema en cuanto primer elemento como punto de partida, al margen de su naturaleza informacional²⁵⁸, y se distinguen tres tipos de temas que corresponden a las tres líneas simultáneas de significados que se realizan en la cláusula:

The topical Themes of clauses signal what the text is concerned with (the gist of the text). Textual themes and marked Themes signal structure and structural shifts as the text unfolds.

²⁵⁵ «[T]otal agreement was the norm, although never [...] without flaw. In fact, some categories show high degrees of unreliability, mostly if we consider that for such a small number of sentences there are occasions when the three annotators disagreed» (Arús et al. 2012, 184).

²⁵⁶ La teoría sistémico-funcional obvia las opciones de rema en el sistema de tema. Cf. Lavid et al. (2010, 296): «[...] the focus of attention in the SF literature has mainly concentrated on the notion of *Theme* while the notion of *Rheme* has raised much less interest to the point of being considered as disposable by some scholars» (cursivas en original).

²⁵⁷ Acerca de la coherencia, la realización de la cohesión gramatical y la consistencia en registro y género, cf. Menéndez (2010, 21-27).

²⁵⁸ V. Ghio & Fernández (2008, 139): «El Tema tópico (etapa ideacional del tema) puede reconocerse como el primer elemento en la cláusula que expresa algún tipo de significado experiencial». Si bien tiende a ser la información conocida, Halliday desvincula del sistema de tema el sistema de estructura informativa, basado en la entonación: «The Theme is what I, the speaker, choose to take as my point of departure. The Given is what you, the listener, already know about or have accessible to you. Theme + Rheme is speaker-oriented, whereas Given + New is listener-oriented» (Halliday & Matthiessen 2004, 93).

Interpersonal Themes signal the kind of interaction taking place and the point of view of those interacting (Butt et al. 2000, 153).

Los temas experienciales, también llamados tópicos (marcados o no marcados), corresponden a un componente del sistema de transitividad (proceso, participante o circunstancia), mientras que la elección de los temas interpersonales está vinculada con el sistema de modo (uso de verbos en cláusulas imperativas, interrogativas o exclamativas, uso de adjuntos²⁵⁹ modales o vocativos) y, por último, los temas textuales proyectan significados textuales mediante la elección de conjunciones y otros conectores. En los siguientes ejemplos se encuentra subrayado el tema experiencial o tópico, realizado en (1) y (3a) mediante los participantes *la ciudad* y *la música*, y en (2) y (3b) mediante procesos:

- (1) La ciudad no tiene fin (MOR05).
- (2) Echo de menos / la cama revuelta (KIVE03).
- (3) (a) La música es amor / (b) unámonos en el son (ATER05).

Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre la calidad temática de los procesos: mientras que *echo* constituye únicamente un tema experiencial, *unámonos* conforma en términos funcionales además un tema interpersonal, ya que el modo imperativo apunta a la interacción entre los participantes del acontecimiento comunicativo, y, por tanto, a la función interpersonal. De ahí que la doble función temática simultánea (experiencial e interpersonal) se represente en (3b) mediante un doble subrayado. Los temas interpersonales también aparecen en cláusulas interrogativas²⁶⁰ o exclamativas, así como en cláusulas con adjuntos modales:

- (4) (a) ¿Dónde está nuestro error sin solución / (b) Fuiste tú el culpable o lo fui yo? (ALAYDIN03).
- (5) Quizás, la vida nos separe cada día más, / quizás, la vida nos aleje de la realidad (ENRIGL05).
- (6) (a) Ay payita mía / (b) Guárdate la poesía / Guárdate la alegría pa' ti (SHA03)²⁶¹.

En (4) se presentan las dos posibilidades de formular una pregunta: parcial (4a), mediante un adverbio interrogativo, que cumple la doble función de tema interpersonal

²⁵⁹ Los adjuntos son elementos de la cláusula sin potencial de convertirse en sujeto que proporcionan información adicional experiencial, interpersonal o textual (Eggins 2004, 165).

²⁶⁰ En Ghio & Fernández (2008) se encuentra una información contradictoria respecto al análisis temático de las formas verbales que se incluyen en cláusulas interrogativas e imperativas (cf. 142 vs. 149). Para la presente anotación se ha seguido la propuesta de Butt et al. (2000, 140-141): en las interrogativas e imperativas, se ha considerado que el verbo (preguntas totales, imperativas) o partícula interrogativa (preguntas parciales) fusiona el tema interpersonal y experiencial. Cf. al respecto otra anotación alternativa de las imperativas: «the implicit Theme of imperative clauses is the ellipsed Subject (you), imperatives may also be analysed as follows: (you) (topical) (THEME)» (Eggins 2004, 287).

²⁶¹ La letra también se cita y se comenta en el ejemplo (140) del capítulo 3.

PARTE II

(interrogación) y experiencial (circunstancia), y total (4b), mediante la forma verbal «fuiste», a la vez tema interpersonal (pregunta) y experiencial (proceso). En cambio, en los ejemplos (5) y (6) se ilustran otras posibilidades de expresar temas interpersonales disociados del tema experiencial: partículas modales como «quizás» (5) y «ay» (6), ambas referidas a la actitud que el enunciador adopta frente a su mensaje, así como el vocativo «payita mía», como marca de relación interpersonal entre los participantes del evento comunicativo²⁶².

Junto con estos temas interpersonales y experienciales, en (4b) se ha introducido un nuevo tipo de tema señalado con un subrayado punteado: «o» (conjunción). En este caso, en términos funcionales se habla de temas textuales, por ejemplo:

- (7) Me miras diferente / Me abrazas y no siento tu calor (JES&JO04).
- (8) (a) Pienso y no quiero pensar / (b) que no tengo en quién confiar (SOLE01).
- (9) [Cuando canto mi canción,] / quiero inspirar mi gente con una solución (OZO13).

Los temas textuales están realizados en estos ejemplos mediante conjunciones que introducen cláusulas independientes (7 y 8a) o dependientes (8b y 9). En (9), la misma cláusula dependiente constituye además un tema textual en sí²⁶³, entre corchetes, ya que se encuentra antepuesta al tema experiencial o tópico *quiero*, que, a su vez, como en (8a), constituye un tema interpersonal en cuanto recurso de modalidad.

Como también se observa en estos casos (5-9), una cláusula puede contener un tema múltiple, es decir, una combinación de diferentes temas (textual, interpersonal y experiencial), pero en toda cláusula debe haber obligatoriamente un tema experiencial o tópico²⁶⁴ (y solo uno), pues ese componente marca el punto de partida desde el que se desarrollan las experiencias en una cláusula (Eggins 2004, 277, Butt et al. 2000, 136). Los elementos que forman parte del tema, pero que no proyectan ningún significado experiencial, es decir, que no son participantes, procesos, o circunstancias, carecen de la carga experiencial para conformar plenamente el punto de partida del mensaje (Montemayor-Borsinger 2009, 93).

Mediante la elección de diferentes temas se proyectan significados textuales que están estrechamente relacionados con la variable de modo²⁶⁵ del contexto de situación:

²⁶² El vocativo «payita» supone un ejemplo de léxico como marcador de la pertenencia a un grupo (Calsamiglia & Tusón 2012, 49) y, como tal, se ha tematizado en el numeral de adjetivos étnicos y gentilicios (3.4.2). Los vocativos, por su parte, se tratan en el sistema de modo (4.5.4).

²⁶³ Se considera que una cláusula dependiente puede realizar el tema textual si antecede a la cláusula principal, también en el caso del tema predicado en estructuras hendidas.

²⁶⁴ Excepto en las interjecciones aisladas, que como cláusulas menores no proyectan significados experienciales (Eggins 2004, 172).

²⁶⁵ «The mode of a context of situation relates to the distance in time and space between people who are communicating and how this influences the way they manage that communication. For example, if people

Una dimensión clave en el registro es la variable Modo/Medio (Mode) donde se distingue entre oralidad y escritura, con distintos grados de formalidad: opciones temáticas diferentes según la posición de los textos a lo largo de un continuo de diferentes tipos de Modo/Medio (Mode), teniendo como extremos los prototipos de ‘lengua informal oral’ y ‘lengua formal escrita’ (ibíd., 116).

Así, la efectividad de la cláusula en cuanto mensaje depende del orden y la elección de sus constituyentes en función del registro en el que se produce el texto en cuanto evento comunicativo²⁶⁶. En textos más formales, planificados en la escritura, se registra un menor uso de elementos temáticos interpersonales, mientras que los temas experienciales están constituidos por entidades abstractas (sustantivos abstractos, nominalizaciones, etc.). En los registros más informales, cercanos al registro hablado espontáneo con escasa o ninguna planificación, abundan los temas interpersonales como marca de interacción entre dialogantes (apelaciones directas mediante interrogativas, imperativas, vocativos, etc.) o de actitud frente al mensaje (recursos de modalidad) y los temas experienciales están protagonizados por pronombres personales o formas verbales de primera y segunda persona (ibíd., 117-119).

Por tanto, mediante el etiquetado de los recursos del sistema de tema se identifican los elementos de la cláusula elegidos como temas para poder ofrecer una evaluación textual de las letras²⁶⁷. A partir de los resultados se intentan iluminar patrones en cuanto a elección de temas (textuales, interpersonales, experienciales) que indican características de los textos: una mayor planificación escrita con patrones retóricos elaborados (tópicos marcados), un mayor propósito de interacción y actitud frente al interlocutor y lo dicho (temas interpersonales), una posible relevancia de tópicos (participantes, procesos, circunstancias: lugar, tiempo, manera, etc.).

Para el proceso de anotación se tienen en cuenta las siguientes categorías del sistema de tema en las 85 letras objeto de estudio:

are communicating at the same time and in the same place, they are probably face-to-face and using spoken language. [...] If people want to capture their communication so someone can use it at a later time, they will put it into written language. The distance between the communication and the activity it is communicating about determines how much work the language has to do» (Butt et al. 2000, 155).

²⁶⁶ Para el concepto de evento comunicativo, v. Calsamiglia & Tusón (2012, 4): «Todo texto debe ser entendido como un *evento* (o *acontecimiento*) *comunicativo* que se da en el transcurso de un devenir espacio-temporal» (cursivas en original).

²⁶⁷ En este estudio se analiza la realización del sistema de tema a nivel micro (cláusula) y no la organización macro (texto). Para más información sobre el método de desarrollo o progresión temática desde el enfoque sistémico-funcional, v. Montemayor-Borsinger (2009, 92 y ss.): «el concepto de Tema [...] no se restringe al nivel de la cláusula, sino que se encuentra también por debajo y por arriba de la cláusula, es decir por debajo a nivel del grupo nominal, grupo verbal, o grupo preposicional, así como por arriba al nivel de un complejo de cláusulas, del párrafo (hiperTema), y de textos enteros (macroTema)».

Sistema de tema

- (A) Tema experiencial: tópico no marcado
- (B) Tema experiencial: tópico marcado
- (C) Tema interpersonal: verbo conjugado/partícula interrogativa o exclamativa
- (D) Tema interpersonal: adjunto de comentario/modal
- (E) Tema interpersonal: vocativo
- (F) Tema textual: conjunción/adjunto conjuntivo
- (G) Tema textual: continuativo
- (H) Tema textual: cláusula dependiente

Figura 4.2(1): Etiquetas de análisis del sistema de tema (*apud* Halliday & Mathiessen 2004 y Ghio & Fernández 2008).

Los temas experienciales o tópicos se dividen en dos subcategorías: tópicos no marcados (A) y marcados (B). Mientras que el tema no marcado es «el punto de partida elegido ‘por defecto’» (Montemayor-Borsinger 2009, 95), como lo encontramos en los anteriores ejemplos (1, 2, 3), los tópicos marcados son aquellos que siguen patrones de orden atípicos o no esperados²⁶⁸ y priorizan el significado experiencial que proyectan (Butt et al. 2000, 139).

- (10) Déjame, no juegues más conmigo / esta vez, en serio te lo digo (LOSSECRE01).
- (11) Tú no puedes comprar el viento, / tú no puedes comprar el sol (CALLE07).
- (12) Baila mi corazón, baila mi corazón / Baila para los dos, [sé que] es amor (BELA01).

En estos ejemplos, los tópicos marcados, que se indican con un subrayado en negrita, pueden ser circunstancias (10), participantes (11) o procesos (12). En cada mensaje se destaca una información experiencial distinta con mayor prominencia textual: la circunstancia temporal *esta vez*, el actor *tú* y el proceso *baila*.

Los temas interpersonales, por su parte, se consideran indicadores del tipo de interacción entre los participantes del acontecimiento comunicativo o la posición que el enunciador toma respecto a su mensaje (modalidad). Tal y como se ha señalado anteriormente, estos temas interpersonales pueden realizarse mediante cláusulas interrogativas o imperativas (C, ejemplos 3b, 4, 6, 10), adjuntos con diferentes matices modales (D, ejemplo 5), pero también mediante las denominadas metáforas interpersonales²⁶⁹ como (*no*) *creo que*, (*no*) *sé* (12) y/o vocativos (E, ejemplo 6).

²⁶⁸ Este tema tópico «podría no estar, o podría estar en posición final, pero por una razón funcional se optó por este punto de partida» (Montemayor-Borsinger 2009, 89), pues «un orden inusual de palabras cumple con una función comunicativa adicional que no desempeña el orden usual, y en este sentido es marcado» (ibid., 105-106). La función comunicativa adicional puede consistir en hacer un texto más emotivo, cambiar el rumbo del flujo del discurso u ordenarlo, entre otros. Mediante los tópicos marcados se pueden priorizar asimismo significados experienciales de manera intencionada: «Marked Themes are the resources speakers and writers use to foreground, for example, manner, condition or cause» (Butt et al. 153). Cf. también el concepto de tematización en Calsamiglia & Tusón 2012, 47.

²⁶⁹ Por metáforas interpersonales se entienden cláusulas mentales, por lo general de primera y segunda persona, que expresan una opinión del hablante: «interpersonal grammatical metaphors shift meaning from a separate mental process clause to an expression of modality in the projected clause» (Butt et al. 2000,

Por último, los temas textuales contribuyen a la cohesión textual conectando las cláusulas con los mensajes previos mediante conjunciones (F, ejemplos 7, 8), partículas continuativas (G) y cláusulas dependientes (H, ejemplo 9). En el caso de los continuativos, se trata de interjecciones o adverbios que, en cuanto elementos fáticos, señalan la continuidad del turno de habla, un comentario o una evaluación (*sí, oh, vale, bueno*), por lo que se considera que también cumplen una función interpersonal (v. 4.3.4).

4.2.1 Patrones de elección de temas

Para el etiquetado de los temas experienciales se han seguido principalmente las recomendaciones que recoge Montemayor-Borsinger en base a Taboada (1995)²⁷⁰ y las propuestas de Ghio & Fernández en base a McCabe (1999)²⁷¹. La identificación del tema en español difiere considerablemente del inglés, lengua que exige la presencia obligatoria de un sujeto expreso (v. comentario de la figura 3.1[4]). En español, por el contrario, el sujeto no es obligatorio siempre que pueda inferirse de la deixis verbal²⁷²:

En español los pronombres personales pocas veces se incluyen antes del verbo porque la morfología del verbo indica la persona y número del sujeto elidido, y en realidad, si se incluyen en casos en que la referencia es clara, se deben considerar marcados. Por eso, la cláusula independiente en español se considera completa sin un sujeto expreso externo al verbo (Ghio & Fernández 2008, 143-144).

116). Por ese motivo «pueden ser consideradas similares a los adjuntos como *probablemente* y pueden ser consideradas como temas interpersonales» (Ghio & Fernández 2008, 140). Acerca del concepto amplio de metáfora gramatical v. Eggins 2004, 63: «situations where meanings typically (**congruently**) realized by one type of language pattern get realized by other less typical (**incongruent**) linguistic choices» (negrita en original).

²⁷⁰ De manera sucinta, los temas no marcados en declarativas en español son sujetos, verbos conjugados y clíticos con sus verbos asociados cuando estos tres tipos de elementos están en posición inicial (Taboada 1995, 34-43). Para una descripción más detallada de los verbos conjugados en posición temática no marcada con sujeto pospuesto, por ejemplo, «gustar», «ser importante que», etc., v. Lavid et al. (2010, 250-251).

²⁷¹ El proceso se considera como tema en español en los siguientes casos: (1) el verbo de una cláusula que se refiere al sujeto de una cláusula previa, (2) los verbos impersonales, (3) la inversión VS en determinados contextos, especialmente cuando (4) se trata de una cláusula nominal en estructuras impersonales, (5) «hay». El pronombre «se» también puede ocupar la posición temática en español en estructuras pasivas reflejas o impersonales, así como en función de pronombre reflexivo/recíproco (v. Ghio & Fernández 2008, 148).

²⁷² Para la identificación del tema en español desde una perspectiva sistémico-funcional v. Ghio & Fernández 2008, 143-149 y Montemayor-Borsinger 2009, 97-132. El hecho de que el español sea una lengua denominada *pro-drop* supone una diferencia fundamental a la hora de identificar el tema no marcado en español en comparación con el inglés: «el Tema no marcado en declarativas es el sujeto gramatical, una premisa válida para el inglés donde el sujeto es obligatorio [...] De allí que se sugiere extender la noción de Tema no marcado para declarativas en español a cualquiera de los dos elementos que componen la estructura léxico-gramatical de Modo/Temple (mood) [...] y tendría que extenderse también a ciertos tipos de clíticos que inician oraciones» (ibíd., 98-99).

PARTE II

Junto con los temas experienciales, cabe recordar que el enfoque lingüístico sistémico-funcional contempla temas de índole interpersonal y textual. El análisis del sistema de tema de las 85 letras objeto de estudio arroja los siguientes resultados:

Sistema de tema	Frec. abs.	Frec. rel. ²⁷³	Letras	Distr. rel.
(A) Tema experiencial: tópico no marcado	2.060	43,68 %	85	100 %
(B) Tema experiencial: tópico marcado	616	13,25 %	82	96,5 %
(C) Tema interpersonal: verbo/partícula	453	9,70 %	68	80,0 %
(D) Tema interpersonal: adjunto modal	166	3,56 %	55	64,7 %
(E) Tema interpersonal: vocativo	40	0,84 %	18	21,2 %
(F) Tema textual: conjunción	1.193	25,47 %	84	98,8 %
(G) Tema textual: continuativo	81	1,75 %	28	32,9 %
(H) Tema textual: cláusula dependiente	82	1,77 %	34	40 %

Figura 4.2(2): Elecciones del sistema de tema por aparición y distribución en 85 letras.

En primer lugar, los cinco recursos que alcanzan un mayor índice de aparición y distribución son, por orden, (A) tópicos no marcados, (F) conjunciones y adjuntos conjuntivos, (B) tópicos marcados y (C) verbos conjugados/partículas interrogativas o exclamativas. Eso significa que, junto a la presencia de temas experienciales, que deben encontrarse obligatoriamente en toda cláusula, destacan los temas (optativos) textuales (F) e interpersonales (C).

(A) Tópicos no marcados y (B) tópicos marcados:

(13) te quiero pero te llevaste la flor / y me dejaste el florero (ANDCAL02-CE).

(14) En mi pueblo, sin pretensión, / tengo mala reputación, (PAIB2-05).

(F) Temas textuales y (C) temas interpersonales:

(15) y [aunque esta verdad pueda doler] / tengo que decirlo, sin complacer / pero [si ofendo] pido perdón / [cuando sea grande] no quiero ser como vos (CUANO02).

(16) Cómo va a ser / la vida mejor (bis) / Escúchame bien / Escucha, por favor / Cómo va a ser / la vida mejor (LAVIBO14).

Dado que los tópicos (A y B) constituyen una elección temática relevante en cuanto al campo del contexto de situación, estos se tratan con mayor profundidad en el próximo subnumeral (4.4.2). Ahora conviene subrayar la elección de temas textuales, mediante conjunciones, y de temas interpersonales, en especial mediante formas verbales en cláusulas imperativas e interrogativas y formas verbales de modalidad.

En (15) se recoge un ejemplo de gran condensación de temas textuales: las conjunciones *aunque*, *si* y *cuando* no solo introducen cláusulas dependientes, sino que además constituyen a su vez temas textuales de esas cláusulas independientes que preceden. Sin embargo, dichas conjunciones no representan las mayores frecuencias que

²⁷³ Porcentajes calculados sobre una frecuencia absoluta de 4.691 resultados totales. Nótese que la suma de temas experienciales debe coincidir y coincide con el número total de cláusulas (2.676), v. 4.1.3.

se registran en las canciones, ya que los nexos más repetidos con unos porcentajes respectivos de entre el 30% y el 20% del total de las conjunciones son la copulativa *y* (que da lugar a estructuras paratácticas entre verbos conjugados, es decir, cláusulas mayores con formas verbales no elididas), *que* (no relativo, sino proyectando cláusulas de procesos mentales o verbales) y diferentes formas de pronombres relativos, que en términos sistémico-funcionales introducen cláusulas incrustadas.

Junto con esos temas textuales, se observan recursos de modalidad verbal en los temas experienciales realizados por los procesos *tengo que decirlo* y *no quiero ser* con el uso de las (semi)perífrasis verbales de infinitivo de obligatoriedad y volición, respectivamente. Esos temas experienciales, por tanto, son a la vez temas interpersonales que indican la posición del enunciador respecto al mensaje y la representación de los procesos que lleva a cabo. En (16), por el contrario, los temas interpersonales realizan significados que se proyectan hacia el «tú»: en la cláusula interrogativa parcial (*Cómo va a ser / la vida mejor*) y la cláusula imperativa (*Escúchame bien / Escucha, por favor*), se eligen temas que apuntan de manera explícita a la interacción entre dialogantes. En este caso se podría hablar de preguntas e imperativos retóricos, ya que la situación de emisión de la letra, monológica y monogestionada, no ofrece espacio a una respuesta. Sin embargo, la elección de temas interpersonales confiere al texto un carácter interactivo y dialógico.

La modalidad de las cláusulas, por ejemplo, su clasificación en declarativas, imperativas, interrogativas, así como los recursos de modalidad verbal, se trata en detalle en el análisis del sistema de modo y los significados interpersonales (capítulo 4.5); baste ahora con mencionar que se constata una preferencia por el uso de temas interpersonales mediante la elección de formas de imperativo, formas de modalidad verbal («querer», «poder», «tener que» + infinitivo) y, en menor medida, pero también con un índice relevante de distribución, a través de la elección de partículas interrogativas.

En segundo lugar, los recursos que cuentan con una distribución y aparición media en las 85 letras analizadas son los adjuntos modales y de comentario (D) para constituir precisamente temas interpersonales, y las cláusulas dependientes, como se ilustra en (15), para conformar temas textuales (H).

- (17) La luna me sigue detrás / [Sé que] pronto me puede alcanzar / Sólo quiero tener un minuto final / Y saber si me vas a extrañar (VICEN09).
 (18) Tan solo me queda sobrevivir / Callarme tu nombre y dejarte ir / [Aunque me cueste creer / Que todo está bien] / Te²⁷⁴ tengo que olvidar (OLTA10).

²⁷⁴ En el proceso de etiquetado, los pronombres personales que pueden ocupar la posición enclítica se han considerado como tópicos marcados si se encuentran en posición preclítica, como en *me vas a extrañar* (17) y *te tengo que olvidar* (18). Por el contrario, Lavid et al. (2010, 197) abogan por otra interpretación:

En ambos ejemplos se registran diferentes temas interpersonales realizados por adjuntos: los adverbios modales de intensificación *sólo* y *tan solo*, pero también la estructura verbal *sé que* (18), que en términos funcionales, como se ha comentado anteriormente, se interpreta como una metáfora interpersonal, equivalente a *seguro que*, e indica la actitud del enunciador frente a lo que dice. También en (18) encontramos un tema textual realizado por una cláusula dependiente que precede a la cláusula independiente.

Por último, se registran dos elecciones temáticas con índices bajos de distribución y aparición: los temas textuales continuativos (G) y los temas interpersonales realizados mediante vocativos (E).

- (19) Vale... que a lo mejor me lo merezco / Bueno... pero mi voz no te la vendo / Puerta... y lo que opinen de nosotros / Léeme los labios, yo no estoy en venta (ALESA01-GL).
 (20) Carito el corazón, me queda grande / [Cuando yo pienso en ti] yo siento pasos de gigante / Carito esta canción es importante / porque [cuando la canto] juro que estás ahí delante (BA03).

Los continuativos como *vale*, *bueno* y *puerta* (19) confieren un tinte de oralidad al texto. Se trata de un recurso que apunta a la valoración que el enunciador realiza de sus propias palabras o a su intención de seguir hablando y se encuentran en 3 de cada 10 letras analizadas. Las partículas continuativas se consideran cláusulas menores, ya que carecen de verbo conjugado (tampoco elidido), y comprenden también las interjecciones (v. 3.3.3). Otros ejemplos que se encuentran en las 85 letras analizadas son: *ay*, *mmm*, *no*, *hey*, *oh*, *ah*, etc.

El uso de vocativos, por su parte, resulta aún más restringido: en (20) se repite el nombre propio en forma apreciativa *Carito*, que se refiere a una mujer. Los vocativos, en cuanto palabras «que sirven para llamar o nombrar al interlocutor»²⁷⁵, proyectan significados interpersonales relacionados con el tenor del discurso. Al igual que los temas textuales continuativos, su uso apunta a la creación de una ilusión dialógica en el texto, ya que mencionan al interlocutor para incluirlo expresamente en el acontecimiento comunicativo y funcionan como mecanismo heteroselectivo de cambio de turno de habla (Calsamiglia & Tusón 2012, 21) para controlar el discurso designando a la persona que puede asumir el próximo turno²⁷⁶. Al tratar del sistema de modo (4.5.4), se proporciona

«Only in non-finite infinitival or gerundival clauses can the oblique Spanish pronoun follow the verb, in which case its clitic nature is fully revealed by dint of its affixation to the verb. The clitic can, however, be placed before the operator in these constructions [...] without any noticeable change in meaning or use». V. numeral 4.4.2 acerca de la elección de tópicos marcados.

²⁷⁵ DPD [13.09.2022].

²⁷⁶ V. también Eggins (2004, 226): «the initial placement of the vocative also indicates the priority given to managing the turn-taking system».

una explicación sobre los tipos de vocativos identificados en las letras de canciones analizadas (v. también 3.4.2 sobre el uso de vocativos étnicos).

A modo de resumen, en la siguiente tabla se recogen los resultados cuantitativos de las elecciones temáticas en las letras citadas (ejemplos 13-20) según el procedimiento de análisis textual contrastivo que propone Eggins (2004, 310-313).

Ejemplos: elecciones temáticas	(13)	(14)	(15)	(16)	(17)	(18)	(19)	(20)
(A) Exp.: tópico no marcado	52	21	51	20	19	35	76	27
(B) Exp.: tópico marcado	1	15	2	7	6	8	24	11
(C) Int.: verbo/partícula	0	1	17	15	7	5	15	11
(D) Int.: adjunto modal	7	1	1	0	4	8	11	1
(E) Int.: vocativo	0	0	0	2	0	0	0	4
(F) Tex.: conjunción	28	10	45	5	15	22	50	15
(G) Tex.: continuativo	0	4	0	1	0	0	19	1
(H) Tex.: cl. dependiente	0	1	11	3	3	6	0	4
Nr. total de cláusulas ²⁷⁷	53	36	53	27	25	43	100	38

Figura 4.2(3): Elecciones del sistema de tema por frecuencia absoluta en 8 letras citadas.

Teniendo en cuenta que se trata en todos los casos de letras de canciones de pop-rock, a simple vista puede sorprender la gran heterogeneidad de los resultados: desde el número total de cláusulas, comprendido entre 27 (16) y 100 (19) hasta el tipo de temas elegidos²⁷⁸. Sin embargo, existen ciertas tendencias que pueden identificarse en cuanto patrones de uso lingüístico, precisamente el objetivo del análisis contrastivo:

Contrastive analysis involves taking texts which are similar in some respects, but different in others. Contrastive analysis offers a relatively easy way to tackling text analysis, because it provides some picture of how an actual text is but one realization from a total potential. Patterns of linguistic choice are more easily identified and explained when seen in contrast to other texts exhibiting patterns that realize other possible choices (Eggins 2004, 310).

En primer lugar, todas las canciones muestran una preferencia por los temas experienciales (tópicos) no marcados. Solo en alguna de ellas destaca la frecuencia de tópicos marcados, especialmente en (14). Dicha elección se puede asociar a una mayor planificación de la letra por escrito (ibíd., 319), como se explica más adelante en la evaluación sistémico-funcional de las elecciones temáticas (4.2.3).

En segundo lugar, en todas las letras se seleccionan temas interpersonales, lo que contribuye a realizar un tenor del discurso dialógico, interactivo y menos autoritario, pero los recursos para realizarlo son de diferente índole. Así, la posición temática de los verbos

²⁷⁷ Nótese que la suma de los temas experienciales (tópicos marcados y no marcados) coincide con el número total de cláusulas de cada letra, ya que en cada cláusula debe registrarse un tema experiencial, punto de partida del mensaje (v. 4.2).

²⁷⁸ V. Werner (2021a) sobre la variación de letras de pop-rock en inglés y el resumen de su artículo en 1.3.

PARTE II

conjugados que expresan modalidad (interrogativas, imperativas, perífrasis modales) y la elección temática de adjuntos modales (adverbios, metáforas interpersonales) se registran con igual distribución en 7 de las 8 canciones de la figura 4.2(3), pero con diferentes índices de frecuencias: los verbos aparecen en muchas más posiciones temáticas que los adjuntos modales. Se priorizan entonces las preguntas y las órdenes, como en (16). Por lo demás, en solo dos canciones (16, 20) se identifican vocativos en posición temática, lo que significa que en ellas se otorga prioridad a gestionar el sistema de turnos de habla.

Por último, los temas textuales realizados mediante conjunciones y adjuntos conjuntivos registran la máxima distribución y una gran aparición, mientras que la elección de continuativos apunta de nuevo a la oralidad de las letras, en especial en (19), y las cláusulas dependientes en posición temática contribuyen a neutralizar la distinción entre planificación escrita y espontaneidad oral²⁷⁹. Pese a tratarse de un evento comunicativo monológico escrito, las elecciones temáticas de las letras que se presentan aquí apuntan a características propias de un evento dialógico oral.

4.2.2 Patrones de elección de tópicos

Dentro de las opciones de elección temática que se acaban de presentar, el tópico es el tema experiencial que debe aparecer necesariamente en toda cláusula como punto de partida de los significados experienciales que comunica el mensaje. En el total de las 85 letras etiquetadas, las frecuencias que se registran en el uso de tópicos subrayan la relevancia de determinados temas, tanto no marcados (izquierda) como marcados (derecha):

²⁷⁹ Cf. Eggins (2004, 319): «Since clause complexes are more common in spoken language, while single clause sentences are frequent in written language, the presence of clause complexes suggests a spoken mode. However, by positioning the dependent clause first, the writer gives the text a degree of Thematic planning not common in spoken language».

Tópicos no marcados	Frec. abs.	Frec. rel. ²⁸⁰	Tópicos marcados	Frec. abs.	Frec. rel. ²⁸¹
forma verbal (1ª persona)	425	20,63 %	pronombre (1ª persona)	144	23,38 %
pronombre relativo ²⁸²	247	11,99 %	circunstancia temporal	119	19,32 %
forma verbal (3ª persona)	223	10,83 %	pronombre (2ª persona)	72	11,69 %
pronombre (1ª persona)	194	9,42 %	forma verbal (3ª persona)	62	10,06 %
imperativo (2ª persona)	184	8,93 %	circunstancial local	51	8,28 %

Figura 4.2(4): Categorías de tópicos más frecuentes en 85 letras.

De acuerdo con las estructuras temáticas no marcadas del español, los tópicos más frecuentes se realizan mediante formas verbales conjugadas y pronombres proclíticos. Lo particular de la elección temática estriba en la deixis personal de dichos elementos, principalmente de primera persona del singular (verbos conjugados en declarativas, pronombres personales), tercera persona (declarativas) y, con menor frecuencia, segunda persona del singular (imperativos):

- (21) Deja que me acerque / Deja que me acerque a ti / Quiero vivir del aire / Quiero salir de aquí (RADFUT03).
 (22) mas no te asustes, siempre se me pasa / es sólo la intuición de mi destino (FIPA02).

En el ejemplo (21) observamos que las formas verbales se encuentran en posición temática no marcada con una doble función experiencial (procesos) e interpersonal (modalidad, ya sea mediante la forma de imperativo *deja* o la estructura semiperifrástica volitiva con *quiero*). Además, al igual que en el ejemplo (22), encontramos la elección temática de pronombres personales *me* y *te*, en la totalidad de letras mucho más frecuentes en primera persona, y de la forma verbal en tercera persona *es*.

En cuanto a los tópicos marcados, si bien al ser opcionales su frecuencia es mucho menor que los temas no marcados, resaltan igualmente los pronombres personales de primera y segunda persona (23), las circunstancias temporales (24) y, en menor medida, las formas verbales en hipébaton (25), así como las circunstancias locales (26):

- (23) Yo te llevo dentro hasta / la raíz. Y [por más que / crezca] vas a estar / aquí. [Aunque yo me oculte tras la montaña / y encuentre un campo / lleno de caña], no habrá / manera mi rayo de luna / que tú te vayas (NALAF01).
 (24) Aver tarde al lago fui / con la intención de conocer / algo nuevo (TRI06).
 (25) Y es por ti... / Que late mi corazón / Y es por ti... / Que brillan mis ojos hoy (JUA02).
 (26) En la ladera de un monte, / más alto que el horizonte / Quiero tener buena vista (JMSERR01).

²⁸⁰ Porcentajes calculados sobre un total de 2.060 resultados (v. figura 4.2[2]).

²⁸¹ Porcentajes calculados sobre un total de 616 resultados (v. figura 4.2[2]).

²⁸² Los pronombres relativos se contabilizan con una doble función temática: tema textual (conjunción) y tema experiencial (participante). De ahí que su frecuencia se registre también dentro de los tópicos no marcados, por ejemplo: «Yo seré el viento que va / navegaré por tu oscuridad (MIBO03-CE)».

PARTE II

Las circunstancias en posición temática (24, 26) aportan detalles en los significados experienciales mediante ubicaciones temporales y locales, pero los temas marcados circunstanciales se refieren a momentos como *ahora, hoy, luego, ya* y a lugares como *aquí, allá, dentro, en el mundo, en la calle*, etc. Dichas indicaciones temporales y locales poseen la particularidad de referencia deíctica desde el punto de enunciación, por lo que se actualizan en el momento de la recepción del mensaje, sugiriendo un momento y un lugar de enunciación que se imagina compartido en la escucha de la canción:

Debido a la copresencia de los interlocutores y al hecho de que comparten una localización espacial y temporal es muy común y característico el uso de elementos deícticos. La deixis personal, espacial, temporal y social [...] permiten referirse a esos parámetros contextuales e ir construyendo cooperativamente el marco en el que se desarrolla el evento (Calsamiglia & Tusón 2012, 47).

Además de la elección de dichos tópicos, resulta significativa la escasa aparición de otros, especialmente de participantes realizados a través de sustantivos en posición temática. Estos ascienden a 179 casos como tópicos no marcados y a tan solo 20 como tópicos marcados, frente a 144 del pronombre personal *yo* y 72 del pronombre personal *tú*. Entre los relativamente escasos sustantivos cabe destacar un numeroso grupo (53 no marcados y 6 marcados) que también incluye la deixis personal mediante los posesivos *mi* y *tu*:

(27) Me quiero asegurar que mi sombrero / está bien roto y así los rayos / pueden entrar en mi cabeza (VENE04).

(28) Mi amor te di sin condición para que te quedaras (SINBA06).

Los sustantivos en posición temática *mi sombrero* (tópico no marcado) y *mi amor* (tópico marcado) remiten de nuevo al «yo» enunciador. Otros sustantivos elegidos en posición temática son, por ejemplo, *los rayos* (27), *el deseo, el dolor, el mundo, el silencio, el tiempo, la luna, la música, la noche, la tristeza, la vida*, es decir, nombres por lo general comunes que construyen participantes y circunstancias generales y generalizadoras (v. 3.3.1 y análisis de los significados experienciales en 4.4).

Ejemplos: elección de tópicos	(21)	(22)	(23)	(24)	(25)	(26)	(27)	(28)
(A) Exp.: tópico no marcado	28	50	18	12	26	21	20	22
(B) Exp.: tópico marcado	5	5	12	4	10	12	7	11
Nr. total de cláusulas	31	55	30	16	36	33	27	34

Figura 4.2(5): Elecciones de tópicos por frecuencia absoluta en 8 letras citadas.

Como se observa en la tabla que recoge los resultados de temas experienciales en las últimas letras citadas (21-28), la elección de tópicos marcados oscila entre la realización de una mayor planificación escrita (26, 28) y de una mayor espontaneidad oral (21, 22):

[...] marked Themes [...] would appear to be one realization of careful written mode, in which the writer has planned the rhetorical development of the text to allow the foregrounding of Circumstantial information (Eggins 2004, 319).

En base a esta valoración de Eggins, podría postularse que una mayor frecuencia de tópicos marcados indica una mayor planificación escrita. Sin embargo, conviene prestar atención a la naturaleza de dichos temas experienciales y la elección de los demás temas (interpersonales, textuales). Así, en (24) se confirma el posible rasgo de escrituralidad que defiende Eggins mediante la elección de un circunstancial de tiempo en posición temática, pero en (23) existen dos mecanismos que se pueden interpretar como propios de la oralidad: primero, la elección de tópicos mediante pronombres personales de primera y segunda persona, no circunstanciales, y segundo, el uso de temas textuales mediante cláusulas dependientes antepuestas (v. 4.2.1). De este modo, la topicalización debe considerarse tanto mecanismo cercano a la escrituralidad como recurso propios de la oralidad.

Por último, conviene tener en cuenta que las constricciones métricas que comportan los diferentes ritmos y melodías pueden influir en la elección de tópicos marcados, de modo que dicho recurso se podría emplear por motivos musicales (v. 1.3), en principio ajenos a la intención comunicativa de enfatizar determinados temas.

4.2.3 Evaluación sistémico-funcional de las elecciones de tema

Todas estas valoraciones han ofrecido algunas pinceladas sobre los componentes del sistema de tema elegidos en las letras de canciones pop-rock etiquetadas. Recordemos que los significados textuales organizan el mensaje y sirven para posibilitar los significados interpersonales y experienciales elegidos para formar los textos. Desde la lingüística sistémico-funcional se sostiene que la proyección de significados textuales mediante la elección de temas y de tópicos está relacionada con las variables del registro:

El registro de un texto resuena en la elección de sus Temas, y estos Temas a su vez, resuenan en las variables de registro, pero no se trata de correspondencias deterministas, sino de resonancias probabilísticas (Montemayor-Borsinger 2009, 132).

En concreto, existe una correlación probabilística entre las elecciones del sistema de tema y los valores de modo del contexto de situación. En palabras de Halliday & Matthiessen (2004, 73):

In everyday conversation the item most often functioning as unmarked Theme (Subject/Theme) in a declarative clause is the first person pronoun *I*. Much of our talk consists of messages concerned with ourselves, and especially with what we think and feel.

En base a la anotación del sistema de tema en las canciones analizadas, las preferencias de elección se resumen en: (a) temas experienciales realizados mediante pronombres personales, (b) temas textuales realizados mediante conjunciones y (c) temas interpersonales realizados mediante formas verbales (imperativas, interrogativas).

En primer lugar, queda patente que el punto de partida del mensaje (temas experienciales) está centrado en información sobre el «yo» (verbos, pronombres) y, en menor proporción, sobre el «tú». La primera y segunda persona aparecen prácticamente en todas las ocasiones en singular; en el caso de que la primera persona aparezca en plural, se suele referir a un «nosotros/-as» dual («tú y yo»), no a un grupo (cf. trigramas *tú y yo* en la figura 3.1[5] y deixis personal en 3.2). La elección de los participantes como temas experienciales marcados o no marcados significa que los autores están interesados en sí mismos y/o en sus interlocutores como participantes de un proceso, ya sea como sujeto (*yo, tú*) o bien como objeto (*me, te*). En el caso de no elegirse pronombres personales como tópicos, se prioriza la información de tiempo (circunstancias temporales), los procesos de tercera persona y la información del lugar (circunstancias locales). En contadas ocasiones se detectan grupos nominales breves referidos a individuos concretos, por ejemplo, *un siquiatra* (letra del ejemplo 69).

La elección de tópicos marcados apunta según Eggins (2004, 318-319) a la realización de un modo escrito en el que los autores han planeado el desarrollo retórico del texto para hacer que sobresalga la información de los participantes, los procesos y las circunstancias. Sin embargo, en la conversación espontánea también aparecen temas marcados, propios de segmentos narrativos de la conversación²⁸³. De ahí que en las letras de canciones se documente cierto carácter narrativo, si bien resulta esencial considerar la naturaleza de los mismos (más pronombres que circunstancias). De haberlas, las circunstancias temporales ocupan la posición temática relevante con mucha mayor frecuencia que las locales. Dicha elección muestra el interés por ubicar el mensaje en coordenadas temporales, no tanto locales, pero que en cualquier caso remiten al punto de enunciación y, pese a la comunicación en diferido, se actualizan en el momento de la recepción.

²⁸³ Acerca de los segmentos narrativos en la conversación, v. Eggins (2004, 49): «Such a pattern (interaction/narration) is common of conversational situations» y Butt et al. (2000, 153): «In genres organised by time, such as story genres, using sequencing conjunctions as textual Themes (eg and then, when, as, after, next) is the unmarked way of signposting the unfolding events. [...] use marked topical Themes such as Circumstances and dependent clauses (eg After lunch ..., When I had finished with him ...) to highlight particular points of time in the unfolding events».

La elección de temas experienciales en las letras de canciones, por tanto, es propia de un estilo conversacional y contrasta claramente con la elección de temas (marcados o no marcados) que tiene lugar en textos escritos formales académicos²⁸⁴. En la conversación cara a cara, como se indicaba en la anterior cita de Halliday & Matthiessen, el punto de partida de la mayoría de los mensajes es el «yo» y quien está relacionado con el «yo» (el «tú» y demás interlocutores), así como sus pensamientos y sentimientos, entroncados en la situación inmediata o bien como segmento narrativo en el pasado de la enunciación. Todo ello lleva a que el punto de partida sea el «yo» mediante la elección de temas en forma de pronombres personales o formas verbales con las desinencias correspondientes, unas elecciones que comparten con los poemas:

when we come to the mode of discourse, [...] this clearly determines, apart from the metric pattern, also the choices of themes. It is a general feature of lyric poetry that it is strongly person-oriented in its themes, so that typically the poet and the person spoken to are thematic - 'I' and 'you' come first (Halliday & Hasan 1989, 25).

En segundo lugar, el análisis ilumina una estrategia que puede aparecer en un texto escrito para hacerlo accesible como texto oral: los temas tópicos son personales, pero la planificación del texto permite la elección de cláusulas dependientes como temas textuales. Las cláusulas dependientes como temas reflejan cierta complejidad gramatical y una planificación estructural menos común en la lengua hablada que en la escrita. El texto «suena a escrito» al mismo tiempo que permanece accesible en su recepción oral manteniendo su cercanía a la lengua hablada:

En el discurso oral, la complejidad sintáctica puede ser mayor o menor según el tipo de evento de que se trate. [...] En general, puesto que se tiende a facilitar la comprensión por parte de la audiencia, en las formas más comunes y habituales de discurso oral se tiende al uso abundante de la yuxtaposición y la coordinación para relacionar oraciones y a un menor uso de nexos de subordinación [...] En general, se puede decir que a menor complejidad sintáctica se corresponde un registro más coloquial y a mayor complejidad sintáctica, un registro más formal o culto (Calsamiglia & Tusón 2012, 46-47).

De ahí que entre los temas textuales más frecuentes se registre una gran presencia de conjunciones y adjuntos conjuntivos que introducen cláusulas independientes en estructuras paratácticas (*y*) o cláusulas dependientes proyectadas o incrustadas (*que*). Los

²⁸⁴ Eggins (2004, 301) y Montemayor-Borsinger (2009, 111-112 y 120) exponen la preferencia de temas y tópicos en un texto escrito formal: los temas tópicos suelen ser grupos nominales largos, con nominalizaciones; si se usan grupos nominales breves, los nombres tematizados se refieren a grupos de personas, no a individuos. Las construcciones abstractas con grupos nominales constituyen los puntos de partida, ya que una alta nominalización permite una compactación acumulativa de información en posición inicial como tema marcado o no marcado, es decir, transmite mucha información en poco espacio. En la lengua escrita formal, por tanto, se tematizan abstracciones, no se parte de sentimientos o de la experiencia individual, sino de generalizaciones sobre personas, situaciones, causas.

PARTE II

temas textuales constituyen principalmente una narrativa simple y la argumentación con cláusulas dependientes (*si, aunque, porque, para que, etc.*) resulta estadísticamente mucho menor. La combinación de temas experienciales y textuales como *ahora, entonces, luego, así, etc.* proporciona continuidad a un registro que tiende hacia lo hablado y lo informal.

En tercer lugar, en las letras de pop-rock analizadas cobran especial relevancia los temas interpersonales. Cuando se eligen formas verbales en posición temática, los autores presentan como punto de partida los imperativos de segunda persona del singular, que aparecen con mayor frecuencia que las formas conjugadas en declarativas de segunda persona (138) o incluso que los pronombres de segunda persona (118). Es decir, los significados que se proyectan hacia el «tú» responden a una función ante todo apelativa. El análisis confirma que la tematización de la modalidad mediante la elección de verbos o adjuntos modales en posición temática contribuye a realizar la interacción lingüística con un tenor menos autoritario a través de la apelación al «tú», la modalidad sobre el «yo» con estructuras de inclinación (*quiero*), capacidad/posibilidad (*puedo*) u obligación (*tengo que*), metáforas interpersonales (*creo que, sé que*) así como interrogativas y exclamativas que expresan la actitud frente a lo dicho. En la modalidad realizada mediante adjuntos destaca la frecuencia de recursos de intensificación en posición temática (*solo, tan solo*), probabilidad (*quizás*) y habitualidad (*siempre, nunca, a veces*). Además, se registra cierto uso de vocativos y continuativos, recursos léxico-gramaticales propios de un estilo conversacional.

Las elecciones temáticas expuestas aquí se encuentran en consonancia con los rasgos léxico-gramaticales que pueden esperarse de una variedad textual situada en una posición particular dentro del continuo oralidad/escrituralidad²⁸⁵: las letras de canciones son textos escritos para ser cantados. Si bien el grado de planificación y elaboración de las letras es total, se trata de textos intrínsecamente monológicos y escritos que se elaboran de la manera más dialógica y oral posible dentro de las posibilidades de su escrituralidad²⁸⁶: la

²⁸⁵ Continuo que se extiende entre los polos de la conversación espontánea informal y el texto académico formal, cf. Werner (2021a, 247): «with conversation and academic writing having previously been identified as representative oral and literate poles, respectively».

²⁸⁶ Eso significa que ciertos rasgos de la conversación espontánea no están a disposición de los autores: dudas, repeticiones, titubeos, cambios de sintaxis, discordancias, etc. Todas estas características no se encuentran en las letras de canciones porque simplemente no forman parte del repertorio de recursos a disposición en el proceso de escritura de una letra de canción, encorsetada en un ritmo y melodía determinados. Pese a ello, existe cierto grado de espontaneidad en el acto performativo de la letra, especialmente mediante el uso por parte de su intérprete de continuativos, interjecciones, muletillas, coletillas, piezas de relleno, completadores, cambios de orden de cláusulas, etc.

elección de temas experienciales centrados en el «yo», de temas interpersonales modales respecto al «yo» y apelativos respecto al «tú», y de temas textuales accesibles.

En este sentido, los resultados del análisis del sistema de tema se alinean con las conclusiones de Werner (2021a, 254) sobre el estudio dimensional del registro de las letras de pop en inglés:

pop lyrics as a rule are located toward the ‘oral’ end of the respective dimensions [involved vs. informational production, explicit vs. situation-dependent reference, abstract vs. non-abstract information], and contain involved, interactive and persuasive elements.

La elección de elementos persuasivos, interactivos e involucrados proyecta significados textuales que tienden a realizar un modo oral del discurso en el ámbito del denominado lenguaje de la escenificación (v. Werner 2021b y 1.3).

4.2.4 Variación de las elecciones de tema dentro del corpus

Las figuras 4.2(3) y 4.2(5) no dejan lugar a dudas de que la evaluación general de las elecciones de tema está sujeta a cierto grado de variación dentro del corpus analizado. Para ilustrar algunos ejemplos, se reproduce aquí una selección de letras ya citadas con su numeración originaria:

- (13) te quiero pero te llevaste la flor / y me dejaste el florero (ANDCAL02).
- (14) En mi pueblo, sin pretensión, / tengo mala reputación (PAIB2-05).
- (15) y [aunque esta verdad pueda doler] / tengo que decirlo, sin complacer / pero [si ofendo] pido perdón / [cuando sea grande] no quiero ser como vos (CUANO02).
- (19) Vale... que a lo mejor me lo merezco / Bueno... pero mi voz no te la vendo / Puerta... y lo que opinen de nosotros / Léeme los labios, yo no estoy en venta (ALESA01-GL).

Según los datos que se recogen en la figura 4.2(3), en la letra (13) se registran 52 tópicos no marcados frente a 1 marcado, mientras que en (14) se trata de 21 y 15, respectivamente. En la letra (15) se eligen 45 temas textuales mediante conjunciones y 11 temas textuales mediante cláusulas dependientes, pero en (19) no se registra ninguna cláusula dependiente en posición temática, y sí 19 temas textuales realizados mediante continuativos.

- (16) Cómo va a ser / la vida mejor (bis) / Escúchame bien / Escucha, por favor / Cómo va a ser / la vida mejor (LAVIBO14).
- (18) Tan solo me queda sobrevivir / Callarme tu nombre y dejarte ir / [Aunque me cueste creer / Que todo está bien] / Te tengo que olvidar (OLTA10).

Por último, en la letra (16) se eligen 15 temas interpersonales mediante formas verbales y 2 mediante vocativos. En (18), por el contrario, no hay vocativos que ocupen la posición temática; aquí los temas interpersonales más frecuentes son adjuntos modales.

PARTE II

Es decir, la elección de temas puede variar sustancialmente entre las letras analizadas. La pregunta que se plantea a continuación es hasta qué punto esta variación está relacionada con su pertenencia a uno u otro subcorpus, con el género de su cantante, la escena musical a la que se adscribe dicho/-a intérprete y la década en la que se editó el álbum correspondiente. ¿Qué patrones de elección de temas se pueden identificar en función de cada una de las variables mencionadas?

Si prestamos atención a los datos cuantitativos de cada subcorpus, las letras que componen el canon estético (CE) registran una escasa distribución de partículas continuativas. Por el contrario, en las canciones que pertenecen a los Grammy latinos (GL) destaca la elección de temas interpersonales mediante formas verbales y partículas interrogativas (es decir, cláusulas imperativas e interrogativas, modalidad de la primera persona), así como un mayor porcentaje de vocativos y, sobre todo, de partículas continuativas. La interacción conversacional y el carácter oral de las letras cobra de este modo más relevancia en el subcorpus GL, como ya apuntaba la evolución descendente de las STTR en la figura 3.1(11).

Elecciones temáticas: corpus, subcorpus y género	Corpus (%)	CE (%)	GL (%)	Int. fem. (%)	Int. masc. (%)
(A) Exp.: tópico no marcado	85 (100)	34 (100)	51 (100)	19 (100)	66 (100)
(B) Exp.: tópico marcado	82 (96,5)	33 (97,1)	49 (96,1)	19 (100)	63 (95,5)
(C) Int.: verbo/partícula	68 (80)	24 (70,6)	44 (86,3)	14 (73,7)	54 (81,8)
(D) Int.: adjunto modal	55 (64,7)	23 (67,6)	32 (62,7)	14 (73,7)	41 (62,1)
(E) Int.: vocativo	18 (21,2)	6 (17,6)	12 (23,5)	2 (10,5)	16 (24,2)
(F) Tex.: conjunción	84 (98,8)	33 (97,1)	51 (100)	19 (100)	65 (98,5)
(G) Tex.: continuativo	28 (32,9)	6 (17,6)	22 (43,1)	9 (47,4)	19 (28,8)
(H) Tex.: cl. dependiente	34 (40)	15 (44,1)	19 (37,3)	5 (26,3)	29 (43,9)
Nr. de letras	85 (100)	34 (100)	51 (100)	19 (100)	66 (100)
Nr. de cláusulas	2.676	884	1.792	618	2.058

Figura 4.2(6): Variación de elección temática en 85 letras por distribución absoluta y relativa.

En materia de género, se constata un mayor protagonismo de los continuativos (G) entre cantantes femeninas (recordemos que el CE apenas cuenta con dos representantes femeninas, de ahí que los rasgos identificados en GL sean válidos aquí también para las artistas femeninas) y un menor porcentaje de cláusulas dependientes en posición temática (H), lo que refleja una menor planificación retórica. El frecuente uso de interjecciones como *Ahahah* (52), *ay* (letra del ejemplo 80), *oh* (letra de los ejemplos 12, 23 y 64) apunta al carácter performativo de la actitud que toma la cantante respecto al mensaje (modalidad). En cambio, los vocativos (E) no aparecen tanto en posición temática como en las letras de artistas masculinos, es decir, en las letras interpretadas por mujeres no se

otorga tanta relevancia al sistema de turnos de habla mediante ese recurso. En líneas generales, los resultados apuntan a que los temas interpersonales que se eligen en las letras de cantantes femeninas se realizan mediante adjuntos modales (D), en contraposición al mayor porcentaje de temas verbales en interrogativas e imperativas (C) que se registran en las letras de intérpretes masculinos. Las letras de artistas femeninas, resumiendo, incluyen menos interrogativas e imperativas y más modalidad referida al «yo».

En las letras de cantantes masculinos, por el contrario, se construye la ilusión dialógica mediante la apelación e interacción entre el «yo» y el «tú» (órdenes, preguntas), al mismo tiempo que se apunta a una mayor planificación textual debido a las cláusulas dependientes en posición temática. Esta última característica coincide con los rasgos distintivos de ciertas escenas, en concreto, de los cantautores CE²⁸⁷, con los ejemplos (14)²⁸⁸ y (26), así como el flamenco CE (24), letras en las que las elecciones de tópicos marcados circunstanciales también sugieren dicha planificación retórica:

(24) Ayer tarde al lago fui / con la intención de conocer / algo nuevo (TRI06).

(26) En la ladera de un monte. / más alto que el horizonte / Quiero tener buena vista (JMSERR01).

Los porcentajes sobre las elecciones de tema en cada escena musical se recogen en la siguiente figura:

Elecciones temáticas: escena musical	Rock CE (%)	Mov. CE (%)	Flam. CE (%)	Cant. CE (%)	Pop CE (%)	Pop GL (%)	Rock GL (%)	Año GL (%)
(A) Exp.: tópico no marcado	100	100	100	100	100	100	100	100
(B) Exp.: tópico marcado	90	100	100	100	100	95,7	95	100
(C) Int.: verbo/partícula	90	77,8	80	50	25	78,3	95	83,3
(D) Int.: adjunto modal	70	44,4	80	100	75	73,9	55	33,3
(E) Int.: vocativo	20	22,2	20	25	0	26,1	25	16,7
(F) Tex.: conjunción	100	88,9	100	100	100	100	100	100
(G) Tex.: continuativo	20	11,1	20	50	0	65,2	20	33,3
(H) Tex.: cl. dependiente	40	11,1	60	75	50	34,8	40	33,3
Nr. de letras	10	9	5	4	4	23	20	6
Nr. de cláusulas	255	192	119	169	111	900	629	168

Figura 4.2(7): Variación de elección temática en las escenas musicales de 85 letras por distribución relativa.

²⁸⁷ Las letras de cantautores alcanzan la mayor cifra media de cláusulas (con formas verbales conjugadas) por canción de todas las escenas con un total de 43. V. número de cláusulas por escenas en la figura 4.2(7).

²⁸⁸ Se trata de la versión adaptada al español de Pierre Pascal de la canción «La mauvaise réputation» (1952) del cantautor francés Georges Brassens. En el corpus compilado consta en el álbum del cantautor español Paco Ibáñez; años más tarde, otro artista del canon estético, esta vez de la escena rock (Loquillo) versionaría de nuevo la canción con la misma letra. Cf. «Cuando Georges Brassens perdió ‘reputación’ pero ganó ‘mala fama’» (González, 2021, para *El Mundo*), disponible en línea (v. referencia en apartado bibliográfico).

PARTE II

Pese a la relativa representatividad de algunas escenas debido a la desigualdad del número de letras y cláusulas objeto de estudio, los porcentajes reflejan tendencias de elección temática que se relacionan con diferentes modos del discurso. Así, la falta de correlación entre escenas paralelas más relevante se da en el pop: en las letras de los Grammy latinos se registra el mayor uso de continuativos (G) y vocativos (E), mientras que en el canon estético no se contabiliza ningún resultado en esas categorías. Estos datos cuantitativos sugieren que los autores de las letras de pop del canon estético organizan su mensaje de manera monológica (el índice de temas interpersonales mediante formas verbales en interrogativas o imperativas [C] es también muy bajo); en cambio, los autores de pop de los Grammy latinos basan sus letras en la interacción dialógica: tanto los resultados de temas interpersonales como de temas textuales con continuativos alcanzan unos porcentajes muy elevados.

Si prestamos atención a las escenas rock, podemos observar el fenómeno contrario: la correlación en los dos subcorpus resulta muy similar, ya que los porcentajes de temas experienciales, interpersonales y textuales son prácticamente idénticos, excepto en la posición temática de adjuntos modales (D), más frecuente en el canon estético. A la luz de estos resultados es posible afirmar que el rock proyecta un modo del discurso más estable en los dos espacios investigados, mientras que el pop construye dos modos completamente distintos en función del espacio en el que se producen sus letras.

Aunque la variación estilística entre las letras de un/una mismo/-a artista sobrepasa los objetivos del presente estudio, se presenta a modo de ejemplo un sucinto análisis contrastivo de las letras de los artistas doblemente canonizados: Andrés Calamaro (rock CE y GL), Alejandro Sanz y Miguel Bosé (ambos pop CE y GL). Al tratarse de tres intérpretes masculinos, la variable de género pierde su relevancia en estos ejemplos, por lo que el contraste se establece entre subcorpus y las respectivas escenas.

Elecciones temáticas: artistas doblemente canonizados	AND CAL 02-CE	AND CAL 05-GL	ALESA 03-CE	ALESA 01-GL	MIBO 03-CE	MIBO0 8-GL
(A) Exp.: tópico no marcado	52	22	54	76	17	43
(B) Exp.: tópico marcado	1	5	9	24	3	3
(C) Int.: verbo/partícula	0	3	24	15	0	5
(D) Int.: adjunto modal	7	1	5	11	0	0
(E) Int.: vocativo	0	0	0	0	0	4
(F) Tex.: conjunción	28	14	35	50	3	24
(G) Tex.: continuativo	0	0	0	19	0	3
(H) Tex.: cl. dependiente	0	0	2	0	0	2
Nr. de cláusulas	53	27	63	100	20	46

Figura 4.2(8): Variación de elecciones de tema en diferentes letras de mismos artistas por frecuencia absoluta.

Las elecciones temáticas de estos tres artistas en sus diferentes letras confirman los porcentajes registrados en las escenas de rock y de pop de los dos subcorpus: la frecuencia de temas experienciales, interpersonales y textuales coincide en las canciones de Andrés Calamaro (interpersonales: 13,2% en CE frente a 14,8% en GL; textuales 52,8% en CE y 51,85% en GL). Tan solo se aprecia una ligera preferencia de adjuntos modales (D) en CE, tópicos marcados (B) en GL y alguna elección de interrogativas o imperativas (C) en GL. Por lo demás, ambas canciones proyectan un mismo modo del discurso.

Las letras de Alejandro Sanz, en cambio, eligen opciones diferentes del sistema de tema para realizar distintos significados textuales: la elección de tópicos marcados (B), un recurso en principio de planificación retórica, se dobla prácticamente de CE a GL; la proporción de temas interpersonales cae a la mitad, con lo que se resta interacción a la canción; y, para compensar los significados textuales que proyectan esos dos mecanismos, es decir, que se trata de un texto escrito monológico, se dispara la elección de continuativos en posición temática (G) del 0% en CE al 19% en GL (v. ejemplo [19], también reproducido al principio de este numeral).

En el caso de las letras de Miguel Bosé, el cambio en la elección de temas se puede caracterizar de extremo: de 0 temas interpersonales en CE se pasa a priorizar la interacción mediante imperativas (C) y vocativos (E) en el 19,5% de las cláusulas de GL. Paralelamente, se identifican algunos continuativos (G) y un uso mucho mayor de temas textuales mediante conjunciones (F), especialmente de la copulativa *y*:

- (42) Yo seré el viento que va / navegaré por tu oscuridad / tu rocío / beso frío / que me quemará.
/ Yo seré tormento y amor / tú la marea que arrastra a los dos / yo y tú / tú y yo / no dirás
que no... (MIBO03-CE).
- (66) Y por mi parte sobra darte lo que me das / Dámelo bien / Un poco aquí, un poco a quién
/ [Cuando tu boca me toca / Me pone y me provoca / Me muerde y me destroza] / Toda
siempre es poca / Y muévete bien, que nadie como tú sabe hacer café (MIBO08-GL).

Esta breve exposición variacional, por tanto, muestra que existe una correlación entre las particularidades de las escenas pop y rock en ambos subcorpus y los ejemplos concretos de tres artistas que se adscriben a ellas.

Tanto los subcorpus como las escenas musicales están estrechamente relacionados con diferentes décadas: el canon estético representa ante todo las décadas de los años 70, 80 y 90 del siglo pasado, mientras que las canciones de los Grammy latinos fueron premiadas principalmente en las dos primeras décadas de este siglo. Algunas de las características

mencionadas arriba se corresponden a determinadas décadas y los resultados también se matizan desde la perspectiva diacrónica:

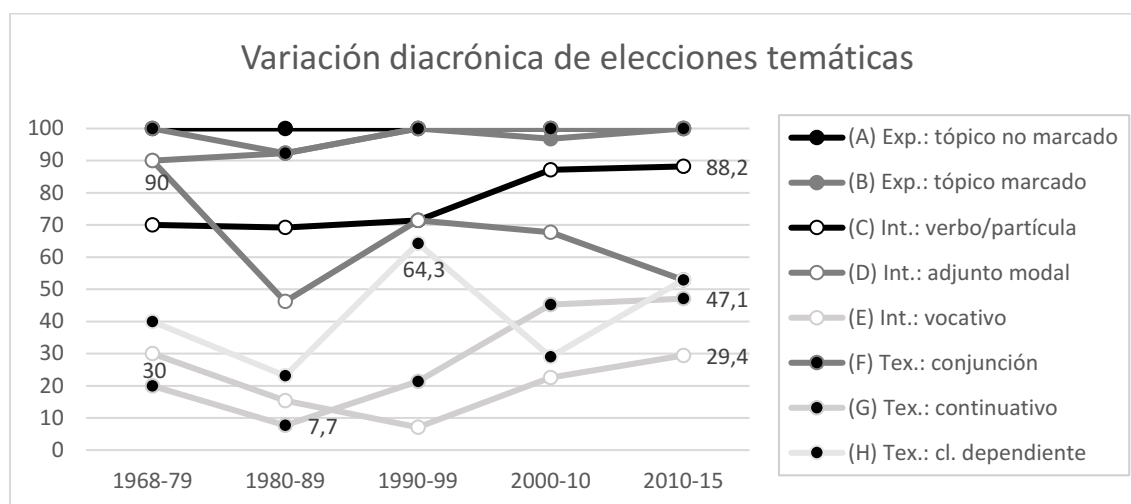


Figura 4.2(9): Diagrama de la variación diacrónica de elecciones del sistema de tema en 85 letras por distribución relativa.

La década de los 70, con letras especialmente de la escena flamenco CE, se caracteriza por la elección de adjuntos modales (D, 90%), vocativos (E, 30%) y, en parte, las cláusulas dependientes en posición temática (H), un rasgo que, como ya se ha comentado en la figura 4.2(7), alcanza su pico en las letras de cantautores CE en la década de los 90 (64,3%).

Con la irrupción del nuevo siglo y las letras de los Grammy latinos, cobran de nuevo una clara relevancia los vocativos (E, 29,4%) y los continuativos (47,1%), así como los temas interpersonales verbales con imperativos e interrogativos (C, 88,2%).

De los diferentes aspectos del sistema de tema, por tanto, el protagonismo de los temas interpersonales proporciona una primera aproximación a uno de los aspectos que ha recibido más atención en la investigación existente sobre el estilo de letras de canciones (v. 1): los significados interpersonales. Murphey (1990, 1992) subraya el carácter conversacional de las letras mediante el uso de oraciones no declarativas; Bértoli-Dutra (2014) destaca la interacción como una de las tres dimensiones léxico-gramaticales de las canciones que analiza; Werner (2021a y 2021b) profundiza en el estudio del carácter conversacional de las letras pop. En el siguiente apartado se abordan los significados interpersonales que proyectan las elecciones del sistema de modo.

4.3 La cláusula como intercambio: sistema de modo

La función interpersonal (Halliday & Matthiessen 2004, 106-167; Ghio & Fernández 2008, 122-136) comprende los significados que codifican el tipo de interacción mediante aspectos del lenguaje que establecen y mantienen relaciones sociales. Al ocuparse de la representación de la interacción social, es decir, los roles comunicativos que adoptan los participantes del acontecimiento comunicativo, la función interpersonal se refiere al tipo de intercambio que se establece cuando interactúan dichos participantes. De ahí que esta función contemple «la cláusula como intercambio» (Ghio & Fernández 2008, 122), o, en palabras de Halliday (Halliday & Matthiessen 2004, 106):

the clause is [...] organized as an interactive event involving speaker, or writer, and audience. [...] In the act of speaking, the speaker adopts for himself a particular speech role, and in so doing assigns to the listener a complementary role which he wishes him to adopt in his turn.

Esta línea o veta de significados (inglés: «strain of meaning») viene determinada por el tenor del discurso (quiénes toman parte en él, su cercanía o distancia social), que proporciona información sobre los roles discursivos, las actitudes frente a los demás participantes y frente a lo que se dice. La realización de dicha función interpersonal está vinculada con el sistema gramatical que Halliday denomina modo («mood»):

Al realizar selecciones en el sistema de modo el hablante asume un rol discursivo y asigna un rol complementario al oyente: el que ofrece / el que acepta o rechaza un ofrecimiento; el que ordena algo / el que cumple la orden; el que pregunta / el que responde. [...] Desde un punto de vista semántico, cada movimiento del diálogo selecciona una función discursiva, y desde un punto de vista gramatical, cada movimiento se realiza mediante la selección de las opciones dentro del sistema de modo de una cláusula (Ghio & Fernández 2008, 123).

En concreto, en el presente análisis se han investigado la selección de las siguientes opciones del sistema de modo con el objetivo de determinar patrones de significados interpersonales en las letras de pop-rock:

Tipo de cláusula	Sujeto y tiempo	Modalidad y polaridad	Otros
Declarativa	Sujeto: primera persona	Modalización	Vocativos
Interrogativa	Sujeto: segunda persona	Modulación	Continuativos
Imperativa	Sujeto: sin interacción	Polaridad negativa	
Exclamativa	Tiempo: presente		
	Tiempo: pasado		
	Tiempo: futuro		

Figura 4.3(1): Etiquetas de análisis del sistema de modo (*apud* Halliday & Matthiessen 2004 y Ghio & Fernández 2008).

Algunos de los recursos lingüísticos que cobraban una especial relevancia en el sistema de tema, tales como las formas de imperativos, las interrogativas, las estructuras de

modalidad de primera persona como *(no) quiero, (no) puedo, (no) tengo que*, las estructuras interpersonales metafóricas como *(no) sé*, el uso de vocativos, etc. (v. 4.2.3), cumplen simultáneamente²⁸⁹ una función interpersonal, por lo que aparecen ahora de nuevo en la anotación del sistema de modo y en la evaluación de los significados interpersonales.

Todo texto es considerado por la lingüística sistémico-funcional como un intercambio, una interacción. Para iniciar dicho intercambio, existen a disposición los roles comunicativos de «dar» o bien de «pedir». A su vez, es posible intercambiar información o bienes y servicios (inglés: «goods and services»). En el primer caso, se trata de un intercambio con finalidad verbal, ya que se da o se pide información. En el segundo caso, el hecho de dar o pedir objetos o acciones supone un intercambio con finalidad material. A modo de ejemplo se ilustra la anotación interpersonal de las cláusulas de dos letras citadas en el análisis del sistema de tema y se evalúan las elecciones en clave de roles comunicativos:

	modo	polaridad	deicticidad	sujeto
(13) <u>te</u> quiero	declarativa	afirmativa	temporal	yo
<u>pero te</u> llevaste la flor	declarativa	afirmativa	temporal	tú
<u>y me</u> dejaste el florero (ANDCAL02)	declarativa	afirmativa	temporal	tú
(16) <u>Cómo</u> va a ser / la vida mejor (bis)	interrogativa	afirmativa	mod./temp.	sin int.
<u>Escúchame</u> bien	imperativa	afirmativa	modal	tú
<u>Escucha</u> , por favor	imperativa	afirmativa	modal	tú
<u>Cómo</u> va a ser / la vida mejor (LAVIBO14)	interrogativa	afirmativa	mod./temp.	sin int.

En primer lugar, centrándonos en las etiquetas de anotación de la figura 4.3(1) desde el punto de vista de los significados interpersonales que proyectan las cláusulas, la distinción entre las funciones sociales «dar» y «pedir» puede asociarse a estructuras declarativas (13) e imperativas o interrogativas (16) respectivamente, ya que existe una correlación entre categorías semánticas o funciones de habla (ofrecer, ordenar, declarar, preguntar) y las elecciones de las estructuras gramaticales de los diferentes tipos de cláusulas²⁹⁰. Eso

²⁸⁹ «Clause constituents very often play more than one functional role at a time [...], most clause constituents are playing two and often three different functional roles. Each constituent is thus realizing a maximum of three types of meaning: a meaning about the interaction (an interpersonal meaning); a meaning about reality (an experiential meaning), and a meaning about the message (a textual meaning)» (Eggsins 2004, 226-227, subrayado en el original).

²⁹⁰ Reformulando las palabras de Montemayor-Borsinger (2009, 132; v. 4.2.3), dicha correlación es probabilística, pero no determinista. Cf. Butt et al. (2000, 97): «there is no one-to-one correspondence between meanings and the way they are encoded in the grammar. We may also find a demand for goods and services encoded as a declarative or interrogative» y Lavid et al. (2010, 231-232): «Speech functions can be realized congruently or non-congruently. [...] the purpose of non-congruent realizations very often is to modulate the politeness of our utterance». Este tipo de realizaciones de significados mediante una opción lingüística no congruente (menos típica) se denomina «metáfora gramatical» en la teoría sistémico-funcional (v. comentario sobre el ejemplo 12 en 4.2).

significa que la modalidad de la frase se asocia a los dos tipos fundamentales de roles discursivos, «dar» y «pedir», y a las cuatro funciones primarias del discurso (aserción, ofrecimiento; pregunta, orden).

Rol	Intercambio	
	información (verbal: proposición)	bienes y servicios (no verbal: propuesta)
dar	aserción	ofrecimiento
pedir	pregunta	orden

Figura 4.3(2): Roles discursivos y funciones del discurso (*apud* Halliday & Matthiessen 2004, 107; Ghio & Fernández 2008, 122; Calsamiglia & Tusón 2012, 167).

De este modo, la elección del rol comunicativo y del objeto de intercambio (información, bienes y servicios) se expresa gramaticalmente mediante la elección en la estructura de modo de la cláusula: las cláusulas declarativas realizan típicamente la función de «dar» (13, se da información mediante un intercambio verbal), mientras que la selección de cláusulas imperativas e interrogativas cumple la función de «pedir» (16, «escúchame»: se pide un servicio; «cómo va a ser»: se pide información). Si consideramos los significados textuales que se proyectan de manera simultánea, en (13) se da una información que parte del «tú» y del «yo» (tópicos *te* y *me*); en (16) se pide primero la información sobre una circunstancia de modo (*cómo* cumple a la vez la función de tema interpersonal y experiencial), y segundo una acción con el punto de partida de la misma (el tema interpersonal y experiencial confluye en *escucha*). Junto con estas dos líneas de significados que se proyectan a la vez se considera más adelante una tercera, la de los significados experienciales (v. 4.4).

Volviendo a la figura 4.3(1), la segunda columna de etiquetado consta de sujeto y tiempo. La lingüística sistémico-funcional considera que el sujeto gramatical tiene una motivación semántica anclada en los significados interpersonales (Ghio & Fernández 2008, 126; Halliday & Matthiessen 2004, 118-120):

[...] just as the Theme is best understood by starting from the concept of the clause as a message, so the Subject is best understood by starting from the concept of the clause as an exchange, a move in dialogic interaction (ibíd., 119).

De ahí que surja un intercambio de movimientos que dan o piden información o bienes y servicios en función de los roles discursivos que adoptan los participantes. Al observar los sujetos es posible vislumbrar la interacción dialógica, la transacción entre interlocutores. Ese es el motivo por el que las cláusulas no declarativas crean un contexto dialógico:

La dimensión interlocutiva atiende a la mecánica en que se organiza la interacción y tiene en cuenta el espacio interactivo ocupado (el capital verbal), la manera de tomar la palabra y de pasar de un turno al siguiente, así como la forma en que los diferentes participantes construyen una parte de su identidad a partir de los papeles comunicativos que desarrollan (Calsamiglia & Tusón 2012, 53).

Si tenemos en cuenta los ejemplos citados, en (13) se construye al «yo» con el rol comunicativo de dar información. Como en el caso de la letra de Sabina tematizada anteriormente (v. 4.1.1), el «yo» acapara el capital verbal. En (16), por el contrario, el espacio discursivo está ocupado por la construcción del «tú». A este participante se le asocian los roles discursivos de dar servicios e información, mientras que al «yo» enunciador se le asocian los roles de pedirlos. De este modo se crea la interacción comunicativa entre los sujetos «yo» y «tú», por mucho que esta sea ilusoria o retórica, ya que la letra de una canción es un texto monogestionado y de comunicación diferida: el interlocutor no cuenta con la posibilidad de responder.

En cuanto a las siguientes etiquetas de la figura 4.3(1), Halliday distingue dos maneras de proporcionar un punto de referencia al aquí y al ahora que engloba el término deicticidad: temporal y modal. La primera se refiere al tiempo de la enunciación (tiempo primario²⁹¹) y la segunda a la actitud del enunciador (modalidad). Ambas tienen en común la deixis interpersonal al situar el intercambio dentro del espacio semántico que se abre entre los participantes del evento comunicativo.

With primary tense, the dimension is that of time: primary tense construes time interpersonally, as defined by what is ‘present’ to you and me at the time of saying. With modality the dimension is that of assessment: modality construes a region of uncertainty where I can express, or ask you to express, an assessment of the validity of what is being said (Halliday & Matthiessen 2004, 116).

Los diferentes grados que se encuentran entre el «sí» y el «no» de los argumentos del intercambio, por ejemplo, acuerdo o aceptación (*si*) vs. desacuerdo o rechazo (*no*), se expresan mediante el sistema de modalidad (v. numeral 4.5.3) para matizar entre otros la gradación de probabilidad/habitualidad, conocida como modalidad epistémica o, según la denominación sistémico-funcional, modalización, y la gradación de obligación/inclinación, conocida también como modalidad deóntica o modulación.

²⁹¹ V. Halliday & Matthiessen (2004, 116): «Primary tense means past, present or future at the moment of speaking; it is time relative to ‘now’. A proposition may become arguable through being located in time by reference to the speech event. (There is no primary tense in proposals)». Lavid et al. (2010, 254) exponen los argumentos por los que las propuestas carecen de deicticidad temporal: «Imperative clauses do not admit changes in tense selection, and offers cannot be located in the past or future. In fact, the very concept of ‘an offer about the past’ makes no sense from a semantic point of view (although we can verbalize that someone made a proposal in the past), and the same form is appropriate for both present and future contexts, as offers always imply a completion in a future time».

Mientras que esta última se relaciona con el modo imperativo y la función discursiva general de «orden», la modalización está relacionada con el modo indicativo. La modalidad general indica la actitud del hablante hacia lo que dice, cómo se representa a sí mismo y a su interlocutor y cómo se posiciona en una determinada situación comunicativa:

Modality means likely or unlikely (if a proposition), desirable or undesirable (if a proposal). A proposition may become arguable through being assessed in terms of the degree of probability or obligation that is associated with it (ibíd.).

De este modo, el «yo» enunciador presenta el mensaje en (13) como un hecho, ya que no lo marca mediante recursos de modalidad (Eggins 2004, 224-225). En cambio, en (16) se marca la obligación (*escúchame*, con el significado de «tienes que escucharme») y la probabilidad del mensaje (*cómo va a ser la vida mejor*, con el significado de «cómo *debe de ser* la vida mejor»). Estos ejemplos ilustran la relevancia de las formas de imperativo y de futuro, entre otras, como recursos léxico-gramaticales de modalidad verbal.

Por último, en este apartado se analizan otros recursos lingüísticos que proyectan significados interpersonales: los vocativos y los continuativos, por ejemplo, en forma de interjecciones. En el etiquetado del sistema de tema, este tipo de elementos aparece en ocasiones como punto de partida del mensaje, es decir, en posición temática. El análisis interpersonal (v. 4.3.4) también tiene en cuenta la aparición de los elementos en otras partes de la cláusula.

Resumiendo, la cláusula se estructura de modo que permite proyectar los significados para que los diferentes intercambios tengan lugar: en concreto y en el marco de este análisis (v. figura 4.3[1]), elecciones de modalidad en cuanto al tipo de cláusula, sujeto y tiempo, modalidad y polaridad, y elecciones de otros elementos que proyectan significados interpersonales. Para evaluar dichos significados, es preciso analizar la léxico-gramática de la cláusula como intercambio: los sistemas de modo y modalidad resultan clave para comprender las relaciones interpersonales entre interlocutores. Al anotar y evaluar las elecciones gramaticales del sistema de modo, se presta atención a cómo se crean y se mantienen socialmente los roles comunicativos que adoptan quienes interactúan en un acontecimiento comunicativo.

4.3.1 Tipo de cláusulas

En consonancia con los resultados del sistema de tema (figura 4.2[6]), en el recuento de los tipos de cláusulas según su modalidad destacan las declarativas (A) y las imperativas (C), seguidas de las interrogativas (B) y, por último, de las exclamativas (D):

Sistema de modo: tipo de cláusula	Frec. abs.	Frec. rel. ²⁹²	Letras	Distr. rel.
(A) Declarativa	2.217	82,85 %	84	98,8 %
(B) Interrogativa	99	3,70 %	36	42,4 %
(C) Imperativa	316	11,81 %	50	58,8 %
(D) Exclamativa	44	1,64 %	20	23,5 %

Figura 4.3(3): Elecciones de tipo de cláusula por aparición y distribución en 85 letras.

Si bien las cláusulas exclamativas apenas suponen menos del 2% de las cláusulas totales, su distribución se extiende a 20 canciones, aproximadamente una cuarta parte de las letras objeto de estudio. En el polo opuesto de distribución y frecuencia se encuentran las cláusulas declarativas, presentes en todas las letras analizadas excepto en una, y que constituyen el único tipo de cláusulas en 20 canciones.

	modo	pol.	deict.	sujeto
(29) <u>Tengo que confesar que a veces</u>	decl.	af.	m./t.	yo
<u>no me gusta tu forma de ser</u>	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>luego te me desapareces</u>	decl.	af.	temp.	tú
<u>y no entiendo muy bien por qué (JUVE04)</u>	decl.	af.	temp.	yo
(30) <u>Dijo hola y adiós,</u>	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>y, el portazo, sonó / como un signo de interrogación,</u>	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>[sospecho que], así, / se vengaba, a través del olvido,</u>	[decl.]	[af.]	[temp.]	[yo]
<u>/ Cupido de mí (JOASA02)</u>	decl.	af.	temp.	sin int.

En (29) y (30) se citan dos letras que contienen exclusivamente cláusulas declarativas. En ambos ejemplos, el mensaje se centra en proporcionar información, ya sea situada en el presente (29) o en el pasado (30) de la enunciación. Paralelamente, los recursos léxico-gramaticales de modalidad de primera persona como la perífrasis modal de obligación *tengo que* + infinitivo en (29) y la metáfora interpersonal *sospecho que* en (30) sugieren que no se trata de una información impersonal y objetiva, sino modalizada. De este modo, se expresa la actitud del enunciador acerca de su mensaje y lo acerca a su destinatario²⁹³. La elección de tópicos marcados indica en (30) una mayor planificación retórica (escena:

²⁹² Porcentajes calculados sobre un total de 2.676 cláusulas (v. figura 4[2]).

²⁹³ El acercamiento se logra simultáneamente mediante la elección del tiempo presente: «This shift [...] in tense, from past to present, signals the return to interaction, after the extended monologue» (Eggin 2004, 269).

cantautores CE), mientras que en (29) se priorizan circunstancias temporales (*a veces*, usado como tema interpersonal²⁹⁴, y *luego*), que ordenan el mensaje.

Las selecciones fuera del modo declarativo, es decir, principalmente mediante imperativas (C) y, en menor grado, interrogativas (D), contribuyen de manera determinante a los demás significados proyectados en las letras. En primer lugar, las cláusulas imperativas presentan el mensaje como una petición, una orden o un consejo. El porcentaje de cláusulas imperativas en las canciones analizadas asciende a poco menos del 60% de las letras:

	modo	pol.	deict.	sujeto
(31) <u>Pégate</u> un poco más	imp.	af.	mod.	tú
<u>te llaman</u> los tambores	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>Olvida</u> los temores,	imp.	af.	mod.	tú
<u>que el tiempo</u> se nos va mujer (RIMA12)	decl.	af.	temp.	sin int.
(32) <u>Que comience</u> la fiesta	imp.	af.	mod.	sin int.
<u>Ahora dile</u>	imp.	af.	mod.	tú
[<u>Oye</u>] ²⁹⁵ , <u>loca</u> , <u>ven</u> pa' ca	[imp.]	[af.]	[mod.]	[tú]
	imp.	af.	mod.	tú
<u>cómo</u> fue, <u>cómo</u> fue (PIBU01)	int.	af.	temp.	sin int.

Como se puede observar, estos ejemplos acumulan un gran número de formas imperativas de segunda persona del singular. Los recursos léxico-gramaticales de modo proyectan unos significados interpersonales centrados en la construcción del rol comunicativo del «tú», en contraposición a las letras (29) y (30), que se centraban en «yo» como dador de información. En (31) y (32) se piden acciones del «tú» relacionadas con procesos materiales de movimiento (*pégate*, *ven*), un proceso mental (*olvida*) y un proceso verbal (*dile*); también se le pide información mediante la repetición de la última interrogativa en (32). El uso de vocativos refuerza la función apelativa del mensaje al mismo tiempo que sirve para caracterizar el género del «tú», femenino en ambos casos (*mujer*, *loca*). De manera implícita, el «yo» masculino (v. 3.2.3) cumple entonces el rol comunicativo de pedir servicios e información.

Pese a la relativa heterogeneidad de los procesos de las imperativas (material, mental, verbal), con el uso de cláusulas no declarativas se proyectan los significados interpersonales de interacción o dinamismo, con preguntas y órdenes que crean un

²⁹⁴ El adjunto *a veces* se interpreta también como un recurso léxico-gramatical de modalización, en concreto, de habitualidad (v. 4.3.3).

²⁹⁵ El proceso mental (perceptivo) *oye* y otras formas de imperativo semilexicalizadas como *mira*, *anda*, *venga*, etc. pueden considerarse como imperativos en sí (una invitación a escuchar) y también como recursos interpersonales de gestión de turnos de la conversación para llamar la atención del interlocutor, atenuar una orden, etc. (Pons Bordería 1998). V. comentario de la figura 3.2(8).

contexto interactivo retórico. Las cláusulas interrogativas (B) tienen el mismo efecto, especialmente cuando se elige el pronombre «tú» como sujeto de las preguntas:

	modo	pol.	deict.	sujeto
(33) <u>Para qué</u> me curaste <u>c<u>u</u>ando <u>e</u>staba herío</u>	int.	af.	temp.	tú
	decl.	af.	temp.	yo
<u>si hoy</u> me dejas de nuevo el corazón partío.	decl.	af.	temp.	tú
<u>¿Quién</u> me va a entregar sus emociones?	int.	af.	m./t.	sin int.
<u>¿Quién</u> me va a pedir que nunca le abandone?	int.	af.	m./t.	sin int.
(ALESA03-CE)	imp.	af.	m./t.	yo
(34) <u>por qué</u> te fuiste Rosa, mi vida	int.	af.	temp.	tú
<u>por qué</u> te fuiste con ese negro	int.	af.	temp.	tú
<u>por qué</u> te fuiste <u>si yo</u> te quiero	int.	af.	temp.	tú
	decl.	af.	temp.	yo
<u>qué</u> tendrá el negro <u>que yo</u> no tengo (ALB02)	int.	af.	mod.	sin int.
	decl.	neg.	temp.	yo

En (33) y (34) se construye el «tú» para dar información, en concreto, explicaciones, mientras que el «yo» es quien pregunta y pide dichas explicaciones: el «tú», en este caso femenino, debe justificar sus acciones ante el «yo», aquí masculino. Al mismo tiempo, se crea una imagen de desamparo del «yo» en (33) mediante las preguntas retóricas en torno al *quién* proyectadas al *me*, mientras que en (34) se priorizan los significados textuales centrados en el «yo» como tópico marcado, de manera que en (33) se construye la primera persona como víctima y en (34) como egocéntrico.

Como se observa en ambos ejemplos, la mayoría de las cláusulas interrogativas son preguntas parciales y la información que se busca es principalmente el quién como participante (33):

Cláusulas interrogativas

Tipo	Frec. abs.	Frec. rel.²⁹⁶	Partícula int.	Frec. abs.	Frec. rel.²⁹⁷
parciales	77	77,8 %	quién	25	32,5 %
totales	22	22,2 %	qué	23	29,9 %
			por qué	9	11,7 %
directas	69	69,7 %	cómo	9	11,7 %
indirectas	30	30,3 %	otros	11	14,3 %

Figura 4.3(4): Tipos de cláusulas interrogativas por frecuencia absoluta y relativa en 85 letras.

Por último, en el caso de las cláusulas exclamativas, conviene tener en cuenta que estas también indican la actitud del hablante frente a lo que dice o frente a su interlocutor. Lavid et al. (2010, 249) las consideran un subtipo del modo declarativo:

²⁹⁶ Porcentajes calculados sobre 99 resultados totales (v. figura 4.3[3]).

²⁹⁷ Porcentajes calculados sobre 77 resultados (v. frecuencia absoluta de interrogativas parciales en esta figura).

The declarative mood type groups together ‘affirmative’ and ‘exclamative’ clauses in Spanish. The difference between these two lies in the attitude of the speaker towards his/her proposition. Thus, in ‘affirmative’ clauses, the speaker presents a proposition to the listener as true or false. In ‘exclamative’ clauses, the speaker does not present a proposition as true or false, but his/her own assessment or reaction with respect to the information contained in the proposition.

Los siguientes ejemplos, sin embargo, sugieren que tanto las cláusulas imperativas (35) como las interrogativas (36) pueden aparecer en modo exclamativo, incluso marcadas gráficamente con signos de exclamación:

	modo	pol.	deict.	sujeto
(35) <u>Corre!</u> <u>Corre</u> Montañozo!	excl./imp.	af.	mod.	tú
	excl./imp.	af.	mod.	tú
<u>Que te</u> quieren ya matar!	excl./decl.	af.	m./t.	sin int.
<u>Corre!</u> <u>Corre</u> Montañozo!	excl./imp.	af.	mod.	tú
	excl./imp.	af.	mod.	tú
<u>Cuídate</u> o <u>te</u> van a alcanzar! (GRUFAN07)	excl./imp.	af.	mod.	tú
	excl./decl.	af.	m./t.	sin int.
(36) ¡ <u>A ver qué</u> me dice después! / So payaso.	excl./int.	af.	temp.	sin int.
<u>Me</u> tiemblan los pies, a su lado;	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>me</u> dice <u>que estoy</u> descolorío.	decl.	af.	temp.	sin int.
	decl.	af.	temp.	yo
<u>La</u> empiezo a besar... (EXTRE04)	decl.	af.	temp.	yo

En (35) no se registra ninguna cláusula declarativa ni ningún sujeto en primera persona, si bien este se puede considerar implícito como enunciador de los imperativos (rol de pedir servicios), quien además impregna el mensaje con su actitud mediante las profusas exclamativas y la modalidad verbal de las (semi)perífrasis «querer» e «ir a» + infinitivo (volición/inclinación). El «tú» se construye en el rol comunicativo de dar servicios; una vez más se requiere de él una acción material relacionada con el movimiento (*corre*) y un proceso mental-conductual (*cuídate*). Los puntos de partida del mensaje están conformados principalmente por los imperativos y el tópico marcado *te*, de manera que se priorizan los temas interpersonales y el participante «tú» en su función de objeto.

La elección de la modalidad de cláusulas y temas en (36), por el contrario, construye un mensaje que parte de la pregunta *qué* en una interrogativo-exclamativa, así como de los tópicos no marcado *me* y marcado *la* en declarativas. El mensaje no incluye ninguna marca de deicticidad modal, pero logra presentarse de manera cercana mediante la actitud de inseguridad que expresa la exclamativa y la respuesta despectiva (*So payaso*) a la pregunta planteada. Frente a la tercera persona que se construye en el texto (*dice, a su lado, la*), femenina, la primera persona, masculina, se presenta como insegura y frágil²⁹⁸ (*So payaso, me tiemblan los pies, descolorío, etc.*).

²⁹⁸ Machin (2010, 91-92) habla de la construcción de una anti-masculinidad irónica: «The narrator speaks of his adoration for a girl which is unrequited. In fact he is completely ignored. [...] Through these lyrics

Cláusulas exclamativas

Estructura	Frec. abs.	Frec. rel.²⁹⁹
qué + verbo	10	22,7
cómo	10	22,7
declarativa	8	18,2
qué + adjetivo	6	13,6
imperativa	6	13,6
qué – cuánto/-a/-os/-as + sustantivo	4	9,1

Figura 4.3(5): Estructuras de las cláusulas exclamativas por frecuencia absoluta y relativa en 85 letras.

Las estructuras exclamativas más frecuentes del corpus son susceptibles de ser interpretadas como interrogativas que plantean preguntas sobre el «qué» + verbo y el «cómo». Además de las declarativas e imperativas que se han ilustrado en (35) y (36), se recogen unos pocos ejemplos de exclamativas introducidas por la partícula «qué» + adjetivo («qué fácil», «qué difícil», «qué rápido») y «qué» o «cuánto/-a/-os/-as» + sustantivo («qué sorpresa», «qué soledad», «cuántas las veces»)³⁰⁰.

Los ejemplos citados en este numeral ilustran las diferentes opciones que proyectan significados interpersonales. Los datos cuantitativos de las elecciones no dejan lugar a dudas sobre la relevancia de las cláusulas de modalidad no declarativa tanto en aparición como en distribución en las letras de pop-rock anotadas:

Ejemplos: tipo de cláusula	(29)	(30)	(31)	(32)	(33)	(34)	(35)	(36)
(A) Declarativa	43	37	26	24	33	51	0	16
(B) Interrogativa	0	0	0	3	18	11	0	0
(C) Imperativa	0	0	30	27	11	0	10	4
(D) Exclamativa	0	0	0	0	1	1	4	6

Figura 4.3(6): Elecciones de tipo de cláusula por frecuencia absoluta en 8 letras citadas.

Recordemos que la elección del tipo de cláusulas se encuentra estrechamente relacionada con los roles comunicativos que asumen los participantes en el evento comunicativo:

In conversation, in the real world or in the dialogues of plays and narratives, we demand information as well as give it, and we often give orders. The relative status of the interactants is often disclosed by just *who* demands the information in questions, or demands goods and services in orders (Butt et al. 2000, 99, cursivas en original).

[...] he conveys a clear self-depreciation [...], of the way life can be filled with the mundane and routine humiliation».

²⁹⁹ Porcentajes calculados sobre 44 resultados totales (v. figura 4.3[3]).

³⁰⁰ Existen otras estructuras exclamativas que no han sido contabilizadas en la anotación por no formar parte de cláusulas con verbo conjugado, por ejemplo: *¡muerte, muerte al villano vil!* (letra del ejemplo 14), *¡Las hierbas!* (53), *ahum!* (letra del ejemplo 42), *¡Porque sí, porque sí, porque sí!* (letra del ejemplo 75), *¡Libertad!* (letra del ejemplo 83), *no, no, no, no!* (letra del ejemplo 50). Este tipo de estructuras se consideran más adelante en el análisis de los continuativos e interjecciones (4.3.4).

En cinco de las ocho letras citadas en este numeral y en un 60% de las canciones etiquetadas, el «yo» pide bienes y servicios del «tú», controlando de este modo la actividad y el flujo discursivo construido como una conversación monológica y monogestionada.

4.3.2 Sujeto y tiempo

Los resultados del análisis de sujeto y tiempo también establecen cierta correlación con el tipo de cláusulas señaladas en el apartado anterior y especialmente con las elecciones del sistema de tema, entre las que destacaba el protagonismo de la primera y segunda persona del singular, así como las formas verbales de presente y los imperativos. Conviene subrayar de nuevo que, en términos sistémico-funcionales, el sujeto forma parte del sistema de modo y sus diferentes elecciones proyectan roles comunicativos que se comprenden como movimientos en la interacción dialógica. Es por ello que el sujeto no tiene por qué coincidir necesariamente con el tema (sistema de tema) o con el actor (sistema de transitividad), sino que su función remite al tipo de modalidad enunciativa³⁰¹.

Sistema de modo: sujeto	Frec. abs.	Frec. rel. ³⁰²	Letras	Distr. rel.	Letras	Pred. rel.
(D) Sujeto: 1ª persona	1.162	43,42 %	84	98,8 %	49	57,65 %
(E) Sujeto: 2ª persona	623	23,28 %	77	90,6 %	10	11,76 %
(F) Sujeto: sin interacción	891	33,30 %	84	98,8 %	24	28,24 %

Figura 4.3(7): Elecciones de sujeto por frecuencia, distribución y predominancia en 85 letras.

La modalidad enunciativa elocutiva con el uso de sujetos en primera persona (E) conforma una característica esencial en las letras de pop-rock, ya que se encuentra en todas las canciones a excepción de una³⁰³. En 49 textos, un 58% de las canciones analizadas, se registra un mayor número de cláusulas con sujeto realizado mediante la primera persona. Además, destaca la amplia distribución de la segunda persona (F), que sin embargo ocupa un lugar considerablemente menor como sujeto, es decir, como

³⁰¹ V. Calsamiglia & Tusón 2012, 53 acerca de los diferentes tipos de modalidad enunciativa (elocutiva, alocutiva, delocutiva): «[...] la dimensión enunciativa atiende, por una parte, a la posición de los diferentes sujetos respecto a lo que dicen y al resto de interlocutores y, por otra parte, a los recursos discursivo-textuales que utilizan para llevar a cabo sus finalidades comunicativas».

³⁰² Porcentajes calculados sobre el número total de cláusulas (2.676), que debe coincidir y coincide con la suma de sujetos (v. 4.1.3).

³⁰³ La letra en la que no aparece ningún sujeto de primera persona está citada en (35). En ella tampoco se registran cláusulas declarativas, si bien se ha explicado antes que algunas exclamativas pueden interpretarse como tales y que también se puede argumentar que existe una primera persona enunciativa de los imperativos.

PARTE II

poseedor del turno discursivo: predomina su elección como sujeto en tan solo 10 canciones de las 77 en las que aparece³⁰⁴. En 8 letras no se incluye ninguna cláusula en la que la segunda persona sea sujeto, aunque dicha persona aparece en dos de ellas llevando a cabo otras funciones que se analizan en relación con los significados experienciales.

En los siguientes ejemplos observamos diferentes modalidades enunciativas según los distintos sujetos:

	modo	pol.	deict.	sujeto
(37) <u>Bailando</u> / me paso el día bailando	decl.	af.	temp.	yo
<u>y los vecinos</u> mientras tanto / no paran de molestar	decl.	neg.	temp.	sin int.
<u>Bebiendo</u> / me paso el día bebiendo (ALAYPEG01)	decl.	af.	temp.	yo
(38) <u>Qué</u> hace una chica como tú en un sitio como este	int.	af.	temp.	sin int.
<u>qué clase de aventura</u> has venido a buscar	int.	af.	temp.	tú
<u>los años</u> te delatan nena / <u>estás</u> fuera de sitio	decl.	af.	temp.	sin int.
	decl.	af.	temp.	tú
<u>vas</u> de caza, <u>a quién</u> vas a atrapar (BURN02)	int.	af.	temp.	tú
	decl.	int.	m./t.	tú
(39) <u>Vivo</u> en un lugar / <u>donde</u> no llega la luz,	decl.	af.	temp.	yo
	decl.	neg.	temp.	sin int.
<u>niños</u> se ven / <u>que</u> van descalzos, / sin salud.	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>Por la estrecha calle</u> / algún carro viene <u>y va</u>	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>y [cuando llueve]</u> / nadie puede / caminar (LOST01)	decl.	af.	temp.	sin int.
	decl.	neg.	m./t.	sin int.

En (37) se registran exclusivamente cláusulas en las que el «yo» enunciador desempeña la función de sujeto³⁰⁵ de cláusulas declarativas, estableciendo el rol comunicativo de dar información. Los tópicos marcados circunstanciales de modo indican la prioridad de dicho punto de partida, que solo contrasta con otro participante distinto al «yo», organizado en el mensaje como tema experiencial: *los vecinos*. No se abre un espacio discursivo para una segunda persona, el mensaje se centra en el «yo».

Por el contrario, (38) concentra el mensaje en los procesos que lleva a cabo el «tú» mediante temas interpersonales (interrogativas) y temas experienciales (*los años te delatan* se refiere a *tus años*; *estás* y *vas* contienen la flexión de la segunda persona del singular). El rol comunicativo del «tú» femenino, marcado mediante el vocativo «nena», consiste de nuevo en dar explicaciones, justificarse, a la vez que el «yo» se construye como el participante que pide información (interrogativas) y la da respecto al «tú» (declarativa). El «yo» enunciador posee el poder del relato sobre el «tú».

³⁰⁴ En cuanto a la naturaleza de la segunda persona, tan solo se registran unos pocos ejemplos de «tú» impersonal en tres letras (ALESA01-GL, BA03, KIVE03), que en todo caso combinan ese uso minoritario con referencias más frecuentes a un «tú» personal.

³⁰⁵ En este caso, implícito en la desinencia verbal (Lavid et al. 2010, 103): «Spanish, in contrast with English, tends to leave out pronominal Subjects [...] Subject-drop in Spanish». V. comentario de la figura 3.1(4) y capítulo 4.4.1.

Por último, en (39) se organiza el punto de partida desde la forma verbal *Vivo* (sujeto en primera persona como punto de enunciación), pero el texto se desarrolla en torno a *un lugar/la calle*, realizando los sujetos en tercera persona a través de elecciones de sustantivos (*la luz, niños, algún carro*) y el indefinido *nadie*. La elección de tópicos marcados mediante temas experienciales que se refieren a un participante y circunstancias locales y temporales sugiere una mayor planificación retórica y la tercera persona aleja el foco comunicativo de la interacción entre el «yo» y el «tú». En 24 canciones predomina este tipo de modalidad enunciativa delocutiva (G), si bien cabe puntualizar que, en 83 de los 891 casos de sujeto sin interacción, esa tercera persona está realizada por un sustantivo que contiene deixis personal en forma de posesivos (*mi, tu, nuestro/-a*)³⁰⁶.

En cuanto a las preferencias de elección de sujetos según el tipo de cláusulas, existe una evidente y esperable correlación entre declarativa-primera persona e imperativa-segunda persona:

Sujeto	Decl. (2.217)	Frec. rel. (%)	Imp. (316)	Frec. rel. (%)	Int. (99)	Frec. rel. (%)	Excl. (44)	Frec. rel. (%)
yo	1.027	46,3	18	5,7	36	36,4	15	34,1
tú	341	15,4	236	74,7	18	18,2	7	15,9
vos	1	0	0	---	1	1	0	---
usted	0	---	7	2,2	2	2	0	---
sin int.	792	35,7	35	11,1	42	42,4	22	50
nosotros/-as	55	2,5	11	3,5	0	---	0	---
vosotros/-as	1	0	3	0,9	0	---	0	---
ustedes	0	---	6	1,9	0	---	0	---

Figura 4.3(8): Elecciones de sujeto por tipo de cláusula en 85 letras.

De las 1.162 apariciones totales de la primera persona (E), tan solo 66 se refieren al plural («nosotros/-as»), con lo que se puede afirmar que la primera persona del singular, «yo» ocupa el mayor espacio discursivo en las letras. Al igual que la primera persona, en la segunda apenas (F) se registran 10 resultados de las formas en plural («vosotros/-as», «ustedes»), lo que evidencia una vez más el protagonismo discursivo del «yo» y del «tú» en las letras de pop-rock (v. 3.2.1), protagonistas de los turnos discursivos. Los roles comunicativos principales que cumple el «yo» son dar información y pedir bienes y servicios; el «tú» se construye ante todo con el rol complementario de darlos.

En las cláusulas interrogativas, resulta interesante constatar que la mayor parte de sujetos están realizados por un participante sin interacción (G) en el acontecimiento

³⁰⁶ La referencia personal también puede interpretarse en otro tipo de estructuras que se contabilizan bajo la etiqueta «sin interacción», por ejemplo: en (36) *Me tiemblan los pies*, por «mis pies»; en (38) *Qué hace una chica como tú* por «tú».

comunicativo (en consonancia con el pronombre interrogativo más frecuente: *quién*, que cumple el papel de sujeto de la pregunta) seguido de interrogativas en las que se elige el «yo» como sujeto. Estas últimas pueden interpretarse como preguntas retóricas si se trata de interrogativas directas o como locuciones si se trata de interrogativas indirectas (v. figura 4.3[4]). Los sujetos sin interacción, es decir, la tercera persona del discurso realizada mediante «sintagmas nominales con referencia léxica y [...] la tercera persona gramatical» (Calsamiglia & Tusón: 2012, 127) o bien pronombres de tercera persona alcanzan los mayores porcentajes en las exclamativas e interrogativas y cobran una especial relevancia en las declarativas. Dicha elección sugiere que en un tercio de las cláusulas no se detectan referencias a los protagonistas de la enunciación, si bien conviene tener en cuenta que aproximadamente un 10% de los sujetos de esas cláusulas viene realizado por un nombre común con posesivo de primera o segunda persona del singular, es decir, con deixis personal.

En cuanto al plano temporal, los resultados muestran unas tendencias claras: las cláusulas que contienen formas verbales de presente (H) predominan en 69 de la totalidad de letras analizadas, ya que aparecen en todas ellas, mientras que las cláusulas con formas verbales de pasado (I) alcanzan una distribución considerable (69 letras, un 81% de los textos analizados), pero una escasa predominancia (11 de ellas, un 13%): en todas las letras en las que se encuentran tiempos de pasado, estos se combinan con tiempos de presente, que en su mayor parte son más frecuentes.

Sistema de modo: tiempo	Frec. abs.	Frec. rel. ³⁰⁷	Letras	Distr. rel.	Letras	Pred. rel.
(H) Tiempo: presente	1.793	75,2 %	85	100,0 %	69	81,18 %
(I) Tiempo: pasado	437	18,3 %	69	81,2 %	11	12,94 %
(J) Tiempo: futuro	155	6,5 %	49	57,6 %	2	2,35 %

Figura 4.3(9): Elecciones de tiempo por frecuencia, distribución y predominancia en 85 letras.

El porcentaje de canciones que cuentan con un mayor número de cláusulas referidas al futuro (J) resulta anecdótico (2%) pese a la relativamente amplia distribución de dicho tiempo (49 letras, 58%). Las elecciones de tiempo verbal se ilustran mediante los siguientes ejemplos:

³⁰⁷ Porcentajes calculados sobre un total de 2.385 formas verbales con deicticidad temporal. Entre las formas conjugadas que no se computan en este apartado se encuentran los condicionales y los imperativos afirmativos. No obstante, se contabilizaron todas las formas de subjuntivo, incluso en función de imperativo (negativo, o indirecto: propuesta proyectada).

	modo	pol.	deict.	sujeto
(40) <u>Me</u> despierto con la obsesión	decl.	af.	temp.: pres.	yo
<u>poseerte</u> es mi ambición	decl.	af.	temp.: pres.	sin int.
<u>no pretendo</u> oír tu voz / solamente la consumación (PARPER07)	decl.	neg.	temp.: pres.	yo
(41) <u>Al año</u> nos conocimos / haciendo flanes de arena;	decl.	af.	temp.: pas.	nosotros
<u>bien pronto</u> nos descubrimos:	decl.	af.	temp.: pas.	nosotros
<u>tú</u> eras nene y <u>yo</u> era nena (VAI10)	decl.	af.	temp.: pas.	tú
	decl.	af.	temp.: pas.	yo
(42) <u>Yo</u> seré el viento <u>que</u> va	decl.	af.	temp.: fut.	tú
	decl.	af.	temp.: fut.	tú
<u>navegaré</u> por tu oscuridad / tu rocío / beso frío / <u>que</u> me quemará (MIBO03-CE)	decl.	af.	temp.: fut.	tú
	decl.	af.	temp.: fut.	sin int.

Recordemos que la deicticidad temporal significa «referencia al tiempo del discurso (tiempo principal o primordial) [...] presente, pasado o futuro en el momento del discurso; es el tiempo relativo al ‘ahora’» (Ghio & Fernández 2008, 129) que se abre en el espacio semántico que comparten los participantes del evento comunicativo³⁰⁸. En el ejemplo (40), como en más del 80% de las letras de pop-rock anotadas, predominan las declarativas en presente, susceptibles de interpretarse como válidas en cualquier momento. El «yo» enunciador, punto de partida del mensaje como tópico no marcado (*me*), relata su comportamiento, deseos e intenciones respecto al «tú» en un presente gnómico (v. 3.2.2).

En (41), por el contrario, el mensaje se refiere a acontecimientos específicos en el pasado: la información priorizada son circunstancias temporales que sitúan el marco del relato en el pasado, con un sujeto plural dual («tú y yo»). Este tipo de deicticidad predomina en alrededor del 13% de las letras etiquetadas. Tal y como se muestra en este ejemplo, existe una clara preferencia de los tiempos de pasado que se eligen en las letras: las formas de indefinido (311) suman un 71%, mientras que las de imperfecto (69) o perfecto (55) se sitúan alrededor de un 15% respectivamente y solo se registran dos formas de pluscuamperfecto (letras de los ejemplos 34 y 79). Dicha elección sugiere un modo de organización del discurso narrativo³⁰⁹ (Calsamiglia & Tusón 2012, 53) centrado en sucesos concretos. Por último, solo dos letras eligen las formas de futuro con mayor

³⁰⁸ «This is the Deictic tense: past, present or future relative to the speech event» (Halliday & Matthiessen 2004, 337).

³⁰⁹ V. también en 3.2.2 las nociones de «mundo comentado» y «mundo narrado» acuñadas por Weinrich (1985).

frecuencia que los demás tiempos; (42) es una de ellas. El «yo» enunciador se presenta como un tópico marcado y el relato de sus intenciones respecto al «tú» se sitúa en el futuro mediante la elección de formas de futuro simple. En las letras analizadas, el futuro simple registra aproximadamente el doble de frecuencia que las formas de futuro próximo (105 frente a 49 apariciones, 68% y 32% respectivamente) y tan solo se documenta una forma de futuro compuesto (ejemplo 45). Al respecto cabe tener en cuenta la posible expresión de modalidad de las formas de futuro (Lavid et al. 2010, 265-266), ya sea moduladora de inclinación o modalizadora de probabilidad, que se aborda en el siguiente numeral (4.5.3).

Con el objetivo de ofrecer una visión más concreta de las elecciones respecto a sujeto y tiempo en las letras analizadas, se recogen a continuación los resultados de las canciones que se han citado en este numeral:

Ejemplos: sujeto y tiempo	(37)	(38)	(39)	(40)	(41)	(42)
(E) Sujeto: primera persona	13	2	5	5	7	14
(F) Sujeto: segunda persona	0	13	0	0	1	4
(G) Sujeto: sin interacción	1	2	10	0	5	2
(H) Tiempo: presente	14	12	13	5	2	2
(I) Tiempo: pasado	0	3	1	0	11	1
(J) Tiempo: futuro	0	2	1	0	0	17

Figura 4.3(10): Elecciones de sujeto y tiempo por frecuencia absoluta en 6 letras citadas.

En las seis letras se elige como sujeto la primera persona (E) y el presente como tiempo de enunciación (H), dos recursos que además conforman la mayor parte de las cláusulas que componen cuatro de ellas. La segunda persona (F) y el futuro (J) coinciden en dos letras de las tres en las que combinan con los recursos principales, pero solo sobresalen en un texto respectivamente. Para terminar, los sujetos en tercera persona (G) y los tiempos de pasado (I), ambos rasgos también con una amplia distribución (4 letras por recurso), alcanzan igualmente la mayor representación en una letra cada uno, combinados con la primera persona y/o con los demás tiempos.

Todo ello significa que las letras de pop-rock asignan a la primera persona, realizada mediante el «yo», el turno de habla predominante de un mensaje situado preferentemente en un presente general que posibilita la validez del discurso en cualquier momento.

4.3.3 Modalidad y polaridad

En los ejemplos citados hasta el momento se observa un gran número de recursos de deicticidad modal, es decir, de la expresión de la actitud del enunciador frente al mensaje o a su interlocutor. La lingüística sistémico-funcional distingue entre la expresión, por una parte, de la modalización, en cuanto grados de una proposición que se sitúan entre el sí y el no (probabilidad, frecuencia) y, por otra parte, de la modulación frente a una propuesta (obligación, disposición). El uso de la polaridad realiza los significados asociados precisamente a los extremos de la modalización: el sí (polaridad afirmativa) y el no (polaridad negativa).

Sistema de modo: modalidad y polaridad		Frec. abs.	Frec. rel.³¹⁰	Letras	Distr. rel.
(K)	Modalización verbal	103	3,85 %	49	57,65 %
(L)	Modulación verbal	189	7,06 %	60	70,59 %
(M)	Polaridad negativa	378	14,13 % ³¹¹	70	82,35 %

Figura 4.3(11): Elecciones de modalidad verbal y polaridad por frecuencia y distribución en 85 letras.

Alrededor de un 4% y un 7% de las cláusulas analizadas contienen recursos de modalización y modulación verbales respectivamente; su distribución se puede considerar media al documentarse en un total de 49 y 60 letras. Recordemos en este punto que el recurso más usado en las letras de canciones para expresar modulación son las formas de imperativo, no recogidas en esta tabla, que alcanzan un total de 316 apariciones (12% de las cláusulas) en 50 letras (59% de los textos analizados)³¹². Junto con ellas, los recursos más frecuentes de modalidad verbal se canalizan en diversas estructuras

³¹⁰ Porcentajes calculados sobre un total de 2.676 cláusulas (v. figura 4[2]).

³¹¹ El porcentaje de la negación que se recoge en el uso del inglés general es menor: «If we take account of a wide range of discourse types, positive probably works out around ten times as frequent as negative» (Halliday & Matthiessen 2004, 143). En cuanto al español, la frecuencia relativa del lema <no> en el corpus de 1.000 letras de pop-rock (2,68) es dos veces y media mayor que la que se registra en el Corpus Cumbre del español contemporáneo (1,07), v. 3.1.2. Los resultados parecen indicar que la polaridad negativa se elige con más frecuencia en las canciones de pop-rock que en el uso general del español. En su estudio sobre las letras de la movida, Ríos Longares (2001, 45) interpreta que esa frecuencia refleja la postura negativa «de la juventud de los ochenta» frente a la sociedad: «No hay un asunto por excelencia [...], pero sí una palabra: 'No'. La negación 'no' se repite una media de 5 veces por canción». En el presente corpus de 85 letras, los recursos de polaridad negativa alcanzan una frecuencia relativa de 2,66 y 5,4 apariciones por canción, con lo que la alta frecuencia puede considerarse como un rasgo general de las letras de pop-rock en español, no necesariamente característico de una escena concreta (v. 4.3.6).

³¹² Tampoco se contabilizan en esta tabla las apariciones del modo subjuntivo que proyectan significados volitivos/desiderativos. Para el análisis se introdujo la etiqueta adicional «inductor de subjuntivo», bajo la que se recogieron 147 apariciones (5,49% del total de cláusulas). Los casos de inducción del subjuntivo por modulación, por ejemplo, *¿Quién me va a pedir que nunca le abandone?* (ejemplo 33), ascienden a 58; los demás casos se registran en contextos conjuntivos (*aunque, cuando, para que, si*) o relativos. Las formas verbales de subjuntivo moduladas se anotan con las etiquetas de cláusulas imperativas (indirectas) y de tiempo (presente, pasado).

PARTE II

(semi)perifrásticas modales con los auxiliares «poder», «tener que», «ir a» y, especialmente, con el verbo «querer» seguido de infinitivo (v. análisis de construcciones verbales en 3.3.2):

	modo	pol.	deict.	sujeto
(43) <u>Quiero</u> creer	decl.	af.	m./t.	yo
<u>que tu alma</u> es eterna	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>que puede</u> trascender	decl.	af.	m./t.	sin int.
<u>quiero</u> besar tus labios sin prisa	decl.	af.	m./t.	yo
<u>lo</u> puedo imaginar (BECUE03)	decl.	af.	m./t.	yo
(44) <u>Yo</u> te voy a dar / Sin condición / Este vagabundo corazón;	decl.	af.	m./t.	yo
<u>Contigo</u> quiero estar	decl.	af.	m./t.	yo
<u>No importa</u> el lugar	decl.	neg.	temp.	sin int.
<u>Aunque sea</u> en un rincón (ALGUZ07)	decl.	af.	temp.	sin int.

En (43) hallamos ejemplos de modalidad verbal mediante la perífrasis modal «poder + infinitivo»³¹³ (*puede trascender, lo puedo imaginar*) y la semiperífrasis verbal moduladora volitiva o de disposición/inclinación «quiero + infinitivo» (*quiero creer, quiero besar*), que también encontramos en (44) con el ejemplo *quiero estar*. Además de esta estructura, en el segundo ejemplo observamos otro recurso de modulación, igualmente de disposición/inclinación, que se expresa mediante la forma de futuro próximo «ir a + infinitivo» (*voy a dar*). Todos estos recursos verbales (perífrasis modales de infinitivo, también la aspectual incoativa recién mencionada, futuro, condicional³¹⁴) se asocian a la denominada modalidad subjetiva (Halliday & Matthiessen 2004, 619-620) e indican que el interés modal se centra en el grado de modalidad (alto, medio, bajo) en el que una proposición es discutible o contestable (Egins 2004, 316).

En las letras analizadas, (K) y (L) suman un total de 292 apariciones en 60 canciones, con una leve preferencia de las opciones de modulación (L), especialmente debido a la estructura «querer + infinitivo» (91 ocurrencias en 36 letras)³¹⁵. Ello también explica la distribución de la modalidad entre los dos principales participantes de las letras: el «yo» acumula un 48,54% de las estructuras de modalización verbal (K) y un 74,60% de las moduladoras (L), mientras que el «tú» suma un 18,45% de las modalizaciones verbales y tan solo un 7,94% de las modulaciones distintas a las propias del imperativo.

³¹³ Acerca de la modalidad que expresa «poder», cf. Ghio & Fernández (2008, 133): «En español ‘poder’ también puede expresar capacidad (o habilidad), una categoría de la modalidad que no se ajusta perfectamente ni al tipo epistémico ni al tipo deóntico».

³¹⁴ La frecuencia y distribución de las formas condicionales en las letras analizadas son escasas: tan solo se registran 15 formas en 10 letras.

³¹⁵ «By far the most common verb that indicates willingness in Spanish is *querer* [...] Verbs of willingness always build a complex verbal group in Spanish, as they accompany the main process, which takes the form of the Infinitive» (Lavid et al. 2010, 279-280). V. también figura 3.3[8] y el comentario sobre dicha construcción semiperifrástica en 3.3.2.

Volviendo a los ejemplos, podemos observar que la modalidad verbal se elige en los mensajes que cuentan con el «yo» como sujeto (*quiero, puedo, voy a*) y que se organizan textualmente a partir de esas mismas formas verbales en cuanto temas interpersonales y experienciales (43) o a partir de tópicos marcados realizados mediante el «yo» sujeto y el «tú» circunstancial de compañía (44). El rol comunicativo que adopta el «yo» es dar información en ambos ejemplos; los recursos de modalidad construyen un mensaje subjetivo con matices de inclinación o probabilidad.

Junto con estas realizaciones verbales de modalidad, que proyectan subjetivamente significados interpersonales, la llamada modalidad objetiva refuerza dichos significados mediante el uso de adjuntos modales como, por ejemplo, *quizás, probablemente* (probabilidad), *siempre, nunca, a veces* (frecuencia/habitudinalidad), *solo* (intensificación), etc.:

	modo	pol.	deict.	sujeto
(45) Siempre <u>quise</u> ir a L.A. / dejar un día esta ciudad. / Cruzar el mar en tu compañía.	decl.	af.	m./t.	yo
<u>Pero ya hace tiempo</u>	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>que me</u> has dejado,	decl.	af.	temp.	tú
<u>y probablemente me</u> habrás olvidado.	decl.	af.	modal	tú
[No sé] <u>qué aventuras</u> correré sin ti (LOQU04)	[decl.] int.	[af.] af.	[temp.] modal	[yo] yo
(46) <u>Yo</u> contigo / mantengo las distancias;	decl.	af.	temp.	yo
<u>Mi anhelo</u> las rompe / alegremente (JODRE05)	decl.	af.	temp.	sin int.

En (45) funcionan como adjuntos modales los adverbios modalizadores (N) *siempre* (frecuencia), que resalta la modulación verbal proyectada por *quise ir*, y *probablemente*, que atenúa la probabilidad expresada mediante la elección de la modalidad verbal del futuro compuesto *habrás olvidado*. El mensaje parte precisamente de los temas interpersonales que realizan los adjuntos; la predominancia de cláusulas declarativas vuelve a construir el rol comunicativo del «yo» para dar información sobre sus deseos y sobre unas acciones concretas del «tú» en el pasado que se proyectan hacia un futuro presentado como incierto por la ausencia del «tú». En (46) aparece uno de los escasos ejemplos de adverbios moduladores (O): *alegremente*, que cumple una función modal de disposición/inclinación. El «yo» conforma el tópico marcado de un mensaje que lo disocia de *mi anhelo*, presentado en tercera persona (sin interacción) para marcar la distancia con la acción de su poseedor, si bien se confirma una vez más la referencia déctica mediante el posesivo de primera persona.

Los participantes del acontecimiento comunicativo eligen recursos de modalidad objetiva para alejarse de la responsabilidad del mensaje (Halliday & Matthiessen 2004,

480): en lugar de incluir la modalidad en las desinencias verbales asociadas a una persona del discurso, los significados interpersonales se expresan mediante adverbios o estructuras impersonales³¹⁶. Sin embargo, los adjuntos no se limitan a adverbios de modalidad objetiva. En (45) se encuentra también la metáfora interpersonal *no sé* (v. 4.2), que puede interpretarse como recurso modalizador y se anota como adjunto de probabilidad (N) y estructura subjetiva debido a su naturaleza verbal.

Sistema de modo: adjuntos modales		Frec. abs.	Letras	Distr. rel.
(N) Adjuntos modalizadores	Frecuencia	59	33	38,8 %
	Probabilidad	77	48	56,5 %
(O) Adjuntos moduladores	Disposición/inclinación	3	2	2,4 %
	Intensificación	143	51	60,0 %
(P) Otros adjuntos	Aseveración	31	17	20,0 %
	Comentario	13	6	7,1 %

Figura 4.3(12): Elecciones de adjuntos por frecuencia y distribución en 85 letras.

Los adjuntos modales, modalizadores (N), moduladores (O) u otros (P), suman un total de 326 apariciones en 71 letras y, como se observa en la figura, cobran especial relevancia proyectando significados de intensificación (*solo, tan solo, simplemente, solamente, que, si*) o probabilidad (*quizás, tal vez, a lo mejor*), por delante de frecuencia (*siempre, nunca, a veces*), aseveración (*sin duda, de verdad, por supuesto*), comentario (*en el fondo, al final*) y disposición/inclinación (*alegremente, ojalá*).

Por último, en los polos opuestos del sí y el no hallamos la expresión de la polaridad, que arroja unos resultados totales de polaridad negativa de alrededor del 14% de las cláusulas analizadas, un porcentaje que fluctúa en función del tipo de cláusula (declarativas: 15,07%; imperativas: 10,13%; interrogativas: 8,08%; exclamativas: 9,09%).

	modo	pol.	deict.	sujeto
(47) <u>Déjame</u> , que <u>yo</u> no tengo la culpa de verte caer	imp.	af.	modal	tú
	decl.	neg.	temp.	yo
<u>Si yo</u> no tengo la culpa de ver que...	decl.	neg.	temp.	yo
<u>Entre dos tierras</u> estás / <u>Y no dejas</u> aire que respirar (HESIL01)	decl.	af.	temp.	tú
	decl.	neg.	temp.	tú
(48) <u>Me</u> lleva la Bersuit Vergarabat	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>Yo</u> no viví la Maldita Vecindad	decl.	neg.	temp.	yo
<u>Amigos invisibles</u> , yo nunca los vi	decl.	neg.	temp.	yo
<u>Héroes del silencio</u> , jamás los oí (MOLO09)	decl.	neg.	temp.	yo

³¹⁶ La impersonalización deja a quien interactúa sin posibilidad de cuestionar la modalidad del mensaje: la actitud personal se presenta mediante una estructura impersonal (*hay que, hace falta, es necesario*). Esta aparente contradicción refleja la distancia social de los interlocutores: «The reason why this pattern occurs so much in hierarchical situations seems to be that it is a covert attempt to get people to do things without having to take responsibility for issuing the command» (Eggs 2004, 195).

Tal y como se recoge en la figura 4.3(13), las letras citadas en (47) y (48) contienen los mayores resultados de polaridad negativa. En el caso de las cláusulas declarativas se niega la validez del contenido que expresan³¹⁷. La mayor parte de ellas se refiere a formas verbales para las que se elige el sujeto «yo» y en ambas letras se opta por priorizarlo como tópico marcado. El mensaje simplificado que se transmite mediante dichas elecciones es «yo no», ya sea situado en un tiempo presente (47) o pasado (48), negando la forma verbal o incluyendo adjuntos modalizadores de frecuencia tales como *nunca* y el más enfático *jamás* (48).

Ejemplos: modalidad y polaridad	(43)	(44)	(45)	(46)	(47)	(48)
(K) Modalización verbal	8	2	2	1	1	2
(L) Modulación verbal	10	7	1	0	3	2
(M) Polaridad negativa	1	0	3	3	15	23
(N-P) Adjuntos	1	0	6	2	1	5
Número total de cláusulas	42	23	27	13	41	75

Figura 4.3(13): Elecciones de modalidad y polaridad por frecuencia absoluta en 6 letras citadas.

Resumiendo la proyección de significados interpersonales mediante recursos léxico-gramaticales de modalidad y polaridad, se comprueba la amplia distribución de marcas que reflejan la actitud del enunciador en las letras de pop-rock: todos los ejemplos que se recogen en la figura 4.3(13) contienen algún recurso de modalidad. En concreto, se identifican los siguientes mecanismos: el hecho de que los adjuntos (N-P) superen las realizaciones verbales en (45) y (48) significa que el mensaje se presenta de manera no discutible, creando y manteniendo la autoridad del enunciador sobre su propia experiencia personal. La escasa presencia de modalidad en (46) indica que se pretende proporcionar una información objetiva sin apenas marcas de actitud del enunciador, mientras que la gran presencia de recursos de modalidad verbal (K) y (L) en (43) y (44) construye unos significados interpersonales subjetivos frente al mensaje.

4.3.4 Vocativos y continuativos

La principal conclusión en cuanto a la variación diacrónica de las elecciones temáticas en las letras de pop-rock analizadas (v. 4.2.4) radica en que durante las últimas dos décadas se ha expandido el uso de temas interpersonales mediante vocativos (40 apariciones en

³¹⁷ Acerca de la interpretación de la polaridad negativa en los demás tipos de cláusulas, v. Lavid et al. (2010, 247-249, sobre las interrogativas, 259-261 y 292).

PARTE II

18 canciones) y temas textuales con continuativos (81 resultados en 28 canciones), coincidiendo con la consagración del pop-rock latino gracias a los premios Grammy latinos.

En este apartado se presentan los resultados de aparición y distribución de dichos recursos léxico-gramaticales con independencia de su posición temática, es decir, en cualquier posición dentro o fuera de la cláusula:

Sistema de modo: vocativos y continuativos	Frec. abs.	Letras	Distr. rel.
(Q) Vocativos	117	34	41,2 %
(R) Continuativos	135	37	43,5 %

Figura 4.3(14): Elecciones de vocativos y continuativos por frecuencia y distribución en 85 letras.

Los significados interpersonales que proyectan vocativos y continuativos se han expuesto brevemente en 4.2.1 (Ghio & Fernández 2008, 136); recordemos que los vocativos nombran al interlocutor y que los continuativos indican la relevancia textual del mensaje como intercambio o muestran la actitud del enunciador respecto a sus palabras o a lo que ocurre:

En la intersección entre las vocalizaciones, el léxico y la morfosintaxis se observa el uso de expresiones que muestran la actitud y que tienen unas funciones modalizadoras, interactivas y expresivas muy evidentes (Calsamiglia & Tusón 2012, 47).

Con alrededor del 40% respectivamente, ambos recursos alcanzan una distribución media en las letras analizadas. Dado que suponen diferentes realizaciones del tenor del discurso, se tratan a continuación por separado con ejemplos ilustrativos.

En primer lugar, la elección de vocativos (Q) comprende una función negociadora que resaltan Halliday & Matthiessen (2004, 134):

In using a Vocative the speaker is enacting the participation of the addressee or addressees in the exchange. This may serve to identify the particular person being addressed, or to call for that person's attention; but in many dialogic contexts the function of the Vocative is more negotiary: the speaker uses it to mark the interpersonal relationship, sometimes thereby claiming superior status or power.

Eggins (2004, 64-67) desarrolla las correlaciones entre el uso de vocativos y los roles que desempeñan los participantes en cuanto a las dimensiones de poder (igual, desigual), contacto (frecuente, ocasional) y afecto (alto, bajo). Consideremos dos ejemplos para ilustrar el tenor de cada una de las letras:

	modo	pol.	deict.	sujeto
(49) <u>Señoras y señores, sepan</u> ustedes	imp.	af.	modal	ustedes
<u>que la flor de la noche</u> es pa quien la merece	decl.	af.	temp.	sin int.
(CAMA06)				

(45) <u>Quizás el «martini» me ha hecho recordar</u>	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>na, «por qué no volviste a llamar?» (LOQU04)</u>	decl.	neg.	temp.	tú

Mientras que en la letra (49) el vocativo se refiere a un interlocutor plural, en (45) se dirige a un interlocutor singular, caracterizado como femenino. Los vocativos usados apuntan respectivamente a una situación formal (*señoras y señores* supone una marca de jerarquía, contacto ocasional e involucramiento afectivo bajo) y a una situación informal (*na* indica la ausencia de jerarquía, el contacto frecuente e involucramiento afectivo alto). En el primer caso, el vocativo precede una cláusula imperativa, con significado deóntico o modulador (*sepan ustedes* equivale a «ustedes deben saber»), que tiene como proyección una información en forma de sabiduría general en presente gnómico (la cláusula declarativa *la flor de la noche es pa quien la merece*). En el segundo caso, el vocativo antecede una cláusula interrogativa parcial en pasado que se presta a una interpretación modal con significado epistémico o modalizador (*por qué no volviste a llamar?* expresa «[no sé] por qué no volviste a llamar»), enmarcada en la estructura enunciativa A.3, por la que un «yo» enunciador (*me*) se dirige a un «tú» (*na*) para hablarle de su relación común (*no volviste a llamar*) (v. análisis de la estructura y variación enunciativas en 3.2.3).

Por tanto, en el primer ejemplo (49) se establece una interacción de carácter formal entre un/os enunciador/es implícito/s y los destinatarios de la canción (estructura enunciativa A.4). El enunciador se construye con el rol comunicativo de dar información, un mensaje que, como hemos visto, se presenta como una verdad universal. En el segundo ejemplo (45) se proyectan los significados interpersonales entre el enunciador «yo» y la destinataria «tú»; esta última se construye para dar explicaciones o justificar una acción concreta en el pasado (o la falta de esa acción concreta). El tenor que se proyecta en cada una de las frases es completamente distinto: según se ha mencionado en 4.1, existe una diferencia entre el tenor primario y secundario de las letras. La particularidad consiste en que el tenor secundario penetra en la estructura enunciativa de (45) y se fusiona con el primario, como podría suceder en una presentación oral, es decir, un texto no ficcional, pero también planeado en la escritura y, como tal, enmarcado en el lenguaje de la escenificación³¹⁸.

La proyección de este tenor secundario es extremadamente inusual en las letras analizadas; mediante el uso de vocativos similares a (45) se establece una relación de

³¹⁸ V. Werner (2021b). Siguiendo las denominaciones que usa este autor, los dos planos comunicativos en los que operan las letras de canciones (intra- y extradiegético) se fusionan en (45) mediante el uso de los vocativos *señores y señoras* y *ustedes*.

PARTE II

carácter informal marcada por la ausencia de jerarquía, el contacto frecuente y un involucramiento afectivo alto: el tenor primario prototípico que realiza el pop-rock.

En las 85 canciones analizadas se registran un total de 117 vocativos repartidos en 34 textos, lo que supone una distribución del 41% de las letras (figura 4.3[14]). Atendiendo a las funciones apelativo-relacionales, se propone una categorización de los vocativos identificados en las letras³¹⁹:

Vocativos	Frec. abs.	Letras	Distr. rel. ³²⁰	Ejemplos
Apelativo de afecto	81	24	28,2 %	(mi) amor, nena, mujer, loca, mi vida, etc.
Nombre propio	16	4	4,7 %	Joaquín/Rosa, Carito, Montañozo, S. Lucía
Tratamiento	9	4	4,7 %	tú, señoras y señores, todo el mundo
Apelativo despectivo	5	3	3,5 %	cornudo, mujer fatal, cretino/payaso
Parentesco	4	2	2,4 %	viejo, mi hermano
Objeto personificado	2	1	1,2 %	antena del Cafetal/árbol a medio pintar

Figura 4.3(15): Categorías semánticas de los vocativos por frecuencia y distribución (*apud* según Calsamiglia & Tusón 2012, 134).

Los apelativos afectivos se encuentran en poco menos del 30% de las canciones analizadas. Si bien los más frecuentes usan nombres comunes que expresan sentimientos (*amor, mi vida, mi bien, corazón, cariño mío, dulce amor, mi devoción, mi dulce sentimiento*), los que registran una mayor distribución son aquellos que mencionan nombres comunes de personas o adjetivos sustantivados, referidos casi exclusivamente a personas femeninas en singular (*nena, mujer, mamita³²¹, niña, chica; morena, loca, mi negra, negrita, payita mía, preciosa*). Los resultados, por tanto, arrojan una clara preferencia por el uso de apelativos tal y como se documenta en (45): el interlocutor se marca como singular, preferentemente femenino y puede caracterizarse física- (ejemplo 31) o psicológicamente (ejemplo 32):

	modo	pol.	deict.	sujeto
(50) <u>mi amor ya no te engañes</u>	imp.	neg.	modal	tú
<u>no te mientas corazón</u>	imp.	neg.	modal	tú
<u>se nos cae todo el cielo</u>	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>entiéndelo amor (MA02)</u>	imp.	af.	modal	tú
(31) <u>Mueve tus caderas muchacha morena</u>	imp.	af.	modal	tú
<u>Báilame ese ritmo con sabor a plena [...]</u>	imp.	af.	modal	tú
<u>Pégate un poco más / y mueve esas caderas</u>	imp.	af.	modal	tú
	imp.	af.	modal	tú
Mamita cosa buena / <u>que</u> a mí me pone mal (RIMA12)	decl.	af.	temp.	sin int.

³¹⁹ En las canciones pueden encontrarse y, de hecho, se encuentran simultáneamente diferentes categorías de vocativos.

³²⁰ Porcentajes calculados sobre una distribución absoluta de 85 letras.

³²¹ V. DAMER [13.09.2022]: «mamita I. 1. f. CR, Cu, RD, PR, Co, Ve. Mujer muy hermosa. pop.». En cuanto a la caracterización étnica mediante vocativos como *morena, mi negra, negrita, payita mía*, v. 3.4.2. y, en especial, la figura 3.4(7).

En ambos ejemplos, los vocativos se combinan con cláusulas imperativas creando un tenor similar en las dos letras: la relación que se establece entre los interlocutores es altamente afectiva, con elecciones de procesos mentales (50) y materiales de movimiento (31) que proyectan significados experienciales en torno a una relación íntima y a un baile respectivamente. El «yo» enunciador se construye en el rol comunicativo de pedir servicios del «tú», ya sea en el mundo interior (50) de este último o en el mundo exterior (31). Por tanto, al «tú» se le asigna el rol de dar dichos servicios. La alta fuerza moduladora de los imperativos, que subraya la posición de poder del «yo» enunciador, se contrarresta mediante el uso de vocativos afectivos: se atenúa de este modo la jerarquía de poder que se establece en los roles comunicativos.

El uso de formas de tratamiento, como se registraba en (49), se demuestra como residual, así como la elección de nombres propios, de apelativos despectivos y otras categorías de vocativos:

	modo	pol.	deict.	sujeto
(34) <u>Joaquín</u> / <u>pero qué</u> pasa cornudo / ay qué pasión (ALB02)	int.	af.	temp.	tú
(36) <u>¡A ver qué</u> me dice después! / So cretino (EXTRE04)	excl.	af.	temp.	sin int.

Los escasos apelativos despectivos se registran en letras de artistas del canon estético que construyen una anti-masculinidad irónica en torno al perfil de «perdedor» (v. cláusulas exclamativas en 4.3.1). En los ejemplos (34) y (36) se registran cláusulas interrogativas y exclamativas, la interjección *ay*, «para expresar [...] ordinariamente aflicción o dolor»³²² y el adverbio *so*, «para potenciar el significado [...] con sentido despectivo»³²³. Tanto la pregunta *¿pero qué pasa, cornudo?* en (34) como la interrogativa introducida por un marcador conversacional modalizador *a ver qué me dice después* (36) se relacionan con las expectativas de un participante masculino: en (34), el enunciador³²⁴ construido en el rol de solicitar información, pide explicaciones sobre una acción del «tú» en el pasado (*por qué te fuiste, Rosa, mi vida*) y cuyo resultado se recoge en el vocativo *cornudo*; en (36), el enunciador mismo proyecta sus expectativas mediante la exclamación interrogativa y recibe las respuestas retóricas: *so cretino* y *so payaso*. En ambas letras, el fracaso del protagonista se expresa de manera patente.

³²² DLE [13.09.2022].

³²³ *Ibíd.*

³²⁴ En esta letra tiene lugar un desplazamiento enunciativo: la interpretación de la canción reserva la puesta en escena del «yo» enunciador (*Joaquín*) al intérprete (Albert Pla), mientras que el coro canta la cita recogida aquí (v. 3.4.2 para más detalles sobre la letra, citada también en el ejemplo 139).

Sin embargo, como muestran los resultados de la figura 4.3(15), este tipo de vocativos aparece únicamente en tres (despectivos) o cuatro (nombres propios) letras de las 85 canciones etiquetadas. El uso de vocativos en las letras de pop-rock cumple principalmente una función apelativa que proyecta un tenor primario de involucramiento afectivo alto y suele aparecer en cláusulas imperativas y/o exclamativas, en las que también pueden elegirse continuativos como *enhorabuena* (51) o *ay* (34, 6):

	modo	pol.	deict.	sujeto
(51) <u>Valió</u> la pena <u>lo que</u> era necesario para estar contigo	decl.	af.	temp.	sin int.
amor	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>Tú</u> eres una bendición	decl.	af.	temp.	tú
<u>Las horas y la vida de tu lado</u> nena / Están para vivirlas	decl.	af.	temp.	sin int.
pero a tu manera				
<u>Enhorabuena, porque valió</u> la pena (MARAN04)	decl.	af.	temp.	sin int.
(6) <u>Ay amor me</u> duele tanto	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>Me</u> duele tanto	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>Que te</u> fueras sin decir a dónde (SHA03)	decl.	af.	temp.	tú

En ambos ejemplos, el «yo» enunciador cumple la función comunicativa de dar información, y lo hace con marcas de modalidad no verbal: vocativos e interjecciones. En (51) se combinan los vocativos *amor* y *nena* con la interjección impropia *enhorabuena* «para felicitar a alguien»³²⁵. Lejos del discurso construido en torno a un «yo» enunciador protagonista de fracasos, que caracteriza algunas letras del canon estético, encontramos en este caso (una letra de la escena pop de los Grammy Latinos) la construcción de un discurso de éxito de la relación con el «tú» femenino. De manera significativa, se elige un recurso léxico-gramatical mediante el que la felicitación no recae en un participante en concreto: *enhorabuena* puede interpretarse en este contexto como «te felicito» o «me felicito». Los significados experienciales que se proyectan resultan igual de vagos a través de la elección del tema textual/experiencial *lo que*: no se explicita ni *qué valió la pena* en concreto ni *qué era necesario*. El mensaje que se transmite es el éxito en el presente (*eres, están*) gracias a un esfuerzo en el pasado (*valió la pena*). El «yo» enunciador se impersonaliza (*valió, era necesario*) y se construye lingüísticamente en relación con el «tú»: *estar contigo, Las horas y la vida de tu lado, vivirlas a tu manera*.

La letra (6), citada en el apartado anterior acerca de las elecciones del sistema de tema, incluye la interjección propia *ay* para proyectar unos significados distintos dentro de la escena pop de los Grammy latinos: en esta ocasión, se trata de una ruptura. El vocativo

³²⁵ DLE [13.09.2022]. Acerca de la distinción entre interjección propia e impropia, v. *ibíd.*, «interjección impropia. 1. f. Gram. interjección que se crea a partir de formas nominales, adjetivales, verbales o adverbiales; p. ej., ¡socorro!, ¡bravo!, ¡vaya!, ¡adelante!», «interjección propia. 1. f. Gram. interjección que no ejerce ningún otro papel gramatical y que presenta un cuerpo fonético habitualmente simple; p. ej., ¡ah!, ¡bah!».

amor está precedido por dicha interjección (v. también ejemplo 34), una expresión modal que refuerza la elección del proceso y perceptor *me duele*. Un proceso material concreto del «tú» en el pasado («irse») sume al «yo» en dicho proceso mental en el presente.

Las interjecciones impropias (*enhorabuena, bueno, dale, por Dios, etc.*) cuentan con un índice de distribución similar a los vocativos de afecto, con porcentajes de distribución por encima de las interjecciones propias y vocalizaciones (*ay; ah; oh; le, lo, lay, lelo, lelo, etc.*).

Continuativos	Frec. abs.	Letras	Distr. rel.
Interjecciones impropias	59	22	25,9 %
Interjecciones propias y vocalizaciones	47	17	20 %
Procesos mentales (perceptivos)	29	12	14,1 %

Figura 4.3(16): Categorías de continuativos por frecuencia y distribución en 85 letras.

Werner (2021a, 251-525) considera que estas últimas están motivadas por la estructura musical: «Combinations such as *oh oh oh* [...] can be interpreted as semantically empty phonesthetic devices used to represent sung syllables», como se ha expuesto en el análisis de las etiquetas musicales mediante la etiqueta <ITJN> (v. 3.3.3). Sin embargo, se trata de exhalaciones u onomatopeyas con un alto valor emocional³²⁶ que pueden desempeñar funciones comunicativas importantes y que, más allá de la referencia a la estructura musical de la canción, reflejan la actitud de su intérprete frente a lo que canta en el marco de la dimensión performativa, incluso cuando se trata de interjecciones propias o vocalizaciones, como se muestra en (52) y (53):

	modo	pol.	deict.	sujeto
(52) <u>Ahahah</u> lo sé / <u>eres</u> mi horizonte mi amanecer	decl.	af.	temp.	yo
	decl.	af.	temp.	tú
<u>ahahah</u> la prueba <u>que</u> / demuestra <u>lo que</u> puedes hacer (LAUPAU13)	decl.	af.	m./t.	tú
(53) <u>Espera.</u> / ¡Las hierbas!	imp.	af.	mod.	tú
<u>Se cayeron</u> las estatuas / al abrirse la gran puerta / ¡¡Las hierbaas!! (MORYLAG01)	decl.	af.	temp.	sin int.
(54) Pin pon fuera / <u>Que se te sale</u> la camisa fuera	decl.	af.	temp.	sin int.
Que pin pon fuera / Que pin pon fuera / <u>Que se te sale</u> la camisa fuera (ROS04)	decl.	af.	temp.	sin int.

En el primer ejemplo, puede interpretarse que la interjección *ahahah* cumple una función modal de aseveración («realmente» *lo sé*); del mismo modo, la ortografía *¡¡Las hierbaas!!* en (53), con doble signo de exclamación y doble vocal, refleja el valor expresivo de las

³²⁶ Cf. Machin 2010, 102: «Pitch range in speech is also associated with emotional expressiveness».

palabras: se reproducen o marcan ortográficamente algunos rasgos de la pronunciación³²⁷. Por último, la partícula *que* antepuesta a una cláusula expresa una modalidad intensificadora del mensaje en (54). Incluso una estructura sin verbo conjugado (cláusula menor) como el juego de palabras *pin pon fuera*³²⁸ es susceptible de verse reforzada mediante dicha partícula, como se muestra en la cita.

Junto con estos tipos de vocalizaciones e interjecciones, los procesos mentales de verbos perceptivos pueden funcionar como marcadores discursivos para estructurar y gestionar el intercambio, principalmente al reclamar la atención del oyente (Gallardo & Marín 2005, 65-66). En las letras anotadas se registran un total de 29 ejemplos en 12 letras de las siguientes estructuras: *a ver* (ejemplo 36), *(ya) verás/ya ves, no ves que, ya sabés* y las formas de imperativo mencionadas antes *oye* (ejemplo 32), *mira, entérate*.

	modo	pol.	deict.	sujeto
(55) <u>Aquí</u> estoy yo para hacerte reír una vez más	decl.	af.	temp.	yo
<u>confía</u> en mí, <u>deja</u> tus miedos atrás y [<u>ya</u> verás]	imp.	af.	mod.	tú
(LUFON11)	imp.	af.	mod.	tú
	[decl.]	[af.]	[m./t.]	[tú]

En este ejemplo se parte de un tópico marcado circunstancial de lugar con deixis (*aquí*) en una cláusula declarativa para dar paso a dos imperativas. Estas realizan la función comunicativa de una «petición» («te pido que confíes en mí y dejes tus miedos atrás»), que en términos semánticos constituye una variante de la función discursiva general de la «orden» (Ghio & Fernández 2008, 197). Con ella se pide un servicio, en este caso, aprobación. Además, estas peticiones encuentran el resultado de su realización en el proceso mental perceptivo *ya verás*. De este modo, la lógica que se establece entre las cláusulas se puede parafrasear como «si (tú) lo haces, (tú) ya verás». Como en el caso de (51), no se expresa de manera explícita qué *verás*, sino que se trata de un adjunto continuativo que cumple una función interpersonal: involucra al interlocutor en el mensaje y realiza la ilusión dialógica del texto.

En la siguiente figura se recogen los resultados de vocativos y continuativos en las nuevas canciones citadas en este numeral:

Ejemplos	(49)	(50)	(51)	(52)	(53)	(54)	(55)
(Q) Vocativos	2	11	9	0	0	0	0
(R) Continuativos	0	5	4	6	4	8	1
Nr. de cláusulas	43	34	29	22	15	44	27

Figura 4.3(17): Elecciones de vocativos y continuativos por frecuencia absoluta en 7 letras citadas.

³²⁷ V. desviaciones de la norma ortográfica en los numerales 3.1.1 (ejemplos 1-4) y 3.1.3 (figura 3.1[15]).

³²⁸ La letra resemiotiza aquí el verso de una canción infantil (cf. Araque & Gonzalo 2001, 214-215).

Un rasgo cuantitativo que destaca es la acumulación de dichos recursos léxico-gramaticales en ciertas letras: el uso de vocativos se restringe a tres de ellas, pero dos (50, 51) acumulan 20 apariciones. En esos textos también se establece una correlación entre la elección de vocativos y continuativos. Estos últimos, a su vez, registran una tendencia a repetirse en las canciones, especialmente cuando se trata de interjecciones o vocalizaciones (52, 54).

4.3.5 Evaluación sistémico-funcional de las elecciones del sistema de modo

Los sistemas de modo y modalidad permiten estructurar el lenguaje para establecer la interacción, por lo que se refieren a la gramática de la cláusula como intercambio. Al analizar las elecciones de dichos sistemas se describe cómo se usa la lengua para permitir la expresión de los significados interpersonales, que realizan el tenor del discurso. Las dimensiones interpersonales engloban el poder o solidaridad en la relación, el nivel de intimidad o familiaridad entre los interlocutores, sus actitudes y opiniones; en definitiva, la distancia social que se establece entre los participantes del evento comunicativo (Halliday & Matthiessen 2004, 631). El enfoque sistémico-funcional sostiene que es posible trazar una línea directa entre los patrones gramaticales de modo que se eligen en la cláusula y la semántica de los significados interpersonales, así como, a su vez, entre ellos y la variable del registro de tenor del contexto de situación.

Las letras de pop-rock son textos escritos planificados, de comunicación por lo general mediada y diferida. Quien tiene el poder y la responsabilidad del acto comunicativo (el derecho y deber de escribir-cantar) es el/la letrista/cantante, por lo que este/-a tiene el control sobre lo que dice y cómo lo dice (Calsamiglia & Tusón 2012, 28-29; Butt et al. 2000, 105). Se trata entonces de una práctica discursiva monogestionada tanto desde la producción escrita como oral, en la que una sola persona o grupo de personas escribe-canta ante un público ausente (grabaciones) o presente (actuaciones en directo), con nula o escasa posibilidad de intervenir, ya que el/la letrista/intérprete controla el espacio discursivo.

Desde el punto de vista del contexto de producción y recepción del texto, las canciones son textos accesibles públicamente, dirigidos desde el principio a un amplio público. Es decir, existe un tenor primario, a nivel intradiegético, por el que un «yo» enunciador se dirige a un «tú», y uno secundario, a nivel extradiegético, por el que el/la letrista/cantante «se dirige a sus contemporáneos» (Ghio & Fernández 2008, 201; Halliday & Hasan 1989,

24). El tipo de interacción entre estos participantes «secundarios» tiene lugar en tiempos y espacios diferentes, a no ser que se trate de conciertos o actuaciones en directo. Pese a ser un acontecimiento comunicativo monogestionado, monologal y diferido, el tenor primario que se realiza en las letras proyecta un comportamiento lingüístico interactivo e inmediato:

Las manifestaciones más típicas de la oralidad son dialogales, con dos o más interlocutores; también se producen eventos o secuencias monologales, aunque siempre encontramos marcas, verbales o no verbales, interactivas. [...] resulta muy interesante observar las marcas interactivas verbales y no verbales que presentan los textos monogestionados y que son una muestra clara de esa 'dialogicidad' característica de cualquier tipo de comunicación humana (Calsamiglia & Tusón 2012, 49-50).

Al mismo tiempo, si bien el estatus entre letrista/intérprete y público es ciertamente desigual, el primero se sirve de estrategias para minimizar la no reciprocidad de sus roles discursivos. La asimetría con el lector/oyente/público no influye en la elección de las personas gramaticales de las letras, sino que más bien crea la ilusión de informalidad usando recursos léxico-gramaticales propios de la cercanía y la solidaridad, aparentes o convencionales (Ghio & Fernández 2008, 132, Werner 2021a y 2021b): cláusulas interrogativas (B) e imperativas (C), primera (E) y segunda persona del singular (F), modalidad (K-R). Consideremos los recursos lingüísticos del sistema de modo en mayor detalle.

En primer lugar, el interlocutor que produce una secuencia de cláusulas declarativas (A) en la modalidad oral asume para Eggins (2004, 223) precisamente el rol comunicativo de «artista» o «intérprete» (inglés: «entertainer/performer»). Sin embargo, como se ha demostrado en el análisis de las elecciones del sistema de modo (4.5.1), las letras de pop-rock incluyen otros tipos de cláusulas distintos a las declarativas. En las letras analizadas destaca la distribución de imperativas (60%) e interrogativas (40%):

The imperative clause functions as a[n] indication that the text is doing more than simply giving information, or, rather, that the information it gives has the potential to be packaged as a goods and service. [...] If the writer therefore wishes to maintain a less distant relationship than her role as adviser might generically imply, other strategies must be mobilized in the text (Eggins 2004, 314).

En la conversación informal, al contrario que en otros eventos comunicativos de tenor más rígido (por ejemplo, la defensa de una tesis), no existen roles intrínsecos de dar o pedir. Al prestar atención a la selección de los roles de habla en las letras mediante el análisis de estructuras concretas de modo, se constata la siguiente realización lingüística: el «yo» enunciador se construye en los roles comunicativos principales, si no exclusivos, del intercambio: dar información (declarativas, 46%) y pedir bienes o servicios

(imperativas, 40%). Para contrarrestar la desigualdad de poder de las elecciones propias de un texto monogestionado, otros recursos del sistema de modo tienen el potencial de sugerir solidaridad. Por ejemplo, las cláusulas interrogativas tienen el efecto de crear un contexto interactivo retórico (ibíd.³²⁹, Butt et al. 2000, 101). La preferencia del sujeto «yo» (36%) por delante del «tú» (18%) en las interrogativas³³⁰ establece la interacción retórica en la mente de un mismo participante, el «yo» (Machin 2010, 94), y puede considerarse un recurso propio de la conversación informal:

the Subject is the speaker, *I* [...] addressing herself [...] to construe the speaker's own processes of consciousness. This is very typical of casual conversation» (Halliday & Matthiessen 2004, 198).

En segundo lugar, el preponderante uso de sujetos realizados por el «yo» (43%) en tiempo presente (81%) crea una situación de enunciación cercana a la oralidad (Calsamiglia & Tusón 2012, 18). Aunque los participantes de la comunicación a nivel extradiegético no comparten tiempo ni espacio, ya que el momento y el lugar de la interpretación y mucho menos de la escritura no coinciden con los de la lectura/escucha, el texto contiene marcas de tiempo y espacio comunes, además de apelar a experiencias compartidas por el «yo» y el «tú»³³¹. Esta relación vivencial compensa de nuevo la ausencia de igualdad entre los interlocutores. La deixis de primera y segunda persona (E, F) y la apelación al conocimiento compartido con interrogativas (B) son mecanismos mediante los cuales el/la letrista/cantante se sitúa al mismo nivel que el público en relación con el conocimiento del tema. Estos recursos léxico-gramaticales permiten que el mensaje se actualice en el momento de la lectura/escucha y se interprete una situación comunicativa de presencia simultánea, reforzada por la voz del o de la artista en su versión interpretada pese a la falta de interacción y la comunicación diferida.

En tercer lugar, este diálogo representado por escrito contiene recursos léxico-gramaticales de modalidad (K-R) que proyectan significados interpersonales de

³²⁹ Cf. Eggins (2004, 314): «[...] there is in fact no dialogue possible between writer and reader, the interrogative allows the text to seem interactive, creating an impression of dialogue and therefore reducing the distance between reader and writer».

³³⁰ Murphey (1990, 129) equipara el discurso conversacional de las letras pop al concepto de «habla interna» desarrollado por Lev S. Vygotsky: «1. They are both highly predicalized with low nominalization. 2. They both favor sense over meaning. 3. They both may greatly reflect the same 'unspoken' themes (e.g. love and sex). [...] 6. Neither needs to specify the time nor the place because they are happenings in the enduring presence and spacefulness of the mind» (v. 1.1).

³³¹ Nótese que para la primera persona se elige la forma de singular, no plural. En los pocos casos en que se registra «nosotros/-as», este se refiere a una plural dual («tú» y «yo») y no grupal. En este sentido, también se elige de manera casi exclusiva la forma singular de cercanía «tú», sin considerar el posible tenor secundario plural (público) y priorizando de este modo un tenor primario íntimo.

PARTE II

involucramiento personal. Como se ha explicado, las letras de canciones ofrecen información sobre experiencias personales, un campo en el que el/la letrista posee el conocimiento y que no implica la acción de otros participantes. Por eso podría esperarse que el nivel de modalidad sea bajo: el/la oyente no puede poner en tela de juicio la veracidad de la experiencia que relata el/la letrista/intérprete. Sin embargo, las referencias al conocimiento compartido y el mayor uso en las letras de la modalidad pueden explicarse como parte de la estrategia con la que se crea un tenor menos autoritario, equilibrando la desigualdad de poder inherente al evento comunicativo monogestionado y realizando el compromiso afectivo de un vínculo emocional estrecho:

Dado el grado de imprevisibilidad y de improvisación característico del discurso oral, es común que quien habla modalice muy a menudo aquello que dice, ya sea para mostrar duda o seguridad o para señalar su actitud respecto al contenido de sus palabras. [...] También la utilización del condicional, de la modalidad interrogativa o de marcadores de aspecto sirven a esos fines. Del mismo modo, la apelación al 'otro', la demanda de validación o evaluación de lo que estamos diciendo y los retroalimentadores se usan con fines claramente interactivos (Calsamiglia & Tusón 2012, 47).

En las canciones, la imprevisibilidad y la improvisación, si las hay, tienen lugar en el plano performativo. Las letras son textos planeados, frecuentemente impresos y/o publicados; la elección de recursos de modalidad persigue dotarlas de subjetividad. El «yo» de las letras de pop-rock es el principal protagonista de estructuras modalizadas (K) y moduladas (L); el «tú» se modula mediante los imperativos, que suponen la realización de la relación de poder. De ahí que también se usen adjuntos modales (N, O) para crear y mantener el diálogo. Entre ellos, destaca la alta distribución de adjuntos intensificadores (60%), que proporcionan un tono más informal y conversacional al texto, y de adjuntos de probabilidad (57%), que atenúan la alta fuerza moduladora de las órdenes (peticiones, consejos) con las que el «yo» pide bienes y servicios al «tú».

Por último, el uso de otros recursos del sistema de modo como vocativos (Q) y continuativos (R) remite a la conversación espontánea y a la construcción de la ilusión dialógica de las letras. En este sentido cobran importancia no tanto la alternancia de turnos en cuanto mecanismo que define la organización conversacional, ya que el turno como espacio/tiempo de habla está ocupado exclusivamente por el «yo», sino la caracterización de la relación con el «tú»: los vocativos (43%), en su mayor parte afectivos (28%), indican que el tenor primario se establece entre dos participantes que comparten una relación sentimental. Los continuativos, realizados principalmente mediante interjecciones (61%), proyectan la actitud que expresa el/la letrista/cantante y la dialogicidad en cuanto rasgo

esencial de la conversación coloquial. Dichas marcas se suman a los demás recursos léxico-gramaticales elegidos, tales como las formas verbales de apelación (C), las preguntas retóricas (B), la deixis personal (E, F, Q), y hacen referencia al conocimiento compartido con marcadores de procesos mentales perceptivos (14%) para compensar la cualidad diferida de la comunicación y proyectar así los significados interpersonales propios de un diálogo informal cara a cara.

4.3.6 Variación de las elecciones de modo dentro del corpus

Consideremos ahora las elecciones del sistema de modo en función de las diferentes variables sociológicas de las canciones que componen el corpus.

Primero, las cláusulas declarativas (A) son las más extendidas en ambos subcorpus y en las letras de intérpretes tanto femeninas como masculinos. En las cláusulas no declarativas (B-D) es donde se constata una distribución ligeramente distinta:

Elecciones de modo: corpus, subcorpus y género (I)	Corpus (%)	CE (%)	GL (%)	Intérprete femenina (%)	Intérprete masculino (%)
(A) Declarativas	84 (98,8)	34 (100)	50 (98)	19 (100)	65 (98,5)
(B) Interrogativas	36 (42,4)	17 (50)	19 (37,3)	6 (31,6)	30 (45,5)
(C) Imperativas	50 (58,8)	25 (73,5)	32 (62,7)	11 (57,9)	51 (77,3)
(D) Exclamativas	20 (23,5)	9 (26,5)	11 (21,6)	4 (21,1)	16 (24,2)
(E) Primera persona	84 (98,8)	34 (100)	50 (98,0)	19 (100)	65 (98,5)
(F) Segunda persona	77 (90,6)	27 (79,4)	50 (98,0)	18 (94,7)	59 (89,4)
(G) Sin interacción	84 (98,8)	33 (97,1)	51 (100)	19 (100)	65 (98,5)
(H) Presente	85 (100)	34 (100)	51 (100)	19 (100)	66 (100)
(I) Pasado	69 (81,2)	30 (88,2)	39 (76,5)	14 (73,7)	55 (83,3)
(J) Futuro	49 (57,6)	19 (55,9)	30 (58,8)	13 (68,4)	36 (54,5)
Nr. de letras	85 (100)	34 (100)	51 (100)	19 (100)	66 (100)

Figura 4.3(18): Variación de elección de cláusulas, sujeto y tiempo por distribución absoluta y relativa en 85 letras.

Las letras del canon estético registran una mayor distribución de interrogativas (B), imperativas (C) y exclamativas (D), un dato que se encuentra en correlación con la mayor elección de esos tipos de cláusulas entre cantantes masculinos. Recordemos que la función de esas cláusulas es crear una interacción retórica a través de preguntas, órdenes y exclamaciones, creando de este modo una ilusión dialógica y dinámica para un relato monológico y monogestionado (Egins 2004, 313), aunque ese diálogo solo tenga lugar

PARTE II

en la mente del «yo». Las cláusulas no declarativas se distribuyen en más letras del canon estético y de artistas masculinos, pero con una frecuencia ligeramente menor que en las letras de los Grammy latinos (10,7% frente a 12,4%). Eso significa que algunas letras de los Grammy latinos acumulan un gran número de cláusulas interrogativas y/o imperativas, como se ha ilustrado en los ejemplos (31) y (32).

Segundo, destacan dos porcentajes que se registran en el CE en cuanto a las elecciones de sujeto y tiempo: por una parte, la menor cifra de distribución de la segunda persona (F, 79,4% frente a 98%), y, por otra, la mayor cifra de tiempos del pasado (I, 88,2% frente a 76,5%). Todas las letras del CE incluyen la primera persona como sujeto, una primera persona que se equipara al «yo» («nosotros/-as» apenas suma un 2% de aparición), mientras que en 7 letras no se recogen elecciones de segunda persona, entendida como el «tú» (el índice de elección de «vosotros/-as» y «ustedes» es del 0,6%). Esos resultados sugieren que algunas letras del CE construyen un relato completamente monogestionado por el «yo», sin incluir o reservar un espacio discursivo para el «tú» como sujeto, tal y como se muestra en el ejemplo (30), en ese caso en combinación con la elección de tiempos pasados.

Todas las letras del corpus contienen formas de presente (H); aproximadamente la mitad combina los tres tiempos y cerca de un tercio combina presente y pasado, especialmente con formas de indefinido. La combinación que crea un espacio discursivo exclusivo del «yo» en el pasado se refleja asimismo en el mayor porcentaje que registra entre artistas masculinos, también pertenecientes al GL (ejemplo 48), si bien todas las letras de ese subcorpus excepto una (35) incluyen la segunda persona «tú» como sujeto (realizada mediante el pronombre personal *tú*; *vos*, *usted*, *ustedes* y *vosotros/-as* suman un escaso 0,3%).

Tercero, las intérpretes femeninas destacan por los porcentajes de elección de segunda persona (F, 94,7%) y de futuro (J, 68,4%), v. ejemplo (44). El «tú», en función de sujeto, tiende a ocupar un espacio discursivo más distribuido en las letras de cantantes femeninas, y en ellas se hace un mayor uso de la modalidad verbal (disposición/inclinación) a través de la elección de las formas de futuro. Sin embargo, el uso de la primera persona como sujeto parece tener un mayor peso estadístico en las letras de cantantes femeninas, ya que su frecuencia se encuentra en un 50,7% frente al 42% de las elecciones de artistas masculinos. Las letras de artistas femeninas reparten más los turnos discursivos entre el «yo» y el «tú»; al mismo tiempo, eligen con mayor frecuencia el «yo» en detrimento de

la tercera persona (G), cuya elección es más frecuente entre artistas masculinos (25,6% vs. 34,8%).

La elección de la segunda persona como sujeto en las letras del GL, la mayor tendencia a seleccionar tiempos del pasado y cláusulas no declarativas en CE se evidencian al desglosar los resultados según las escenas musicales a las que se adscriben los/las artistas del corpus:

Elecciones de modo: escena musical I	Rock CE (%)	Mov. CE (%)	Flam. CE (%)	Cant. CE (%)	Pop CE (%)	Pop GL (%)	Rock GL (%)	Año GL (%)
(A) Declarativas	100	100	100	100	100	100	95	100
(B) Interrogativas	70	44,4	40	75	25	30,4	45	33,3
(C) Imperativas	70	66,7	40	25	25	65,2	55	83,3
(D) Exclamativas	30	22,2	0	75	25	26,1	20	16,7
(E) Primera persona	100	100	100	100	100	100	95	100
(F) Segunda persona	90	77,8	80	50	75	95,7	100	100
(G) Sin interacción	100	88,9	100	100	100	100	100	100
(H) Presente	100	100	100	100	100	100	100	100
(I) Pasado	90	77,8	80	100	100	78,3	75	66,7
(J) Futuro	50	44,4	40	75	75	52,2	60	83,3
Nr. de letras	10	9	5	4	4	23	20	6

Figura 4.3(19): Variación de elecciones del sistema de modo I en las escenas musicales por distribución relativa en 85 letras.

En efecto, en lo más alto de la categoría segunda persona (F) sobresalen las canciones que pertenecen a las tres escenas de GL (rock, año, pop), de ahí que también destaque la elección del sujeto «tú» en las primeras décadas del S. XXI (100%, v. también figura 4.3[20]). Por el contrario, al final de la tabla se agrupan las letras que pertenecen a cantautores CE, en las que también se registran bajos índices de imperativos (C, 25%). La alta proporción de interrogativas (B) y exclamativas (D), ambas con una distribución relativa del 75% en esa misma escena, debe relacionarse con las cláusulas que eligen «yo» de sujeto (v. figura 4.3[7]) y crean un estilo retórico en torno a la primera persona.

Por el contrario, se observa que el rock CE alcanza el mayor porcentaje de distribución de la segunda persona como sujeto (90%) en las escenas del canon estético, un resultado que se encuentra en correlación con los altos índices de elección de cláusulas interrogativas e imperativas (70% respectivamente). En esas letras se crea una dinámica dialogal con preguntas para las que se elige el sujeto «tú» y órdenes dirigidas a esa segunda persona (ejemplo 38). En contraposición a las elecciones generales del CE en materia de cláusulas, la escena concreta de pop CE apenas registra no declarativas (B-D):

PARTE II

en (33) encontramos los únicos ejemplos de interrogativas e imperativas; en (39), (41) y (42) solo se eligen declarativas.

Es decir, más allá de los porcentajes medios existe cierta fluctuación respecto a los promedios de distribución y también de frecuencia según la escena musical a la que se adscriben los/las artistas que escriben y/o interpretan las letras: en la movida CE, por ejemplo, las imperativas alcanzan una frecuencia del 20% del total de las 192 cláusulas con una distribución del 67%, como se indicaba anteriormente en la elección de temas textuales (v. ejemplos 21 y 10), mientras que los cantautores CE tan solo registran un 3% de 119 cláusulas (distribución: 25%). Estos datos apuntan a una mayor interacción en las letras analizadas de la movida, en consonancia con los porcentajes de elección del sujeto de segunda persona (77,8%).

La elección ligeramente mayor de cláusulas imperativas en las letras de los Grammy latinos que se comentaba a raíz de la figura 4.3(18) se hace patente en la escena rock GL, con letras que contienen entre 27 y 10 formas de imperativos (ejemplos 32 y 35), así como en unas pocas letras de pop (5%) que llegan a incluir entre 30 y 15 imperativos por canción, acumulando de este modo el 74% de las cláusulas imperativas de toda la escena (v. ejemplos 31 y 6). En el polo opuesto se encuentran las 20 letras que tan solo incluyen declarativas, entre las que se hallan significativamente 9 canciones que pertenecen a la escena pop, ya sea de los Grammy latinos (6 canciones, ejemplo 29) o del canon estético (3 canciones, ejemplo 30).

Este análisis de la elección general de los tipos de cláusula sugiere que las escenas del rock y la movida del canon estético construyen una interacción y persuasión basada en las formas de imperativo para pedir bienes y servicios, mientras que en las escenas del flamenco y el pop se tienden a elegir declarativas para dar información, sea en el presente, en el pasado o en el futuro (modalizado).

Todas las escenas del CE recogen una mayor preferencia por tiempos del pasado (I), en particular con una distribución máxima en cantautores CE (100%), pop CE (100%) y rock CE (90%); mientras que el flamenco, por su parte, registra el menor índice de tiempo futuro (40%), que antes se había asociado a las letras de GL interpretadas por mujeres. Como se observa en el desglose de escenas (figura 4.3[19]), tanto los artistas (masculinos) que pertenecen a año GL como los de rock GL (mujeres y hombres) documentan la mayor distribución de formas verbales de futuro, unos porcentajes que también se reflejan en las diferentes décadas:

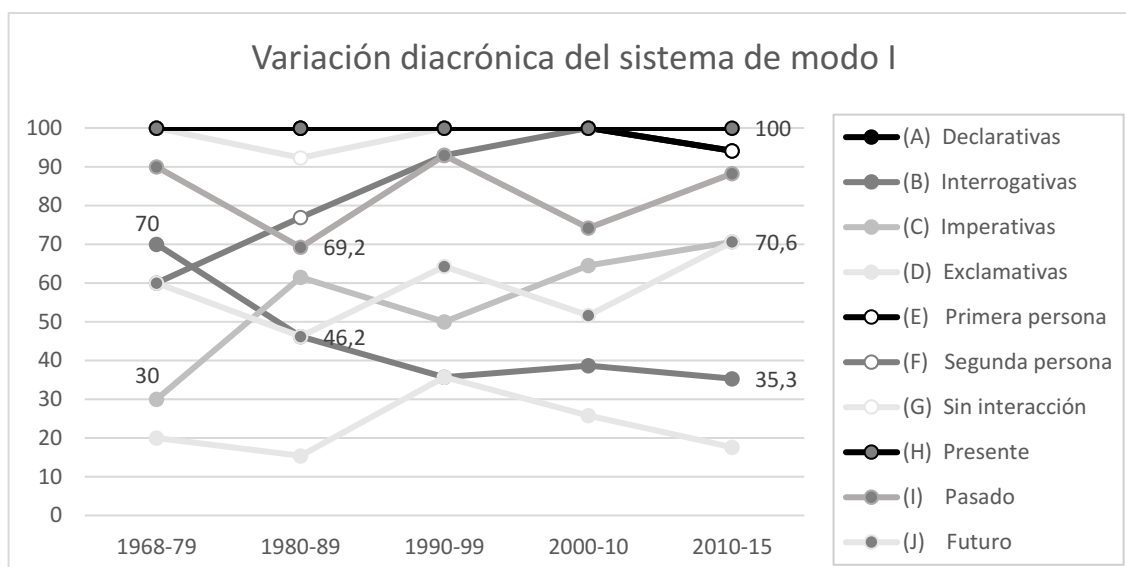


Figura 4.3(20): Diagrama de la variación diacrónica de las elecciones del sistema de modo I por distribución relativa en 85 letras.

Los resultados que destacan en cada subcorpus y escena encuentran su correspondencia en las décadas que representan, como se avanzaba anteriormente respecto a la elección del sujeto «tú» (F), con la máxima distribución en el subcorpus GL; por tanto, a partir del año 2000 (100%).

En cuanto a los tipos de cláusulas no declarativas, el gran porcentaje de interrogativas (B) en la década de los años 70 (70%) combinado con el escaso índice de imperativas (C, 30%) debe entenderse en el contexto mencionado antes: en las escenas de cantautores CE y flamenco CE, se tiende a elegir el sujeto «yo» para las interrogativas. En el polo opuesto de décadas y elecciones hallamos las letras que pertenecen a álbumes editados entre 2010 y 2015, con el mayor porcentaje de cláusulas imperativas (70,6%) y el menor de interrogativas de todos los decenios etiquetados (35,3%). En esa misma década hallamos la elección del tiempo futuro (J) con mayor distribución (70,6%). Otro dato relevante sobre la elección de tiempo que no había salido a la luz anteriormente son los porcentajes de las letras de los años 80 del siglo pasado: con los índices más bajos de pasado (69,2%) y futuro (46,2%), la predilección por las formas de presente (H) en dichas letras sugiere que el discurso prioriza el momento de la enunciación. De este modo cobra una clara relevancia el «ahora» en las letras de la movida (ejemplos 37 y 40, v. también porcentajes de tiempo en la figura 4.3[19]).

Todas estas elecciones indican las preferencias de tipos de cláusulas, sujeto y tiempo. A continuación, se recogen los porcentajes de las demás opciones para expresar modalidad que se han tenido en cuenta al anotar las letras:

Elecciones de modo: corpus, subcorpus y género (II) ³³²	Corpus (%)	CE (%)	GL (%)	Intérprete femenina (%)	Intérprete masculino (%)
(K) Modalización verbal	49 (57,65)	16 (47,1)	33 (64,7)	11 (57,9)	38 (57,6)
(L) Modulación verbal	60 (70,59)	21 (61,8)	39 (76,5)	14 (73,7)	46 (69,7)
(M) Polaridad negativa	70 (82,4)	28 (82,4)	42 (82,4)	17 (89,5)	53 (80,3)
(N) / (O) Adj. modales	50 (58,82)	22 (64,7)	28 (54,9)	13 (68,4)	37 (56,1)
(Q) Vocativos	34 (40)	12 (35,3)	22 (43,1)	4 (21,1)	30 (45,5)
(R) Continuativos	37 (43,5)	10 (29,4)	27 (52,9)	10 (52,6)	27 (40,9)
Nr. de letras	85 (100)	34 (100)	51 (100)	19 (100)	66 (100)

Figura 4.3(21): Variación de las elecciones de modalidad por distribución absoluta y relativa en 85 letras.

A la luz de los resultados anteriores, estos porcentajes ponen de manifiesto que en las letras del subcorpus GL se eligen más recursos de modalidad verbal (K, L) y otras opciones como vocativos (Q, 43,1%) y continuativos (R, 52,9%) que en las letras de CE. Dichos índices se encuentran en correlación con ciertas cifras que registran las letras interpretadas por mujeres, particularmente en cuanto a la elección de continuativos³³³ (ejemplos 6, 52, 54), pero también de modulación verbal, relacionada con el uso más frecuente del tiempo futuro en esas canciones (44). Sin embargo, se registra una clara falta de correlación entre ambas variables (opciones de modalidad, intérpretes femeninas) en el uso de vocativos (21,1%): la distribución de dicho recurso alcanza una distribución significativamente mayor en las letras que interpretan artistas masculinos (45,5%). Pese a que las cantantes femeninas reservan un espacio discursivo para el «tú» en más letras que los intérpretes masculinos, no se sirven de tantos vocativos para caracterizarlo o nombrarlo indicando el papel que este desempeña (poder, contacto, afecto).

Dos resultados más que merecen un breve comentario son los índices de modalidad adverbial (N), (O) y de polaridad negativa (M). Los porcentajes más altos de adjuntos modales se registran en letras del CE (64,7%) y artistas femeninas (68,4%), pero con una

³³² En esta y las siguientes figuras no se reproduce la categoría de otros adjuntos modales (aseveración, comentario) (P) debido su escaso peso cuantitativo (v. figura 4.3[12]).

³³³ Autores como Cepeda (2000) y Méndez Rubio (2016) sostienen que la presencia de intérpretes femeninas en el pop-rock está ligada a la representación sexualizada de sus «personajes musicales»: «El protagonismo de las mujeres en el pop es tan innegable mediáticamente como culturalmente contradictorio: las voces femeninas asumen un rol de iniciativa autoconsciente en la performance y en las narrativas líricas, al mismo tiempo que esa subjetividad femenina encuentra su espacio de posibilidad en una representación erotizada del cuerpo, del cuerpo que baila, que tiende a reforzar el estereotipo audiovisual del cuerpo femenino como objeto-de-deseo. La tradicional subalternidad femenina, propia de una sociedad profundamente masculinista y sexista, alcanza visibilidad masiva en virtud del filtro que la convierte en imagen seductora» (Méndez Rubio 2016, 338). Desde esa perspectiva, la mayor distribución de interjecciones propias que se registra en las letras interpretadas por mujeres sería parte de una puesta en escena connotada sexualmente (jadeos). La «representación erotizada del cuerpo» se vería reflejada también en una representación erotizada de la voz, lo que a su vez se reflejaría en las letras de las canciones mediante la elección de interjecciones.

matización fundamental: mientras que los primeros eligen con mayor predominancia adverbios de probabilidad y frecuencia (ejemplo 45: *siempre, probablemente*), las segundas tienden a elegir adjuntos intensificadores (ejemplo 54: *que*). Es decir, en las letras de CE se expresa el mensaje en términos de habitualidad y probabilidad (modalización), mientras que las intérpretes femeninas le confieren un tono más conversacional e informal mediante la modulación intensificadora. Un último porcentaje que llama la atención en las letras de artistas femeninas es el alto índice de distribución de polaridad negativa (89,5%). Sus letras reparten más las cláusulas negativas (ejemplos 29, 44), pero estas aparecen con menor frecuencia que en las letras de artistas masculinos (ejemplos 47, 48): 12% frente a 14,8%, siendo la media del corpus total 14,13% (figura 4.3[11]).

La presentación de los datos por escenas refleja la mayor distribución de la polaridad negativa en las letras de las escenas pop de ambos subcorpus (100%, 91,3%) y la escena rock CE (90%), en la que también se alcanza la mayor frecuencia de negaciones (18,04%):

Elecciones de modo: escena musical II	Rock	Mov.	Flam.	Cant.	Pop	Pop	Rock	Año
	CE (%)	CE (%)	CE (%)	CE (%)	CE (%)	GL (%)	GL (%)	GL (%)
(K) Modalización verbal	50	44,4	60	25	50	69,6	50	83,3
(L) Modulación verbal	70	44,4	60	75	50	78,3	80	50
(M) Polaridad negativa	90	77,8	80	75	100	91,3	75	66,7
(N) Modalización adverbial	70	44,4	60	75	75	60,9	50	33,3
(P) Vocativos	40	44,4	20	25	50	52,2	40	33,3
(Q) Continuativos	20	11,1	60	75	50	65,2	35	66,7
Nr. de letras	10	9	5	4	4	23	20	6

Figura 4.3(22): Variación de las elecciones de modalidad en las escenas musicales de 85 letras por distribución relativa.

Estos resultados refutan una de las conclusiones del estudio de Ríos Longares (2001) sobre la frecuencia y distribución de negación lingüística en las letras de la movida (v. 4.3.3): en esta escena se registran cláusulas de polaridad negativa en un 77,8% de las letras analizadas con una frecuencia total del 14,9%, es decir, ligeramente por encima de la frecuencia registrada en las 85 letras (14,13%), pero por debajo de las escenas pop (15,32%) y rock mencionadas arriba. Las letras anotadas que acumulan mayor número de cláusulas negativas pertenecen al rock CE (ejemplos 8, 47, 75), rock GL (16, 48, 76), cantautores CE (14) y la movida CE (4, 10). La frecuente elección de cláusulas negativas

PARTE II

puede considerarse de este modo un rasgo característico de las letras de pop-rock, ya que se extiende por todas las escenas analizadas excepto en el flamenco (6,8%) y en el año GL (6,6%), que registran unos porcentajes más bajos que los del uso general del español.

En cuanto a la modalidad verbal, se confirman los resultados generales presentados en la figura 4.3(21): la elección de recursos léxico-gramaticales modalizadores (K) y moduladores (L) mediante formas verbales alcanza los mayores porcentajes en escenas de GL, especialmente año (ejemplos 46, 55) y rock (ejemplos 44, 50). En estas letras se crea un tenor más cercano mediante dichos mecanismos de modalidad subjetiva, que también sirven para atenuar la alta fuerza moduladora de los imperativos que se concentran en esos textos. En lugar de construir el intercambio en base a cláusulas interrogativas (B), la cercanía se establece mediante formas verbales modales que indican la actitud del letrista/intérprete respecto al mensaje, así como su posición en la situación comunicativa de la letra.

Los recursos de modalidad objetiva, a través de adjuntos y adverbios (N), se registran con mayor distribución en las letras de CE, en particular de pop (ejemplos 33, 39, 41 y 42) y cantautor (ejemplos 30, 34). Dichas elecciones se encuentran en correlación con la escasa elección de cláusulas imperativas (C), por lo que el enunciador desplaza la responsabilidad modal a adjuntos en esas letras para mantener su posición de «experto» frente al relato de su experiencia personal, presentada como no cuestionable.

Otra diferencia fundamental entre los dos subcorpus y sus respectivas escenas se encuentra en el uso de recursos de modalidad como vocativos (Q) y continuativos (R): mientras que el flamenco y la movida registran los porcentajes de distribución más bajos, las letras de pop GL (ejemplos 31, 51) destacan por el amplio uso de vocativos y continuativos (en este último recurso, junto con la escena de año GL). La gran distribución de continuativos entre cantautores CE (75%) se debe al uso de procesos mentales perceptivos, tal y como se recoge en la figura 4.3(16), no de interjecciones, más comunes en las letras de artistas femeninas de pop GL (ejemplos 6, 52, 54).

Esta distribución de los recursos de modalidad entre los dos subcorpus se plasma claramente en la visualización diacrónica de los resultados:

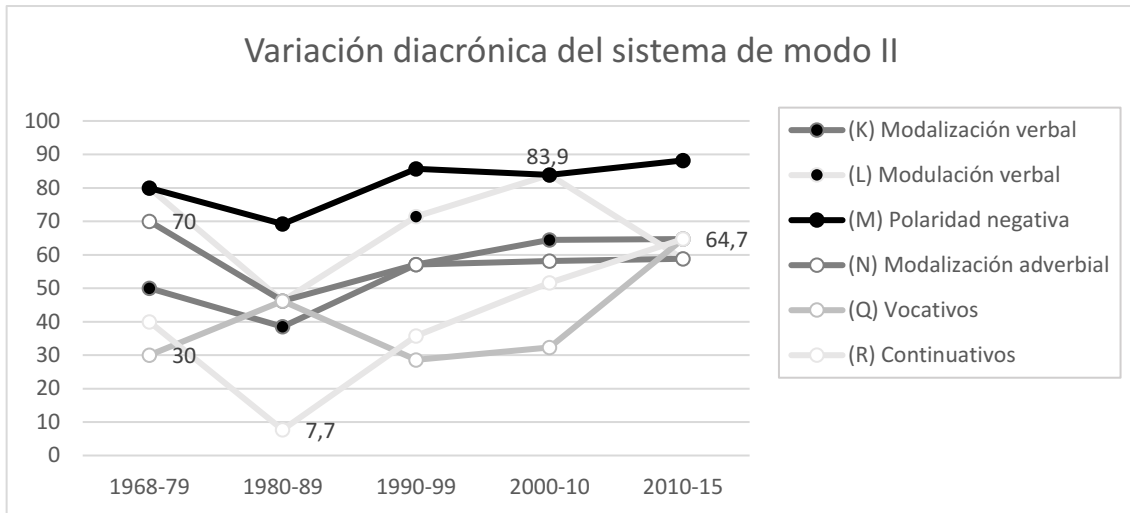


Figura 4.3(23): Diagrama de la variación diacrónica de las elecciones del sistema de modo II por distribución relativa en 85 letras.

De acuerdo con los porcentajes comentados en las dos figuras anteriores, los mayores índices de distribución de modalización verbal, vocativos y continuativos (todos ellos 64,7%) se concentran en el lustro comprendido entre 2010-2015; la modulación verbal registra el pico de distribución (83,9%) en la primera década del siglo XXI. En contraposición, los índices más bajos de modalidad (verbal o adverbial) y de continuativos (7,7%) se registran en la década de los 80 del siglo pasado, época en la que se sitúan las letras de la movida. Dichos índices apuntan a que estas últimas letras presentan en buena parte un mensaje objetivo y/o no discutible (ejemplos 37 y 40).

Los dos extremos en cuanto a la elección de recursos de modalidad (décadas 2010-15 vs. 1980-89) solo se ven puntualizados en dos resultados que arroja la década de 1968-79: el alto porcentaje de distribución de modalización adverbial (N, 70%) y el mínimo índice de uso de vocativos (Q, 30%). Las letras de esa década tienden a elegir la primera persona como sujeto (diagrama 4.3[20]), por lo que no incluyen recursos para organizar los turnos comunicativos. Además, se corresponden con la preferencia por la modalidad objetiva de los cantautores CE que se ha comentado en la figura 4.3(22).

Si bien las letras analizadas son relativamente consistentes en cuanto a las elecciones del sistema de modo en función del subcorpus, género de su intérprete, escena y década, existe un artista con unos resultados cuantitativos que llaman la atención. Se trata de las letras de Alejandro Sanz (escena pop), uno de los tres artistas doblemente consagrados. Tal y como se había presentado en la variación interna de las elecciones de tema (4.4.4), se comenta a continuación el contraste entre los textos de los tres cantantes doblemente canonizados (Andrés Calamaro, rock; Miguel Bosé, pop):

Elecciones de modo: artistas doblemente canonizados I	AND CAL 02-CE	AND CAL 05-GL	ALESA 03-CE	ALESA 01-GL	MIBO 03-CE	MIBO 08-GL
(A) Declarativas	49	26	33	82	20	37
(B) Interrogativas	4	0	18	3	0	0
(C) Imperativas	0	1	11	12	0	9
(D) Exclamativas	0	0	1	3	0	0
(E) Primera persona	29	10	9	35	14	6
(F) Segunda persona	22	1	17	21	4	13
(G) Sin interacción	2	16	37	44	2	27
(H) Presente	31	24	35	84	2	40
(I) Pasado	22	0	6	0	1	1
(J) Futuro	0	2	14	4	17	1
Nr. de cláusulas	53	27	63	100	20	46

Figura 4.3(24): Variación de elecciones de modo por frecuencia absoluta en diferentes letras de mismos artistas.

En primer lugar, las elecciones de los tipos de cláusulas en las letras de ALESA (CE: 63 cláusulas, 19 de ellas interrogativas/exclamativas y 11 imperativas; GL: 100 cláusulas, 6 interrogativas/exclamativas y 12 imperativas), lo distinguen claramente de las demás letras de pop analizadas tanto por extensión como por elección de tipo de cláusulas. También se trata de la única letra del canon estético (1 de 34) y de una de las cinco de los Grammy Latinos (5 de 51) que contienen la forma imperativa *dime*, por la que se pide información al «tú» en lugar de la opción más común de bienes y servicios.

- (33) Ya lo ves, que no hay dos sin tres, / que la vida va y viene y que no se detiene... / Y, qué sé yo, / pero miénteme aunque sea, dime que algo queda / entre nosotros dos, que en tu habitación / nunca sale el sol, ni existe el tiempo, ni el dolor. [...] / ¿Quién me va a entregar sus emociones? / ¿Quién me va a pedir que nunca le abandone? / ¿Quién me tapará esta noche si hace frío? / ¿Quién me va a curar el corazón partío? / ¿Quién llenará de primaveras este enero, / y bajará la luna para que juguemos? / Dime, si tú te vas, dime, cariño mío, / ¿quién me va a curar el corazón partío? (ALESA03-CE).

La apelación al conocimiento compartido ya se manifiesta en la primera cláusula de la canción (*Ya lo ves*), el intercambio comunicativo se construye mediante diferentes formas de imperativo (*miénteme, dime*) y se refuerza a través de la anáfora con la interrogativa parcial en futuro próximo introducida por el pronombre interrogativo *quién* (13 apariciones). En esas cláusulas, por tanto, se solicitan ante todo respuestas: el «tú» se construye para proporcionarlas y por eso se elige como sujeto en más ocasiones que el «yo» (17 frente a 9). Este último asume el rol comunicativo de pedir la información y, en las pocas cláusulas (declarativas) en las que la ofrece, elige frases hechas y modismos: *no hay dos sin tres, la vida va y viene, nunca sale el sol*, etc.³³⁴. El modo del discurso que se elige en esa letra del CE es similar a la letra del mismo intérprete en el GL:

³³⁴ Dichos recursos «proporcionan expresividad y frescura popular a los enunciados» (Calsamiglia & Tusón 2012, 49).

- (19) Eres tanta gente, que dime / ¿con quién hablo ahora?, / ¿No ves que no sois iguales? / eres la de: "quédate conmigo, / Prometo darte tormento, darte malos ratos..." / Yo te prometo, si me escuchas niña, darte arte / Que no es lo mismo que: / quédate... y ya veremos / Quédate... y ya veremos / No es lo mismo ser que estar / No es lo mismo estar que quedarse, qué va / Tampoco quedarse es igual que parar / no es lo mismo / Será que ni somos, ni estamos / ni nos pensamos quedar (ALESA01-GL).

Como se observa, se eligen recursos de referencia al conocimiento o experiencia compartida (*no ves que, ya veremos*), imperativo para solicitar información (*dime*) en contraposición a la forma *quédate*, que solicita una acción para connotarla con consecuencias negativas (*tormento, malos ratos*) y se opone al mismo tiempo a la acción positiva *escuchas (arte)*. Es decir, el «tú» debe decir y sobre todo escuchar, no «simplemente quedarse». Como se demuestra en la elección de sujetos, el «yo» ocupa esta vez un espacio discursivo más extenso que el «tú» (35 apariciones como sujeto frente a 21), proporcionando información con declarativas en tiempo presente que adoptan la forma de máximas. De este modo, el «yo» enunciador se posiciona como «sabio» y adopta un estilo comunicativo similar a un sermón (cf. Machin 2010, 96-97).

Pese a los espacios discursivos que ocupan el «yo» y el «tú», otra característica de las letras interpretadas por Alejandro Sanz es la clara preferencia por sujetos sin interacción, lo que también las aleja del resultado promedio de las letras pop-rock. En (33), la tercera persona viene realizada por el pronombre interrogativo *quién* y se refiere al mensaje retórico «quién si no tú»; en (19), los sujetos sin interacción se encuentran en la estructura nuevamente anafórica *no es lo mismo*, que da título a la canción y también se repite un total de 13 veces en la letra. El culmen del mensaje se alcanza al vincular esa anáfora al «tú»: *No es lo mismo tú que otra, entérate / no es lo mismo* (ALESA01-GL). Es decir, en ambas letras, los sujetos sin interacción se acaban refiriendo a la segunda persona del singular.

Se trata de un mecanismo que también se encuentra en la letra de Miguel Bosé que pertenece a los Grammy latinos (MIBO08-GL). En el caso de este artista, como ya se había constatado en la elección de temas (v. citas y comentario después de la figura 4.2[8]), las dos letras difieren notablemente en distribución y frecuencia de recursos léxico-gramaticales. La elección de cláusulas exclusivamente declarativas en CE, en su mayor parte con formas verbales de futuro simple, da paso a declarativas en presente y a la irrupción de imperativas en GL: el rol constitutivo del lenguaje en (42) se convierte en parte complementario en la letra de los Grammy latinos (*muévete*). El sujeto «yo» que únicamente proporciona información en CE se desplaza a un «yo» en GL que también requiere acciones del «tú»: este último, en consecuencia, ocupa un espacio discursivo

mayor (4 frente a 13). La predominancia de los sujetos sin interacción en esa letra (27 apariciones), tal y como se ha comentado sobre los ejemplos (19) y (33), se refieren a la segunda persona del singular (*tu boca, nadie como tú, morena*). Resumiendo, en cada una de las letras se eligen recursos léxico-gramaticales dispares, que realizan significados interpersonales distintos y, a su vez, proyectan diferentes tenores del discurso (v. 4.5).

El tercer artista doblemente consagrado es Andrés Calamaro, adscrito a la escena rock. Los porcentajes de la figura 4.3(25) confirman la consistencia en la elección de tipos de cláusulas, pero reflejan una gran divergencia en sujeto y tiempo. Eso significa que en ambas letras se presenta el rol comunicativo principal de dar información (declarativas), un rol que en el CE (ejemplo 13) se adjudica al «yo» en presente y al «tú» en pasado, mientras que en el GL se desplaza a un sujeto sin interacción en presente realizado por el proceso existencial *hay* (12 apariciones). Pese a la construcción de una deicticidad temporal distinta (pasado, presente) y turnos de espacios discursivos diferentes («yo»+«tú», sin interacción+«yo»), además del mismo tipo de cláusulas se eligen recursos similares de modalización adverbial en ambas letras:

Elecciones de modo: artistas doblemente canonizados II	AND CAL 02-CE	AND CAL 05-GL	ALESA 03-CE	ALESA 01-GL	MIBO 03-CE	MIBO 08-GL
(K) Modalización verbal	0	1	0	2	3	0
(L) Modulación verbal	0	1	9	2	0	0
(M) Polaridad negativa	2	0	10	34	3	6
(N) Modalización adverbial	3	4	6	8	0	2
(Q) Vocativos	0	0	4	1	0	5
(R) Continuativos	0	1	1	27	2	5
Nr. de cláusulas	53	27	63	100	20	46

Figura 4.3(25): Variación de elecciones de modalidad por frecuencia absoluta en diferentes letras de mismos artistas.

Al comparar las figuras 4.3(25) y 4.3(22), se observa que los resultados de las letras interpretadas por Andrés Calamaro coinciden con los rasgos léxico-gramaticales generales más frecuentes que se han identificado en la escena rock GL (K-L) y CE (N), además de la escasa elección de vocativos (Q) y continuativos (R) en ambas. Por el contrario, esos recursos cobran una especial relevancia en el pop GL, lo que se refleja en las 27 apariciones de continuativos (interjecciones impropias) en ALESA01-GL (ejemplo 19) y en las 5 apariciones de vocativos en MIBO08-GL. Recordemos que la elección de esos recursos en posición temática confiere al texto un estilo conversacional, compensando los rasgos de planificación escrita, por ejemplo, de (19): gran número de tópicos marcados, caída de temas interpersonales y de vocativos. Otro recurso para

presentar un mensaje más cercano es la alta distribución de modalidad verbal, que caracteriza las letras de pop GL y también se ve reflejada en esa misma letra, aunque la modulación mediante formas verbales cumple una función más destacada en ALESA03-CE (ejemplo 33).

En el caso de las letras de Miguel Bosé, se sustituyen los recursos de modalización verbal (K) por los de modalidad adverbial (N). Cuando el «yo» enunciador pasa de CE a GL a asumir el rol comunicativo de pedir servicios mediante cláusulas imperativas, dos declarativas se expresan en términos de frecuencia absoluta (*siempre*): la polaridad de la proposición es adecuada en todo momento³³⁵ (*toda siempre es poca*). Paralelamente, se eligen formas de vocativos afectivos (*morena mía*) que, al igual que en (19), caracterizan al «tú» como femenino (*niña*)³³⁶, con diferentes construcciones de la feminidad étnica y/o afectiva que se han abordado en 3.4.2 en el marco de la principal construcción enunciativa de la experiencia amorosa (A.3).

4.4 La cláusula como representación: sistema de transitividad

Además de realizar significados textuales e interpersonales, la cláusula proyecta de manera simultánea significados experienciales, es decir, expresa contenido mediante la representación de la experiencia. Halliday (Halliday & Matthiessen 2004, 170) denomina el sistema gramatical que permite representar modelos de experiencia sistema de transitividad³³⁷, que «se convierte en sentido configurado como un conjunto manejable de *procesos, participantes y circunstancias*» (Ghio 2008, 93, cursivas en original).

We use the experiential function to encode our experience of the world; that is, we use it to convey a picture of reality [...] in terms of the things (which as a general term covers people and places as well as concrete and abstract things) and events and circumstances – that form the landscape of our human experience (Butt et al. 2000, 46).

³³⁵ V. Lavid et al. (2010, 292).

³³⁶ Las diferentes elecciones léxicas de los vocativos *morena mía* y *niña* proyectan al mismo tiempo dos campos de producción cultural distintos asociados a dos espacios geográficos estandarizados y canonizados: el Caribe por el pop-rock latino y los Grammy latinos; Andalucía por el flamenco y, a su vez, por España y el canon estético (v. comentarios de los ejemplos 134 y 135 en 3.4.1).

³³⁷ Sobre la denominación «transitividad» v. Ghio & Fernández (2008, 101). El sistema realiza aquello hacia lo que se extiende el proceso, de ahí que tome el nombre de la clásica distinción entre transitivo e intransitivo, pero se trata de un sistema más vinculado a la cláusula que al verbo: «Transitivity is a system of the clause, affecting not only the verb serving as Process but also participants and circumstances» (Halliday & Matthiessen 2004, 181).

PARTE II

Los procesos, realizados en la gramática mediante verbos, suponen el componente esencial del sistema que proyecta dicha función experiencial. En el continuo de la realización lingüística de la experiencia, Halliday establece una distinción básica entre tres tipos de procesos: 1) los procesos materiales, que representan la experiencia exterior y se sitúan en el «mundo físico o material»; 2) los procesos mentales, que representan la experiencia interior y se sitúan en el «mundo de la conciencia»; y 3) los procesos relacionales, que se sitúan en el «mundo de las relaciones abstractas» (Halliday & Matthiessen 2004, 172).

They are the principal types in that they are the cornerstones of the grammar in its guise as a theory of experience, they present three distinct kinds of structural configuration, and they account for the majority of all clauses in a text (the three of them seem to be roughly balanced in frequency over the language as a whole, although the pattern varies considerably among different registers) (ibíd., 248).

Los patrones de transitividad se encuentran estrechamente ligados con la variable contextual del campo del discurso, ya que comprenden recursos léxico-gramaticales concretos que se eligen para representar la experiencia de una u otra manera. A través de la función experiencial se expresa entonces lo que sucede en un texto y, en este caso concreto, de qué tratan las letras de pop-rock. Por tanto, junto con las elecciones del sistema de tema (subrayadas) y del sistema de modo (indicadas mediante columnas a la derecha), en el siguiente ejemplo se ilustra la anotación de esta tercera línea simultánea de significado mediante las etiquetas de los procesos (debajo de cada verbo conjugado):

		modo	pol.	deict.	sujeto
(56)	<u>Todo lo que</u> quiero yo lo haré en la vida	decl.	af.	temp.	yo
	proceso mental material	decl.	af.	m./t.	yo
	<u>la fe que</u> me nace es por ti mi vida	decl.	af.	temp.	sin int.
	proceso material relacional	decl.	af.	temp.	sin int.
					circunstan.
	<u>Todo lo que</u> quiero yo lo haré en la vida	decl.	af.	temp.	yo
	proceso mental material	decl.	af.	m./t.	yo
	<u>Todo lo que</u> tengo (QUETZ12)	decl.	af.	temp.	yo
	proceso relacional posesivo				

La anáfora del tópico marcado *todo*³³⁸ y la repetición de temas textuales realizados mediante los pronombres relativos *lo que* y *que*³³⁹ apuntan a cierta planificación escrita de las cláusulas. Al mismo tiempo, la elección exclusiva de declarativas, preferentemente con sujeto de primera persona del singular, construyen al «yo» enunciador en el rol

³³⁸ V. Lavid et al. (2010, 196-197) sobre la reduplicación en español del participante tematizado, en este caso: *todo* y *lo*.

³³⁹ Para la interpretación sistémico-funcional de las estructuras (pseudo)hendidas y su realización de significados textuales, v. Halliday & Matthiessen (2004, 70-71).

comunicativo de dar información en modalidad elocutiva, acaparando por tanto el espacio discursivo del intercambio. El «tú» se encuentra representado mediante el vocativo afectivo *mi vida*, que indica la relación íntima que se establece entre los participantes de la comunicación, de contacto máximo, pero no se elige como sujeto, sino como circunstancia causal (*por ti*). Eso significa que no se reserva un espacio para su intervención (retórica): el «yo» domina el mensaje. Las acciones que este lleva a cabo se sitúan en presente y en futuro; al tener en cuenta el tipo de procesos que realizan dichas acciones, se observa que los procesos mentales («querer», «nacer») y relacionales («ser», «tener») se expresan en el presente de la enunciación, mientras que el proceso material («hacer») se ubica en un futuro modulado (disposición/inclinación). De este modo, la experiencia del mundo interior del «yo» se proyecta en el futuro al mundo exterior; el «yo», en cuanto perceptor del proceso mental *quiero* y beneficiario del proceso material *nace (me)*, ambos en presente, se convierte en el futuro en actor de un proceso material («hacer»).

La representación de la experiencia que encontramos en esta letra se sitúa en la conciencia actual del enunciador, que desemboca en una acción material futura. Todo ello se expresa de un modo impreciso mediante la elección de pronombres indefinidos y relativos neutros (*todo lo que*). El mensaje no precisa exactamente qué quiere el «yo», qué «tiene» o qué «hará». De este modo, los significados experienciales subrayan el participante principal («yo», perceptor o actor) y los procesos que protagoniza. Para el único sujeto que realiza otro participante se elige el sustantivo abstracto *la fe*, unido también a esa primera persona del singular³⁴⁰, y que sitúa de nuevo la experiencia presente en la conciencia del «yo» enunciador.

Si bien los significados experienciales del ejemplo (56) enfatizan claramente la representación del mundo interior presente del «yo» proyectada al mundo exterior futuro, la clasificación de los procesos básicos (materiales, mentales, relacionales) es susceptible de variar en función de diferentes interpretaciones. Así, la forma verbal *nace* con sujeto *la fe* puede interpretarse como proceso material metafórico («la fe surge»), mental («creo») o relacional («tengo fe»). Butt et al. (2000, 52) ilustran esa ambigüedad mediante el verbo «feel»:

³⁴⁰ El contenido de la cláusula relativa especificativa (*la fe que me nace*) se puede expresar como «mi fe». Eso significa que la deixis personal de primera y segunda persona del singular resulta mayor si tenemos en cuenta otras estructuras posesivas no marcadas mediante determinantes posesivos, sino mediante artículos o pronombres personales de objeto, como el segundo ejemplo de esta cita: *yo lo haré en la vida* («mi vida»). Otro ejemplo de posesión inalienable (RAE 2009, § 17.1) es *tengo el cuerpo muy mal* («mi cuerpo», letra citada en 37).

PARTE II

The differences among the different process types may also result from the way a particular verb is functioning in a particular clause. The English verb *feel*, for example, can function as a material, a mental or a relational process depending on its relationship with other elements in the clause.

«Sentir» puede usarse como sinónimo de «tocar», por tanto, un proceso material. Si el significado es similar a notar o pensar, se trata de un proceso mental. Por último, «sentirse», reflexivo en español, remite a un proceso relacional cercano a «estar» en su uso copulativo. De ahí que sea preciso considerar de qué manera funciona un verbo en cada contexto determinado, ya que no existe necesariamente una única correspondencia entre un verbo y el tipo de proceso que realiza. Teniendo en cuenta esa determinación fundamental a la hora de clasificar los verbos, es posible indicar algunas líneas generales semánticas, gramaticales y sintácticas de los tres procesos básicos mencionados arriba: materiales, mentales, relacionales.

En primer lugar, los procesos materiales («processes of doing-and-happening», v. Halliday & Matthiessen 2004, 179-189) se refieren a acciones, sucesos y cambios que ocurren en el mundo material, ya sean concretos o abstractos, reales o metafóricos (Ghio & Fernández 2008, 100). Se dividen en procesos de «hacer» o «transformar»³⁴¹ (transitivos) y de «suceder» o «transformarse» (intransitivos). Debido a su naturaleza material, Halliday sostiene que la selección de tiempo verbal no marcada de este tipo de procesos es el presente continuo («the present-in-present», Halliday & Matthiessen 2004, 179) frente al presente simple (forma marcada). En la letra (56), por ejemplo, se recogen los procesos materiales «hacer» y «nacer» en sentido abstracto, ya que el primero significa «llevar a cabo», no necesariamente en el mundo exterior y mucho menos de manera concreta, y el segundo confiere el rol sociosemiótico de actor a un sustantivo abstracto (*la fe*). Como ya se ha resaltado en diferentes estudios previos sobre el estilo del pop-rock (v. 1.2), las metáforas imaginativas cumplen un papel fundamental en las letras, lo que también significa que una gran parte de procesos, especialmente materiales, cumplen una función metafórica o abstracta (v. 4.4.1).

En segundo lugar, los procesos mentales engloban los relacionados con la conciencia, que pueden clasificarse en procesos de percepción, cognición y afectividad (Ghio &

³⁴¹ «Hacer» («crear») significa que algo empieza a existir como resultado del proceso material; «transformar» significa que algo preexistente se transforma como resultado del proceso material: «The quantum of change represented by a material clause is construed as unfolding through distinct phases [...]. The final phase of unfolding is the outcome of the process: it represents a change of some feature» (Halliday & Matthiessen 2004, 184).

Fernández 2008, 103); estos últimos comprenden los procesos de intención y emoción³⁴². Como se ilustra en el ejemplo (56) mediante el verbo desiderativo «querer», las cláusulas mentales construyen la experiencia del mundo interior que tiene lugar en la conciencia (Halliday & Matthiessen 2004, 197) y se caracterizan por unos tipos específicos de proyección (v. figura 4.3[2]):

perceptive and emotive processes do not project reported ideas, whereas cognitive processes [...] project propositions (statements and questions [...]) and intentional [...] project proposals (Lavid et al. 2010, 144-145).

En contraposición con los procesos materiales, los mentales eligen el presente simple (Halliday & Matthiessen 2004, 197) como forma temporal no marcada y, al abordar las elecciones del sistema de tema y de modo, ya se ha señalado que los verbos de percepción (4.3.4) y de cognición (4.2) pueden desempeñar una función metafórica gramatical para expresar modalidad.

En tercer y último lugar, los procesos relacionales («processes of being and having», *ibíd.*, 210-248) sirven para caracterizar y/o identificar al establecer una relación entre dos partes o entidades diferentes. Por su naturaleza relacional, este tipo de cláusulas pueden construir tanto la experiencia exterior como la interior:

The configuration of Process + ‘Be-er 1’ + ‘Be+er 2’ opens up the potential for construing the abstract relationships of **class-membership** and **identity** in all domains of experience. Class-membership is construed by **attributive** clauses and identity by **identifying** ones. These two ‘relational’ clause types cut across the inner and outer experience of ‘mental’ and ‘material’ clauses (*ibíd.*, 214, negritas en el original).

Este tipo de verbos relacionan dos entidades separadas, con lo cual suelen incluir dos participantes inherentes sobre los que recae el peso experiencial de la cláusula, ya que el verbo supone un mero enlace entre ambos. En función de la relación que se establece entre ambos participantes, los procesos relacionales pueden clasificarse en tres grupos: intensivos, circunstanciales y posesivos (Ghio & Fernández 2008, 105). En (56), por ejemplo, encontramos la cláusula relacional circunstancial *la fe [...] es por ti* y la cláusula relacional posesiva *todo lo que tengo*. El primer tipo de procesos relacionales establece una relación entre dos entidades mediante elementos circunstanciales de tiempo, manera, compañía, etc., y el segundo indica una relación de posesión entre ambas entidades. Como en el caso de los procesos mentales, los relacionales también seleccionan el presente simple como tiempo no marcado (Halliday & Matthiessen 2004, 212).

³⁴² De hecho, Halliday distingue cuatro grupos que, sin embargo, ilustra agrupados en tres (*ibíd.*, 208-209, «‘feeling’ covers both desideration and emotion»). Lavid et al. (2010, 128) recogen la división inicial incluyendo los procesos de intención («desideration») como categoría propia.

PARTE II

A partir de la distribución tripartita de los procesos básicos materiales, mentales y relacionales se extiende un abanico de procesos intermedios, combinados, que se sitúan entre ellos: los procesos conductuales, verbales y existenciales (ibíd., 172). El continuo de los procesos se ilustra visualmente mediante un gráfico de anillos en el que se asigna un color primario o un color secundario a cada tipo de proceso en función del lugar que ocupa en el sistema de transitividad:

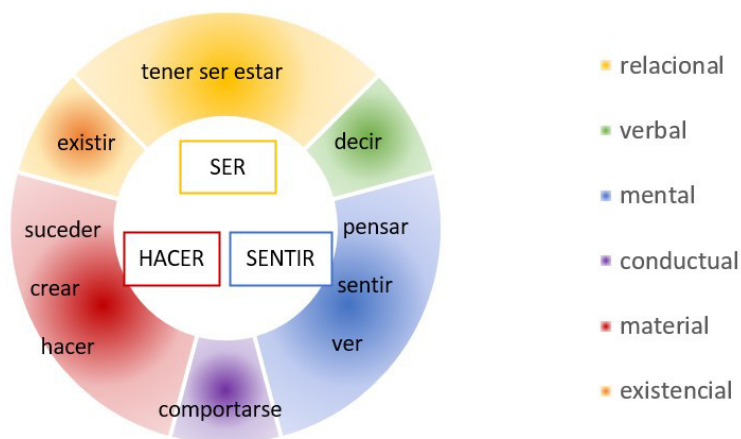


Figura 4.4(1): Diagrama de los procesos del sistema de transitividad (apud Halliday 1994, Halliday & Matthiessen 2004, 172; Ghio & Fernández 2008, 95).

Con el objetivo de ilustrar diferentes tipos de procesos en contexto, en los siguientes ejemplos se recogen las anotaciones de verbos usados como conductuales, verbales y existenciales:

		modo	pol.	deict.	sujeto
(57)	¡ <u>Dame</u> un abrazo bien fuerte!	imp.	af.	mod.	tú
proceso	conductual				
	<u>Nunca lamentos ni olvides</u> (GOLP05)	imp.	neg.	mod.	tú
proceso	mental mental	imp.	neg.	mod.	tú
(58)	No eres la persona <u>que</u> pensé / <u>Que</u> creí	decl.	neg.	temp.	tú
	<u>Que</u> pedí... (CAM01)	decl.	af.	temp.	yo
proceso	relacional intensivo mental mental	decl.	af.	temp.	yo
	verbal	decl.	af.	temp.	yo
(59)	<u>Siento que no hay</u> nada que intentar	decl.	af.	temp.	yo
	(BLAGUA03)	decl.	neg.	temp.	sin int.
proceso	mental existencial				

Los procesos conductuales, como «dar un abrazo» en (57), se refieren acciones de comportamiento típicamente humano y pueden dividirse en procesos fisiológicos y sociales (Martin et al. 1997). En cuanto estadio intermedio entre los procesos materiales y mentales, este tipo de procesos puede interpretarse como la versión «material» de un proceso mental o incluso verbal:

some behavioural in fact contrast with mental process synonyms: e.g. *look at* is behavioural but *see* is mental; *listen to* is behavioural but *hear* is mental. Not only are these types of verbs semantically a mix of material and mental, but grammatically they also fall mid-way between material and mental processes (Eggins 2004, 250, cursivas en original).

También comparten algunas características de unos y otros procesos básicos (materiales y mentales) en el hecho de que el protagonista de un proceso conductual debe ser humano o personificado (Ghio & Fernández 2008, 109), de modo similar a los mentales, y en que el presente no marcado es el continuo (Halliday & Matthiessen 2004, 250), como en los materiales.

Volviendo al ejemplo (57), el proceso conductual «dar un abrazo», así como los procesos mentales de emoción «lamentar» y de cognición «olvidar», construyen el «tú» principalmente como un participante dotado de conciencia. Las elecciones temáticas experienciales e interpersonales mediante las formas de imperativos (modulación) y el adjunto de habitualidad *nunca* (modalización) le asignan el rol comunicativo de dar acciones («abrazar») y servicios («no lamentar», «no olvidar»), mientras que el «yo» se representa como beneficiario de esas acciones (*me*). De manera implícita, el «yo» es quien pide y proporciona esos consejos. Aunque el «tú» consciente ocupa el espacio discursivo al seleccionarse como sujeto de los procesos mentales y conductuales, está construido para beneficiar al «yo» mediante su acción.

En cambio, en (58) es el «yo» el que se construye como sujeto dotado de conciencia mediante los procesos mentales de cognición «pensar» y «creer» además de emisor del verbo «pedir». Este último tipo de procesos, denominados verbales, se consideran un desprendimiento de los mentales y ocupan el lugar intermedio entre estos y los relacionales (v. figura 4.4[1]). Dado que expresan un intercambio de significado real o simbólico (Ghio & Fernández 2008, 108), posibilitan la inserción en los textos de pasajes dialógicos y citas³⁴³.

El uso que se recoge en (58) es retórico y metafórico: el «yo» pidió una persona que no es el «tú». De hecho, este «tú» se define como lo opuesto a los objetos de los procesos mentales y verbales del «yo», precisamente los temas textuales y experienciales repetidos y realizados mediante el pronombre relativo *que*. El «yo» construyó en su mente a una persona y la deseó; esa persona no se corresponde con el «tú». Dicho contraste se expresa principalmente mediante las elecciones del sistema de modo y transitividad («tú»,

³⁴³ «They [verbal processes] contribute to the creation of narrative by making it possible to set up dialogic passages» (Halliday & Matthiessen 2004, 252) y «They play an important role in academic discourse, making it possible to quote and report from various scholars while at the same time indicating the writer's stance» (ibíd., 253).

presente, polaridad negativa, relacional; «yo», pasado, polaridad afirmativa, mental y verbal). El «tú» se construye, por tanto, desde su diferencia respecto al producto mental del «yo».

El último tipo de procesos combinados son los llamados existenciales, como se ilustra con el ejemplo *hay*³⁴⁴ en (59), que se considera una estructura «de presentación»:

in narrative, they serve to introduce central participants in the Placement (Setting, Orientation) stage at the beginning of a story [...] After the Placement stage, existential clauses are also used to introduce phenomena into the (predominantly) material stream of narration [...] and they serve to introduce places or features of interest (Halliday & Matthiessen 2004, 257).

En el ejemplo (59) se presenta el proceso *intentar* mediante la construcción existencial introductoria *no hay nada que*. A su vez, esta estructura es la proyección de un proceso mental para el que se elige la primera persona del singular (*siento*) y que, por tanto, construye al «yo» como perceptor. Mediante la polaridad negativa y la presentación del verbo con el proceso existencial, la cláusula indica la imposibilidad del «yo» para llevar a cabo un proceso material: *siento que no hay nada que intentar* se interpreta como «[siento que] no puedo intentar nada». De este modo, el rol sociosemiótico del «yo» se restringe a perceptor; no le es posible ser actor.

Las estructuras experienciales introductorias suelen aparecer al principio de un texto o cuando se inicia una nueva fase textual (Butt et al. 2000, 58) para presentar un componente del sistema de transitividad que puede ser el proceso, como acabamos de observar en el ejemplo (59), o también un elemento circunstancial de tiempo o lugar, que se presenta con el objetivo de situar el proceso en las coordenadas espaciotemporales. Además de la forma verbal *hay*, los procesos experienciales engloban, por ejemplo, los procesos meteorológicos³⁴⁵, y cuentan con un solo participante, denominado existente (Ghio & Fernández 2008, 109).

³⁴⁴ Cf. la interpretación sistémico-funcional de «hay»: «Contrast English with languages where there is no interpersonal requirement for the presence of Subject in a clause. In such languages, ‘existential’ clauses typically have only Process + Existent without a Subject (unless the Existent is the Subject); and the Process is an existential/possessive/locative verb such as *hay* in Spanish» (ibíd., 257).

³⁴⁵ No así para Lavid et al. (2010, 103-4), quienes interpretan los procesos meteorológicos como materiales, sin duda debido al hecho de que los existenciales se sitúan entre dichos procesos básicos y los relacionales. Cf. «The existence of non-prototypical constructions [...] is to be taken as a confirmation of the continuum that language is, that is, process types do not conform cell-compartments; much on the contrary, the lexico-grammar reveals a smooth transition from different areas of TRANSITIVITY into the others» (ibíd., 128). Butt et al. (2000, 58) recogen otros ejemplos de diferente categorización de procesos, en este caso, verbales/conductuales, por su cercanía a los procesos mentales: «some linguists prefer to think of verbs like ‘praise’ and ‘criticise’ as behavioural processes».

Resumiendo, el sistema de transitividad³⁴⁶ consta de un componente esencial, realizado por el verbo, que es el proceso. Los procesos pueden dividirse en tres tipos básicos (materiales, mentales, relacionales) y tres tipos combinados (conductuales, verbales, existenciales). Además del proceso como componente esencial, el sistema de transitividad está conformado por dos componentes más: los participantes y las circunstancias.

Los participantes están asociados a cada tipo de proceso y desempeñan diferentes roles sociosemióticos. Así, por ejemplo, los procesos mentales cuentan obligatoriamente con un perceptor, «una persona implicada en un proceso de conciencia [...], percepción, cognición y de afectividad» («yo» en 56, 57 y 59; «tú» en 58), y opcionalmente con un fenómeno, «la entidad percibida o creada por la conciencia del perceptor, aquello que se siente, se piensa o se percibe» (ibíd., 103-104) (*todo lo que* en 56, *la persona que* en 58, *que no hay nada que intentar* en 59).

La lista que sirve de base para el etiquetado del sistema de transitividad contempla cada proceso, los respectivos participantes asociados y las circunstancias que pueden complementarlos:

Procesos	Participantes	Circunstancias
Material	actor meta beneficiario	
Mental	perceptor fenómeno	
Relacional	intensivo, circunstancial: portador, identificado intensivo, circunstancial: atributo, identificador posesivo: poseedor posesivo: posesión	Tiempo Lugar Compañía Causa Manera Propósito Otras ³⁴⁷
Conductual	sujeto que se comporta conducta	
Verbal	emisor locución/informe receptor	
Existencial	existente	

Figura 4.4(2): Categorías de anotación del sistema de transitividad (*apud* Halliday & Matthiessen 2004 y Ghio & Fernández 2008).

³⁴⁶ El resumen del sistema de transitividad que se presenta aquí sigue a Halliday & Matthiessen (2004). Para otras interpretaciones de dicho sistema v. Matthiessen (1995, 206 y ss.) sobre la distinción entre transitividad nuclear y circunstancial, con división en cuatro procesos principales, y Lavid et al. (2010, 85 y ss.) acerca de la inclusión de los existenciales en los relacionales y de los conductuales sociales en los materiales. Otra perspectiva distinta a la transitividad que no se recoge en este estudio es el modelo ergativo, por el que se distingue entre procesos medios y efectivos. Para su interpretación en español, v. Ghio & Fernández (2008, 112-121) y Lavid et al. (2010, 204-213).

³⁴⁷ Aquí se recogen los siguientes usos circunstanciales: asunto, papel, cantidad, material, agente, patrocinado y ángulo. Para la descripción e ilustración de cada uno de ellos, v. Ghio & Fernández (2008, 102) y Lavid et al. (2010, 171-189). La etiqueta «manera», por su parte, engloba también las circunstancias instrumentales, de cualidad y comparación (Eggs 2004, 237).

PARTE II

Por mencionar algunos ejemplos de las letras citadas arriba (56-59), al proceso material «hacer» se le asocia en la cláusula *yo lo haré en la vida* (56) el actor *yo*, la meta *lo (todo lo que quiero)* y la circunstancia temporal *en la vida*. Además, encontramos dos procesos relacionales en dichas letras: el primero, también en (56), es un relacional circunstancial para el que se elige *la fe* como portador y *por ti* como circunstancial de causa; el segundo, en (58), sigue la estructura de relacional intensivo con portador *tú* y atributo *la persona*. En cuanto a los procesos combinados, en la cláusula conductual *dame un abrazo* (57) se registran tres participantes asociados al proceso: «tú» como sujeto que se comporta³⁴⁸, *un abrazo* como conducta, y *me* como beneficiario³⁴⁹. En (58), el proceso verbal «pedir» en la cláusula *la persona que pedí* cuenta con el emisor «yo» y el informe³⁵⁰ (*la persona*) *que*. Por último, la cláusula existencial *no hay nada que intentar* (59) tiene asociado un solo participante, el existente *nada*.

La anotación de los participantes y circunstancias de estos breves fragmentos de letras de pop-rock indica al menos tres características de la elección del sistema de transitividad: 1) los significados experienciales se proyectan en base a los participantes «yo» y «tú» en diferentes roles sociosemióticos (perceptor, actor, portador, emisor, beneficiario); 2) en el caso de no elegirse uno de esos participantes, se opta por sustantivos comunes como *la fe*, *un abrazo* y *la persona*; 3) la elección de circunstancias es poco frecuente y está relacionada de manera directa o indirecta con los principales participantes (*en la vida*, referida al «yo»; *por ti* referido al «tú»).

Con el objetivo de identificar los patrones de elección del sistema de transitividad en las letras de pop-rock que componen el corpus, se presentan a continuación los resultados cuantitativos más relevantes en relación con las elecciones de tipos de procesos (4.4.1), tipos de participantes y su asociación al «yo» y/o al «tú» (4.4.2), así como tipos de circunstancias (4.4.3).

³⁴⁸ Ghio & Fernández (2008, 109) optan por traducir el rol sociosemiótico «behave» como «actuante» para subrayar el carácter material de los procesos conductuales, con un participante de nombre similar a «actor». En este trabajo se ha elegido traducir «sujeto que se comporta» con el objetivo de enfatizar la semántica del comportamiento.

³⁴⁹ La presencia del rol de beneficiario en esta cláusula conductual apunta a su estrecha relación semántica con un proceso material. De hecho, «dar un abrazo» supone una expresión material de un proceso conductual: «abrazar».

³⁵⁰ Mientras que el informe (inglés: «verbiage») representa el contenido de lo dicho a través de un sustantivo o, como en este ejemplo, de un pronombre relativo, la locución se realiza mediante una cláusula proyectada (Ghio & Fernández 2008, 108-109).

4.4.1 Patrones de elección de procesos

Los porcentajes de procesos etiquetados arrojan una distribución bastante similar de los tres tipos de procesos básicos (A, B, C) de entre un 25 y un 30% por cada uno de ellos³⁵¹, si bien los materiales (A) son los que alcanzan el mayor índice de aparición. Estos predominan en 33 canciones, seguidos de los relacionales (C), que suponen el mayor número de cláusulas en 20 letras, y los mentales (B) con una predominancia en 18 textos. Los procesos combinados (D, E, F) registran menores índices de aparición, distribución y predominancia: tanto los conductuales (D) como los verbales (E) y existenciales (F) predominan en tan solo 2 letras, respectivamente³⁵².

Sistema de transitividad: procesos	Frec. abs.	Frec. rel. ³⁵³	Letras	Distr. rel.	Letras	Pred. rel.
(A) material	824	30,8 %	83	97,6 %	33	38,8 %
(B) mental	678	25,3 %	82	96,5 %	18	21,2 %
(C) relacional	705	26,4 %	82	96,5 %	20	23,5 %
(D) conductual	243	9,1 %	66	77,6 %	2	2,4 %
(E) verbal	159	5,9 %	45	52,9 %	2	2,4 %
(F) existencial	67	2,5 %	28	32,9 %	2	2,4 %

Figura 4.4(3): Elecciones de procesos por frecuencia, distribución y predominancia en 85 letras.

Por el contrario, en el extremo inferior de la tabla encontramos los procesos existenciales, con un índice de aparición ligeramente inferior al porcentaje medio de su aparición en inglés³⁵⁴. De ahí que la elección de los dos procesos que alcanzan porcentajes medios de aparición y distribución sean de especial interés en la evaluación de las letras de pop-rock analizadas, en particular los procesos conductuales, que se tratan a continuación, y los procesos verbales, que se comentan en el siguiente apartado (4.4.2).

Como se observa en la figura 4.4(3), se registran cláusulas conductuales en 66 letras, cerca del 78% del corpus analizado. Las citas de las siguientes canciones ilustran algunos de los verbos conductuales más frecuentes y cómo este tipo de procesos se combina con los básicos:

³⁵¹ Recordemos que, según Halliday (Halliday & Matthiessen 2004, 248), los procesos básicos se distribuyen en partes aproximadamente iguales en el total de una lengua. V. también Ghio & Fernández (2008, 100): «esta interpretación tripartita de los procesos [...] probablemente sea universal entre las lenguas humanas».

³⁵² En las ocho letras restantes se combinan dos procesos con los mismos porcentajes: materiales y relacionales (2), materiales y mentales (2), mentales y relacionales (2), relacionales y conductuales (2).

³⁵³ Porcentajes calculados sobre el número total de cláusulas (2.676), que debe coincidir y coincide con la suma de procesos (v. 4.1.3).

³⁵⁴ Cf. Halliday & Matthiessen (2004, 257): «they [existential processes] are not, overall, very common in discourse – of the order of 3-4% of all clauses».

PARTE II

			modo	pol.	deict.	sujeto
(60)	<u>¿Dónde</u> estabas entonces <u>cuando</u> <u>tanto</u> te necesité?		int.	af.	temp.	tú
	proceso rel. circ.	rel.	decl.	af.	temp.	yo
		pos.				
	<u>Nadie</u> es mejor que nadie <u>pero</u> <u>tú</u> creíste vencer.		decl.	neg.	temp.	sin int.
	proceso rel. int.	mental	decl.	af.	temp.	tú
	[<u>Si</u> <u>lloré</u> ante tu puerta] <u>de nada</u> sirvió		decl.	af.	temp.	yo
	(ELULT02)		decl.	neg.	temp.	sin int.
	proceso conductual	material				
(61)	<u>Me</u> asomo a la ventana, <u>eres</u> la chica de ayer		decl.	af.	temp.	yo
	proceso material	rel. int.	decl.	af.	temp.	tú
	jugando con las flores en mi jardín [...]		imp.	af.	mod.	tú
	<u>chica</u> , <u>vete</u> a tu casa, <u>no podemos</u> jugar		decl.	af.	m./t.	nos.
	(NAPOP04)					
	proceso material	conductual				
(62)	<u>Eres</u> <u>cuando</u> <u>despierto</u> lo primero, <u>eso</u> eres,		decl.	af.	temp.	tú
	proceso rel. int.	conductual	decl.	af.	temp.	yo
		rel. int.	decl.	af.	temp.	tú
	<u>lo que</u> a mi vida le hace falta <u>si</u> <u>no vienes</u>		decl.	af.	temp.	sin int.
	(CATA06)		decl.	neg.	temp.	tú
	proceso	rel. pos.				
		material				

En (60), se relaciona directamente una conducta o comportamiento metafórico («llorar ante una puerta») con un resultado en el plano material («servir») en polaridad negativa (*de nada*). Desde el punto de vista del significado experiencial que se realiza mediante estas elecciones del sistema de transitividad, el comportamiento del «yo» no da el resultado deseado. Todos los procesos experienciales se sitúan en un plano temporal pasado, excepto la máxima realizada mediante un relacional intensivo: *Nadie es mejor que nadie*. El «yo» se ve privado del «tú» ausente (*dónde estabas, te necesité*³⁵⁵); el «tú», por su parte, proyecta mentalmente un proceso material en el pasado, también metafórico (*creíste vencer*). El modelo de experiencia que se presenta en esta letra se ve reforzado por las elecciones del sistema de tema (tópicos marcados que priorizan la información *tanto, tú, de nada*) y del sistema de modo (cláusula interrogativa, alternancia de sujetos «tú», «yo», sin interacción).

Al igual que en este ejemplo, en (61) también se recoge un uso metafórico del verbo conductual «jugar», para el que se elige el sujeto dual «nosotros». Los participantes «yo» y «tú» protagonizan procesos materiales de movimiento («asomarse», «irse»), pero el «tú» se construye con más información experiencial: se trata de un participante femenino identificado en el plano temporal del pasado mediante una cláusula relacional intensiva

³⁵⁵ Halliday (ibíd., 246) considera junto a los verbos posesivos prototípicos «tener» y «pertenecer» (inglés: «have», «belong to») una serie de procesos relacionales posesivos entre los que se encuentran «necesitar», «hacer falta», «merecer» (inglés: «lack», «need», «deserve»), etc.

(*eres la chica de ayer*). La cláusula material de movimiento «asomarse a la ventana» no solo permite que el «yo» acceda a otro plano espacial, sino que lo remite al mismo tiempo a otro plano temporal, situado en sus recuerdos. El proceso conductual «jugar», presentado como no discutible en el pasado mediante la elección de una forma no personal del verbo (el gerundio *jugando*), se expresa con modalidad negativa en el presente (*no podemos jugar*). El «yo» se construye para expresar la prohibición de ese comportamiento lúdico y para dar una orden (*vete*); el «tú» permanece en su identificación del pasado y debe dar un servicio en el presente. Ninguno de los dos participantes accede a la conducta de juego en el presente.

En cuanto al ejemplo (62), el proceso conductual «despertar» se usa para subrayar el estado de conciencia del «yo»: tan pronto como está consciente, el «tú» es su prioridad mental (*lo primero*) y, para reforzar ese significado experiencial, ocupa todo el espacio discursivo del texto mediante su elección como sujeto de un proceso relacional intensivo (*eres*) y de un proceso material de movimiento (*vienes*).

En conclusión, los procesos conductuales ilustrados en estos ejemplos («llorar», «jugar», «despertar») subrayan la falta de efecto de una conducta del «yo» (60), la imposibilidad de un comportamiento compartido del «yo» y el «tú» (61) y el estado de conciencia del «yo» (62). Los significados experienciales que aportan las cláusulas conductuales consisten en la construcción de los participantes de primera y segunda persona del singular como sujetos que muestran conductas. Esos comportamientos siempre se encuentran en relación con otros procesos relacionales, materiales o mentales que protagonizan los participantes, ya que las cláusulas conductuales (9%) aparecen con mucha menor frecuencia que las de los procesos básicos³⁵⁶.

En las letras citadas, estos últimos procesos se realizan mediante verbos relacionales («ser», «estar», «necesitar», «hacer falta»), materiales de movimiento («ir», «venir») y mentales («creer»).

En la siguiente figura se recogen dichos verbos y se amplían a los más frecuentes que realizan cada tipo de proceso en las 85 letras anotadas:

³⁵⁶ Como se ha comentado antes, solo se documentan dos letras en la que predominan los procesos conductuales: se trata de los ejemplos citados en 9 y 37. La primera canción (9) se centra en el proceso conductual «cantar», que protagoniza el «yo»; la segunda (37), en el comportamiento «bailar», también protagonizado por el «yo». Ambos verbos, por tanto, están relacionados con actividades musicales (v. referencia musical como dimensión semántica de las letras pop-rock en 1.4 y los comentarios sobre los ejemplos 124 y 134 en 3.4.1).

PARTE II

(A) Materiales 83 letras, 824 apariciones			(B) Mentales 82 letras, 678 apariciones			(C) Relacionales 81 letras, 705 apariciones		
	Distr.	Frec. (rel.)		Distr.	Frec. (rel.)		Distr.	Frec. (rel.)
ir(se)	41	92 (11,2 %)	querer	55	186 (27,4 %)	ser	71	360 (51,1 %)
hacer	28	53 (6,4 %)	saber	37	71 (10,5 %)	estar	40	92 (13,0 %)
dar	22	35 (4,2 %)	ver	27	45 (6,6 %)	tener	32	92 (13,0 %)
venir	20	49 (5,9 %)	sentir	21	34 (5,0 %)	quedar(se)	11	26 (3,7 %)
dejar	15	42 (5,1 %)	pensar	18	29 (4,3 %)	hacer falta	6	13 (1,8%)
llevar	15	26 (3,2 %)	olvidar	17	30 (4,4 %)	merecer	3	9 (1,3 %)
esperar	14	21 (2,5 %)	dar	13	19 (2,8 %)	hacerse	4	4 (0,6 %)
pasar	10	14 (1,7 %)	creer	12	17 (2,5 %)	convertirse	3	4 (0,6 %)
perder	9	12 (1,5 %)	dejar	9	19 (2,8 %)	parecer	3	4 (0,6 %)
otros (58,3 %): encontrar, llegar, vivir, volver, buscar, cambiar, ...			otros (33,6 %): gustar, amar, doler, aprender, oír, imaginar, ...			otros (14,3 %): ponerse, seguir, acabar, andar, tratarse, volverse, ...		

(D) Conductuales 66 letras, 243 apariciones			(E) Verbales 45 letras, 159 apariciones			(F) Existenciales 28 letras, 67 apariciones		
	Distr.	Frec. (rel.)		Distr.	Frec. (rel.)		Distr.	Frec. (rel.)
llorar	9	16 (6,6 %)	decir	25	61 (38,4 %)	haber	19	47 (70,1 %)
mirar	8	12 (4,9 %)	hablar	9	17 (10,7 %)	quedar	4	5 (7,5 %)
jugar	7	8 (3,3 %)	pedir	8	24 (15,1 %)	ser	4	4 (6,0 %)
despertar	6	7 (2,9 %)	preguntar	5	7 (4,4 %)	existir	3	3 (4,5 %)
escuchar	6	6 (2,4 %)	prometer	4	5 (3,8 %)	hacer(se)	3	5 (7,5 %)
dar	6	7 (2,9 %)	mentir	3	6 (3,1 %)			
cuidar(se)	5	6 (2,5 %)	responder	3	4 (2,5%)			
dormir	5	5 (2,1 %)	negar	3	4 (2,5%)			
soñar	4	6 (2,5 %)	confesar	2	3 (1,9 %)			
otros (70 %): cantar, aguantar, besar, mover, abrazar, bailar, ...			otros (20,1%): jurar, explicar, mandar, contar, dar, declarar, ...			otros (4,5%): pasar, seguir, llover, ...		

Figura 4.4(4): Verbos más frecuentes por distribución y frecuencia³⁵⁷ en 85 letras, clasificados según los procesos que realizan.

Los porcentajes de aparición de los verbos evidencian que algunos de ellos concentran los tipos de procesos que realizan. Así, «haber» acumula un 70% de los resultados existenciales (F); «ser», más de la mitad de los relacionales (C); «decir» alcanza prácticamente un 40% de los procesos verbales (E), y «querer», más de una cuarta parte de los mentales (B). Por el contrario, los procesos que se reparten entre más verbos son los conductuales (D), ya que los verbos más frecuentes apenas suman un 30% del total, seguidos de los materiales (A), cuyos verbos con más apariciones suponen un 40% de ese tipo de procesos.

En cuanto a los rasgos semánticos de los procesos básicos, destacan los verbos materiales (A) de movimiento como «ir(se)», «venir», «llevar», «llegar», «volver», los verbos mentales (B) de afectividad, especialmente «querer», pero también «sentir»,

³⁵⁷ Porcentajes de frecuencia relativa calculados sobre el total de apariciones de cada proceso.

«gustar», «amar», así como los mentales de cognición «saber», «pensar», «olvidar», «creer», «aprender», «imaginar», y los relacionales (C) intensivos con los verbos «ser» y «estar», que suman 400 apariciones de las 705 totales de los relacionales, muy por delante de los circunstanciales (167 apariciones) o los posesivos (138 apariciones). En los procesos combinados cabe mencionar la mayor aparición y distribución de conductuales (D) fisiológicos como «llorar», «mirar», «despertar», «escuchar», «dormir», «soñar», de verbales (E) neutros como «decir», «hablar», «preguntar», «responder», «explicar», «contar», «declarar», y de existenciales (F) con el verbo «haber».

Esos mayores índices no excluyen la existencia de otros rasgos semánticos de los procesos: también se registran mentales de percepción como «ver», «oír», conductuales sociales como «jugar», «cantar», «besar», «abrazar», «bailar», y verbales no neutros como «pedir», «prometer», «mentir», «negar»; sin embargo, sus porcentajes de aparición y distribución son menores a los mencionados en primer lugar.

Se puede concluir, por tanto, que para proyectar los significados experienciales más frecuentes que se realizan en las letras analizadas se eligen procesos materiales de movimiento, mentales de afectividad (intención y emoción), relacionales intensivos, conductuales fisiológicos, verbales neutros y existenciales (v. sistema verbal en 3.2.2 y, en especial, la figura 3.2[4]). Los porcentajes de los diferentes verbos construyen la experiencia enfatizando el significado de unos u otros procesos, como se muestra en la tabla que recoge los resultados cuantitativos de las letras citadas hasta ahora en el apartado sobre las elecciones del sistema de transitividad:

Ejemplos: procesos	(56)	(57)	(58)	(59)	(60)	(61)	(62)
(A) material	16	3	18	5	5	6	6
(B) mental	17	8	14	4	5	3	12
(C) relacional	7	9	10	4	3	4	20
(D) conductual	0	1	0	1	1	3	2
(E) verbal	3	0	4	1	0	0	4
(F) existencial	1	0	1	7	0	0	0
Número total de cláusulas	44	21	47	22	14	16	44

Figura 4.4(5): Elecciones de procesos por frecuencia absoluta en 7 letras citadas.

En todas las letras que se presentan se constata la elección de procesos básicos (A-C), mientras que solo se eligen procesos combinados (D-F) en algunas de ellas. Las letras con más procesos materiales centran los significados experienciales en acciones, como hemos visto en el caso de los verbos de movimiento en (61). Precisamente ese ejemplo es el que registra una mayor proporción de procesos conductuales, por lo que la letra sitúa la

experiencia en el mundo exterior, ya sea mediante acciones físicas como tales (materiales) o como reflejo del mundo interior (comportamientos).

En las letras (57) y (62), con predominancia de procesos relacionales, se describen y definen los participantes, a la vez que el alto índice de procesos mentales en ambas canciones construye la experiencia en el plano del mundo interior, consciente, a través de la elección de verbos de afectividad y cognición.

Por último, la letra (59) registra un porcentaje considerable de procesos existenciales que, como hemos visto, pueden enmarcar procesos en estructuras de presentación, y también construir a los participantes como simples existentes, sin situarlos en relación con la primera o segunda persona del discurso:

(59) Hay mil razones para huir / vive en mi sombra lo que fui / Cruzar los días y entender / que no hay espacio de querer (BLAGUA03).

El tenor impersonal de estas cláusulas, construido mediante la elección del proceso existencial *hay* y los infinitivos, que presentan el mensaje como no discutible, disocia el mensaje del «yo» sujeto (*mi sombra*)³⁵⁸ y le confiere un valor universal, aplicable a cualquier persona, en contraposición a la posible alternativa relacional posesiva e individualizada «tengo» («tengo mil razones», «no tengo espacio»). Sin embargo, pese a la excepcional construcción del discurso impersonalizado que encontramos en esta letra mediante el uso de existenciales (F), los resultados de los patrones de elección de procesos y la evaluación de las letras citadas apuntan a una clara preferencia por significados experienciales protagonizados por el «yo» y el «tú».

4.4.2 Patrones de elección de participantes

Como es de esperar, existe una correlación directa³⁵⁹ entre las frecuencias de los procesos elegidos en las letras y sus participantes asociados. Del total de participantes anotados mediante las etiquetas del sistema de transitividad expuestas en la figura 4.4(2), aproximadamente un 45% de las elecciones recaen en la suma de los roles de actor en

³⁵⁸ V. también ejemplo (46).

³⁵⁹ Nótese, sin embargo, la falta de correspondencia exacta entre la cifra total de procesos de la figura 4.4(3) y la cifra de participantes de la figura 4.4(6), especialmente en los procesos mentales, por ejemplo: «Enamorao de la vida, aunque a veces duela» (ejemplo 49). En este caso, el perceptor del proceso «doler» está ausente, ya que no se expresa de manera explícita en la cláusula. Eso comporta que se contabilice ese proceso como mental, pero que no se compute ningún participante perceptor.

procesos materiales (a), perceptor en procesos mentales (b) y portador o poseedor (c) en procesos relacionales:

Sistema de transitividad: participantes I	Frec. abs.	Frec. rel. ³⁶⁰	Letras	Distr. rel.
(a) material: actor	812	16,8 %	83	97,6 %
(b) mental: perceptor	661	13,7 %	82	96,5 %
(c) relacional: portador o poseedor	705	14,6 %	82	96,5 %
(d) conductual: sujeto que se comporta	236	4,9 %	66	77,6 %
(e) verbal: emisor	159	3,3 %	45	52,9 %
(f) existencial: existente	67	1,4 %	28	32,9 %

Figura 4.4(6): Elecciones de participantes por frecuencia y distribución en 85 letras.

Dado que los principales participantes de las letras de pop-rock se realizan a través de la primera y segunda persona del singular, el «yo» y el «tú», resulta de especial interés iluminar los patrones de roles sociosemióticos que se asignan preferentemente a cada uno de ellos. Los siguientes ejemplos ilustran algunas elecciones al respecto:

	modo	pol.	deict.	sujeto
(63) <u>toma</u> mis cuatro rosas, / <u>bebe</u> mis cuatro rosas,	imp.	af.	mod.	tú
part. actor actor	imp.	af.	mod.	tú
<u>y olvida</u> otras cosas <u>que</u> te di (GACAL01)	imp.	af.	mod.	tú
part. perceptor actor	decl.	af.	temp.	yo
(64) <u>Hoy</u> no reconocí / <u>A quien</u> vi frente a mí	decl.	neg.	temp.	yo
part. perceptor perceptor	decl.	af.	temp.	yo
<u>Esa</u> en mi reflejo / [<u>Sé</u> que] <u>no soy</u> yo	decl.	af.	m./t.	yo
(CHRAGUI11)	decl.	neg.	temp.	yo
part. perceptor portador				
(65) <u>Vivir</u> contigo / es mi deseo / <u>es</u> todo <u>lo que</u> quiero	decl.	af.	temp.	sin int.
hacer	decl.	af.	temp.	sin int.
part. portador portador perceptor	decl.	af.	m./t.	yo
<u>porque a tu lado</u> puedo ser / sólo yo mismo	decl.	af.	m./t.	yo
(ALJOLE03)				
part. portador				

A grandes rasgos, destaca la elección del rol de perceptor (b) para el «yo» en cláusulas mentales, mientras que el «tú» se realiza como actor (a) en cláusulas materiales (63), no aparece en absoluto (64) o desempeña roles circunstanciales de compañía y lugar (65). Para las cláusulas relacionales se eligen portadores o identificados (c) que se refieren de manera directa o indirecta al «yo» (uso del pronombre personal de sujeto, de un posesivo o de una cláusula de relativo para la que se elige el sujeto «yo»).

La asignación de los roles perceptor-actor del sistema de transitividad guarda relación con las elecciones del sistema de modo: en (63), las cláusulas imperativas construyen el

³⁶⁰ Porcentajes calculados sobre un total de 4.831 apariciones totales.

«tú» actor principalmente para dar servicios; en (64) y (65), el «yo» perceptor y portador/identificado proporciona información mediante las declarativas. Los turnos discursivos se reparten de manera correspondiente: en (63) se elige una modalidad enunciativa alocutiva-persuasiva, mientras que en (64) se opta exclusivamente por una modalidad elocutiva, con sujetos en primera persona del singular. Las elecciones temáticas, por último, se sitúan en consonancia con los significados experienciales e interpersonales de las letras, a saber, las elecciones de temas interpersonales en (63) y temas experienciales en (64) y (65), algunos de ellos en forma de tópicos marcados, con los que se prioriza el contenido experiencial.

Junto con esas características generales, conviene mencionar asimismo una cláusula en (63) que refleja otras elecciones de roles-personas: *y olvida otras cosas que te di*. En este caso, el «tú» se elige como perceptor de un proceso mental (b), mientras que el «yo», en cuanto actor (a), es quien lleva a cabo el proceso material. En ejemplos anteriores citados en este numeral ya se ha constatado la opción de que el «tú» protagonice cláusulas mentales. Así, en (57) también encontramos el verbo mental de cognición «olvidar» con perceptor «tú» (*nunca lamentos ni olvidas*), y en (60) se trata del proceso «creer» (*tú creíste vencer*).

No obstante, los resultados de la anotación de roles sociosemióticos según las personas del discurso³⁶¹ evidencian el carácter secundario de ese tipo de elección. Mientras que el «yo» y el «tú» se reparten prácticamente por igual el rol de actor en procesos materiales, para el participante perceptor se prefiere claramente el «yo» (65,7%) por delante del «tú» (19,1%):

Sistema de transitividad: participantes I y personas del discurso

Roles y personas	Total	yo	%	tú	%	3ª per.	%	otras	%
(a) material: actor	812	247	30,4	240	29,6	304	37,4	21	2,6
(b) mental: perceptor	661	434	65,7	126	19,1	69	10,4	32	4,8
(c) relacional: port., pos.	705	195	27,7	108	15,3	385	54,6	17	2,4
(d) conductual: sujeto	236	105	44,5	60	25,4	60	25,4	11	4,7
(e) verbal: emisor	159	65	40,9	42	26,4	47	29,6	5	3,2
(f) existencial: existente	67	0	0,0	0	0,0	67	100	0	0,0

Figura 4.4(7): Tipos de roles I y personas del discurso por frecuencia absoluta y relativa³⁶² en 85 letras.

³⁶¹ La segunda persona (en singular) del discurso, que se indica en la figura mediante el pronombre «tú», incluye la elección de las opciones lingüísticas «tú», «vos» y «usted». Bajo la categoría «otras» se recogen los escasos resultados de la primera y segunda persona del plural. Cf. para la inscripción de las personas del discurso Calsamiglia & Tusón (2012, 128 y ss.).

³⁶² Porcentajes de frecuencia relativa calculados sobre el total de apariciones de cada rol sociosemiótico (figuras 4.4[7] y 4.4[8]).

De hecho, se constata la preferencia por el participante «yo» en todos los roles que se presentan en la figura 4.4(7) a excepción de las cláusulas existenciales, que por su naturaleza impersonal eligen exclusivamente existenciales (f) de tercera persona, las cláusulas relacionales y materiales, en las que también predominan portadores, identificados (c) o actores (a) sin interacción, pero con la posible inclusión de deixis personal:

- (66) Cuando tu boca me toca / Me pone y me provoca / Me muerde y me destroza / Toda siempre es poca (MIBO08-GL).
 (67) Hay días para quedarse a mirar, / hay días en que hay poco para ver, / hay días sospechosamente light, / hay un deseo que pido siempre que pasa un tren (ANDCAL05-GL).

En (66), *tu boca* desempeña de manera sinecdóquica los roles de actor y fenómeno. En la cláusula antitética final, se elige el indefinido anafórico *toda* como identificado del proceso relacional intensivo *es*. Pese a la elección de la tercera persona para los sujetos de estas seis cláusulas, el posesivo *tu* marca de manera inequívoca la deixis de segunda persona del singular que se vincula a aquella. En el caso de (67), las cláusulas de proceso existencial *hay* constituyen estructuras de presentación del contenido final: el énfasis del mensaje recae en el proceso verbal *pido*, para el que se elige el «yo» emisor (e). En los dos ejemplos se evidencia el peso de los principales protagonistas de las letras de pop-rock, la primera y segunda persona del singular, incluso cuando se elige la tercera persona para referirse a dichos participantes.

La figura 4.4(7), sin embargo, tan solo recoge algunos de los posibles componentes del sistema de transitividad expuestos en la figura 4.4(2). Así, a los procesos verbales, por ejemplo, se asocian no solo el participante emisor, sino también los participantes locución/informe y receptor, como se ejemplifica parcialmente en (67): la cláusula verbal presentada mediante el proceso existencia introductorio *hay un deseo que pido* contiene el «yo» emisor y el informe *que*, de antecedente *un deseo*. En este caso no se elige ningún participante como receptor, por lo que el peso experiencial recae en el emisor y en el informe, precisamente introducido por la estructura de presentación *hay*.

La no elección de un participante que cumpla el rol de receptor se encuentra relativamente extendida en las 85 letras anotadas: de un total de 159 procesos verbales (E) repartidos en 45 canciones (cerca del 53% del corpus etiquetado), se registran 77 receptores, es decir, poco más del 48% de las cláusulas verbales. Si se atiende a la asignación de los roles verbales a las personas del discurso, se constata que el «yo» se elige con mayor preferencia no solo como emisor (e), sino también como receptor (ee):

Sistema de transitividad: participantes II y personas del discurso

Roles y personas	Total	yo	%	tú	%	otras	%
(aa) material: meta	399	76	19,1	32	8,0	291	72,9
(aa) material: beneficiario	118	52	44,1	38	32,2	28	23,7
(bb) mental: fenómeno	594	23	3,9	70	11,8	501	84,3
(ee) verbal: receptor	77	37	48,1	17	22,1	23	29,9

Figura 4.4(8): Tipos de roles II y personas del discurso por frecuencia absoluta y relativa en 85 letras.

La ampliación de los resultados a estos participantes arroja la primera frecuencia en la que la elección del «tú» se sitúa cuantitativamente por delante del «yo»: se trata del papel sociosemiótico de fenómeno (bb) de procesos mentales (v. explicación previa a la figura 4.4[2]). No obstante, ambos porcentajes (11,8% y 3,9 %, respectivamente) resultan residuales en comparación con la elección de otras estructuras: para el rol de fenómeno se prefieren infinitivos, sustantivos y cláusulas proyectadas similares a construcciones de estilo indirecto (Ghio & Fernández 2008, 103-105). Se trata de una preferencia que también se registra en el rol de meta (aa) de los procesos materiales; por delante del «yo» y el «tú», se eligen con mayor frecuencia sustantivos y cláusulas proyectadas mediante pronombres relativos. Por el contrario, el rol de beneficiario (aa) se sitúa en una distribución similar a la del receptor (ee), con elecciones preferentes de primera y segunda persona del singular.

En los siguientes ejemplos se amplía el etiquetado a las categorías de participantes de las figuras 4.4(6) y 4.4(8):

		modo	pol.	deict.	sujeto
(68)	<u>Me pregunto si algún día te veré</u>	decl.	af.	temp.	yo
	part. receptor emisor fenómeno perceptor	int.	af.	temp.	yo
	<u>Dame una cita / vamos al parque</u>	imp.	af.	mod.	tú
	part. actor ben. actor	decl.	af.	temp.	nos.
	<u>entra en mi vida / sin anunciarte (MIGU09)</u>	imp.	af.	mod.	tú
	part. actor				
(69)	<u>Hey doc, le llamo por una amiga/que conocí en un web site</u>	decl.	af.	temp.	yo
		decl.	af.	temp.	yo
	part. meta actor meta actor				
	<u>[...] Le pido que, me dé solución</u>	decl.	af.	temp.	yo
	part. recept. emisor ben. actor	imp.	af.	mod.	usted
	<u>pues tiene la llave de mi corazón (JUALU11)</u>	decl.	af.	temp.	sin int.
	part. poseedor				
(70)	<u>[Sé que] pude quedarme más tiempo</u>	decl.	af.	m./t.	yo
	part. perceptor portador	decl.	af.	mod.	yo
	<u>pero algo me dijo que era tarde (KANGAR04)</u>	decl.	af.	temp.	sin int.
	part. emisor receptor identificador	decl.	af.	temp.	sin int.

Junto a los roles más frecuentes que se han comentado con anterioridad, en estas cláusulas se iluminan los participantes de menor inherencia a los respectivos procesos. Así, el «yo» se elige en (68) y en (69) para el rol de beneficiario (aa) en *dame* y *me dé*, mientras que el «tú» cumple respectivamente los papeles de fenómeno (bb) en un proceso mental (*te veré*) y de meta (aa) en un proceso material (*le llamo*). Sin embargo, en (68) se eligen dos protagonistas, la primera y segunda persona del singular, que en (69) se amplían a tres: el «yo», el «tú», para el que se elige la forma de cortesía «usted», y *una amiga*. La diferente elección de participantes incide en los papeles que estos desempeñan: el «yo», emisor (e) y perceptor (b) en (68), contrasta con el rol de actor (a) del «tú» (*dame, entra*), excepto cuando ambos se unen en «nosotros», actor de un proceso material de movimiento (*vamos*). En cambio, en las cláusulas de (69), el «yo» se presenta como actor y emisor, subrayando su experiencia del mundo exterior con *una amiga*, una experiencia que comparte verbalmente con el «tú». La diferencia de la representación experiencial en ambas letras se expresa en última instancia en los papeles de receptor (ee) de los procesos verbales: en (68), el receptor es el «yo» (*me pregunto*, mundo interior); en (69), el receptor es el «tú» (*le pido*, mundo exterior).

En este sentido, el ejemplo (70), para el que se elige un «yo» perceptor (b), portador (c) y receptor (ee), construye los significados experienciales en su percepción de la experiencia exterior. La cláusula verbal *algo me dijo* se interpreta de manera simbólica como un intercambio de significado (cf. Ghio & Fernández 2008, 108): tanto el emisor *algo* como la locución *que era tarde* realizan unos significados vagos, desplazando el peso experiencial al receptor *me*, quien, sin embargo, elude la responsabilidad del contenido experiencial al no elegirse como actor o perceptor.

Los resultados desglosados de los ejemplos citados en este apartado (63-70) ponen de manifiesto la relativa distribución y preferencia por los roles de actor (a; 63, 66), perceptor (b; 64, 70) y portador (c; 64, 69). En casos aislados se registra una mayor frecuencia de los roles de emisor (e; 69) o existente (f; 67). El papel de sujeto que se comporta (d) en procesos conductuales se registra en las ocho letras citadas y alcanza mayores porcentajes de aparición en (68) y (66) con poco más del 20% del total de las cláusulas.

PARTE II

Ejemplos: participantes I y II	(63)	(64)	(65)	(66)	(67)	(68)	(69)	(70)
(a) material: actor	8	6	5	14	7	5	7	13
(aa) material: meta	6	4	5	12	0	3	7	9
(aa) material: beneficiario	3	1	1	5	0	1	1	1
(b) mental: perceptor	1	13	5	7	4	4	7	14
(bb) mental: fenómeno	1	12	5	7	4	4	7	13
(c) relacional: portador o poseedor	3	11	11	11	0	0	10	7
(d) conductual: sujeto	1	4	1	10	3	3	7	1
(e) verbal: emisor	0	0	0	1	1	1	15	3
(ee) verbal: receptor	0	0	0	0	1	1	11	2
(f) existencial: existente	3	0	1	1	12	0	0	1
Número total de cláusulas	16	34	24	46	27	13	46	42

Figura 4.4(9): Elecciones de participantes por frecuencia absoluta en 8 letras.

En cuanto a los roles de menor inherencia, destaca la elección de fenómenos (bb) en una cifra prácticamente equivalente a la de perceptores, lo que significa que los procesos mentales se proyectan a un hecho mediante cláusulas (70), a una cosa o entidad mediante sustantivos (63) o pronombres (68). Para la totalidad de 678 procesos mentales (figura 4.4[3]) se contabilizan 594 fenómenos asociados (figura 4.4[8]), lo que corresponde a un 87,6 % de las cláusulas mentales. Los procesos materiales pueden proyectarse asimismo en los participantes meta y beneficiario (aa), como se observa en (63) y (69), pero se limitan a un único participante actor cuando se realizan, por ejemplo, a través de verbos de movimiento (68). Así pues, la relación entre procesos materiales y elección de metas o beneficiarios resulta mucho menor: frente a 824 anotaciones de procesos materiales (figura 4.4[3]), se registran 399 metas (48,4 %) y 118 beneficiarios (14%). Por último, aunque en (69) y (70) se constata una amplia correlación entre los participantes emisor (e) y receptor (ee) de procesos verbales, el rol de receptor (77 apariciones) se elige en un 48,4 % del total de cláusulas verbales (159 apariciones).

4.4.3 Patrones de elección de circunstancias

El tercer y último componente del sistema de transitividad comprende los significados experienciales que se expresan a través de adjuntos circunstanciales. Para el total de 2.676 cláusulas y procesos etiquetados en las 85 letras anotadas se eligen 1.237 circunstancias, lo que significa una distribución media del 46,2% de procesos partiendo de una sola circunstancia por cláusula. Los porcentajes de aparición y distribución de dichos

componentes apuntan a la preferencia por circunstancias de lugar (H), de manera (K) y de tiempo (G).

Sistema de transitividad: circunstancias	Frec. abs.	Frec. rel.³⁶³	Letras	Distr. rel.
(G) tiempo	260	21,0 %	71	83,5 %
(H) lugar	373	30,2 %	76	89,4 %
(I) compañía	47	3,8 %	29	34,1 %
(J) causa	59	4,8 %	25	29,4 %
(K) manera	330	26,7 %	74	87,1 %
(L) propósito	48	3,9 %	25	29,4 %
(M) otras ³⁶⁴	120	9,7 %	43	50,6 %

Figura 4.4(10): Elecciones de circunstancias por frecuencia y distribución en 85 letras.

La mayor elección de adjuntos de lugar prioriza las circunstancias locales en las que se enmarcan los significados experienciales. De manera significativa, en las letras analizadas se prefieren realizar lugares vinculados a las personas del discurso, ya sea mediante deixis personal (71) o adverbial (72):

	modo	pol.	deict.	sujeto
(71) <u>El vino es mejor en tu boca / [te amo] es más tierno en tu voz</u>	decl.	af.	temp.	sin int.
circ. lugar lugar	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>la noche en tu cuerpo es más corta</u>	decl.	af.	temp.	sin int.
circ. lugar				
<u>me estoy enfermando de amor (LUMI12)</u>	decl.	af.	temp.	yo
circ. otras				
(72) <u>Yo me quise elevar / Sobre tu piel y cobijar mi aura</u>	decl.	af.	m./t.	yo
circ. lugar				
<u>Tú flotaste más</u>	decl.	af.	temp.	tú
circ. otras				
<u>Te fuiste ahí [donde nadie te encuentra] (JAGU03)</u>	decl.	af.	temp.	tú
circ. lugar lugar	decl.	neg.	temp.	sin int.

La construcción del «tú» en (71) principalmente como circunstancia local en procesos relacionales intensivos se encuentra en consonancia con las elecciones del sistema de tema y de modo: el «tú» no accede a ocupar un turno discursivo, ya que aparece en cláusulas con sujeto sin interacción en las que se seleccionan los temas *el vino*, *te amo* y *la noche*. Estos dan paso al tópico marcado *me*, por lo que se prioriza el rol comunicativo del «yo» para dar una información que se presenta como universalmente válida mediante la elección del presente en función gnómica. La representación del «tú» a través de adjuntos referidos a partes del cuerpo (*en tu boca*, *en tu voz*, *en tu cuerpo*) lo construyen

³⁶³ Porcentajes calculados sobre 1.237 circunstancias totales.

³⁶⁴ V. nota a pie de página de la figura 4.4(2).

en base a su físico³⁶⁵ como el lugar en el que sitúa la experiencia del «yo» portador de un proceso relacional intensivo («enfermarse»).

En (72) encontramos asimismo una circunstancia de lugar vinculada a una parte del cuerpo del «tú» (*sobre tu piel*), pero su construcción discursiva resulta distinta a la del ejemplo anterior: los tópicos *tú* y *te* le confieren un mayor protagonismo temático, al mismo tiempo que se contraponen sus roles de actor en procesos materiales (*flotaste, te fuiste*) al papel de perceptor del «yo» de un proceso mental (*quise*), modulador de otros dos procesos materiales metafóricos (*elevantar, cobijar*). El uso del adverbio deíctico *ahí* se sitúa en el espacio semántico que se abre entre los participantes del acontecimiento comunicativo: el «yo» y el «tú».

Dicha preferencia deíctica de referencia local se evidencia en las categorías semánticas de los lugares más frecuentes identificados en las 85 letras:

Transitividad: adjuntos de lugar	Frec. abs.	Frec. rel.³⁶⁶	Ejemplos
persona (cuerpo)	91 (34)	24,4 % (9,1%)	a mi/tu lado, en mí/ti, en los ojos/labios
lugar general	79	21,2 %	aquí, dentro, cerca, ahí, atrás, lejos, fuera
entorno urbano	53	14,2 %	en/por/a la calle, en el bar, Madrid, Miami
entorno natural	47	12,6 %	al sol, en el/este mundo, en el mar, por el aire
entorno doméstico	32	8,6 %	a mi casa, a/en la cama, en la habitación
otros	60	16,1 %	por/al lado del camino, en la oscuridad/sombra

Figura 4.4(11): Categorías semánticas de las circunstancias de lugar en 85 letras.

Las escasas elecciones de topónimos se han comentado en la construcción lingüística de la autenticidad local (v. 3.4.1). Los ejemplos de la figura 4.4(11) ponen de manifiesto que la experiencia local realizada en las letras de pop-rock vuelve a centrarse en la primera (*a mi lado, en mí*) y segunda persona del singular (*a tu lado, en ti*) o en lugares generales y generalizadores (*en la calle, en el mundo*; v. 3.3 y figura 3.3[1]).

Una representación experiencial en esa misma línea se constata en el caso de los adjuntos circunstanciales de manera (K) y tiempo (G), las siguientes dos etiquetas que alcanzan unos índices considerables de distribución (más del 80%) y de aparición (más del 20%). Mientras que para las circunstancias de manera se prefieren, por orden, instrumentales (*con, sin*), comparaciones (*como*) y cualidades (adverbios, gerundios), en las circunstancias de tiempo se eligen ante todo indicaciones temporales generales (adverbios), divisiones temporales (*día, noche*) y, por último, referencia a personas.

³⁶⁵ Cf. bigramas con posesivos en la figura 3.3(3) y comentario al respecto en 3.3.1.

³⁶⁶ Porcentajes calculados sobre un total de 373 adjuntos de lugar (v. figura 4.4[10]).

Las principales categorías semánticas de los adjuntos de manera (instrumento, comparación, cualidad) se ilustran en los siguientes ejemplos; en (74) también se recogen otras circunstancias de tiempo, lugar y propósito:

		modo	pol.	deict.	sujeto
(73)	Quiero ser <u>lo que</u> te hace más feliz	decl.	af.	m./t.	yo
	<u>a mí</u> me gusta verte así	decl.	af.	temp.	sin int.
	circ. manera: cualidad				
	como el fin de este viaje (GUSCER02)				
	circ. manera: comparación				
(74)	<u>Puedo</u> no roncar por las mañanas / <u>Puedo</u> trabajar de sol a sol	decl.	af.	m./t.	yo
	circ. tiempo tiempo	decl.	af.	m./t.	yo
	<u>Puedo</u> subirme hasta el Himalaya / O batirme con mi espada	decl.	af.	m./t.	yo
	circ. lugar manera: instrumental				
	Para no perder tu amor (CAVI01)				
	circ. propósito				

Como se observa en (73) y (74), los tres ejemplos de circunstancias de manera recogen de algún u otro modo la deixis personal relativa a la enunciación, ya sea mediante los demostrativos *así*³⁶⁷ (*a mí me gusta verte así*) y *este* (*como el fin de este viaje*) o el posesivo *mi* (*batirme con mi espada*). Los significados experienciales de manera se realizan preferentemente del mismo modo que los locales, es decir, en relación con el «yo» y el «tú».

En cuanto a las circunstancias temporales, *por las mañanas* y *de sol a sol* en (74) marcan la periodicidad y la extensión de los respectivos procesos conductual y material. En términos sistémicos-funcionales, dichas realizaciones de tiempo son susceptibles de interpretarse como recursos modalizadores, al igual que los adverbios de habitualidad *siempre* y *nunca*, que ya han sido contabilizados anteriormente como adjuntos modales³⁶⁸ y, por tanto, no se recogen en la siguiente tabla:

³⁶⁷ Cf. las definiciones del Diccionario de la lengua española: «así. 1. De esta o de esa manera, de la forma que se acaba de mencionar o que se va a mencionar a continuación»; «este², ta. 1. Que está cerca de la persona que habla», DLE [16.12.2022].

³⁶⁸ V. figura 4.3[12]. Los resultados de ambos adverbios en las 85 letras son los siguientes: «siempre» aparece un total de 37 veces en 19 textos, «nunca» registra 27 apariciones en 17 canciones.

PARTE II

Transitividad: adj. de tiempo	Frec. abs.	Frec. rel.³⁶⁹	Ejemplos
tiempo general	130	50 %	ahora, hoy, ya (no), después, ayer, mañana
división (partes del día)	76 (26)	29,2 % (19,2%)	día, noche, vez, momento, año, tiempo(s)
extensión	17	6,5 %	una y otra vez, tantas veces, por las mañanas
persona	11	4,2 %	en la/mi/tu vida, después de ti
otros	26	10 %	de nuevo, al/hasta el final, de pronto/repente

Figura 4.4(12): Categorías semánticas de las circunstancias de tiempo en 85 letras.

Del mismo modo que se constata con las circunstancias locales y de manera, la información experiencial temporal se expresa deícticamente en relación con el punto de enunciación (*ahora, hoy, después, ayer, mañana, etc.*).

El resto de circunstancias registran unos índices de aparición y distribución considerablemente menores: las etiquetas de causa (J), propósito (L) y compañía (I) se encuentran en una de cada tres letras analizadas con un porcentaje respectivo que se sitúa alrededor del 4% del total de circunstancias.

	modo	pol.	deict.	sujeto
(75) <u>Déjame</u> atravesar el viento sin documentos, circ. manera: instrumental	imp.	af.	mod.	tú
<u>que lo</u> haré por el tiempo <u>que</u> tuvimos... (LOSROD04) circ. causa	decl. decl.	af. af.	m./t. temp.	yo nos.
(76) <u>Las tumbas</u> son para los muertos circ.	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>Las flores</u> para sentirse bien / <u>La vida</u> es para gozarla circ. propósito propósito	decl.	af.	temp.	sin int.
<u>La vida</u> es para vivirla mejor (FACA08) circ. propósito	decl.	af.	temp.	sin int.
(77) <u>Eres</u> mi sol en la oscuridad / <u>y ahora</u> quiero volar circ. lugar tiempo	decl. decl.	af. af.	temp. m./t.	tú yo
<u>Porque tú</u> vuelas conmigo (NEFUR03) circ. causa compañía	decl.	af.	temp.	tú

Las causas que se recogen en estos ejemplos guardan relación con procesos protagonizados por la primera persona del plural (75) o la segunda persona del singular (77). Así, en (75), *por el tiempo que tuvimos* se refiere a «nuestro tiempo (pasado)»; para la causa se elige un proceso relacional posesivo («tener») con sujeto dual «nosotros» (*tuvimos*). De manera paralela, la causa *porque tú vuelas conmigo* en (77) contiene un proceso material de movimiento, empleado metafóricamente, con sujeto «tú» y

³⁶⁹ Porcentajes calculados sobre un total de 260 adjuntos de tiempo (v. figura 4.4[10]).

circunstancia de compañía «yo». Respecto a este último uso circunstancial de compañía (I), cabe mencionar las formas pronominales del «tú»: *contigo* suma 21 apariciones en 10 letras (11,7%); *sin ti*, 10 resultados en 8 canciones (9,4%), unos porcentajes que se alinean con los resultados del corpus integral (v. figura 3.2[2] y comentario posterior). Al contrastar estas elecciones con las del «yo» (*conmigo*: 8 apariciones en 8 canciones; *sin mí*, sin resultados), se constata la preferencia a construir el «tú» como circunstancia de compañía del «yo», especialmente cuando se trata de la privación de la compañía³⁷⁰.

En cambio, los ejemplos de circunstancias de propósito que se ilustran en (76) se enmarcan en unos significados textuales, interpersonales y experienciales completamente distintos a los de (74) y (77). Las elecciones de nombres comunes (*las tumbas*, *la vida*) como tópicos, sujetos y portadores de procesos relacionales circunstanciales construyen una modalidad delocutiva mediante la que se expresan máximas en presente atemporal (cf. ejemplo 71). Los significados experienciales giran en torno al contraste entre vida y muerte, manifestado a través de los propósitos en forma de procesos mentales y material asociados a aquella (*sentirse*, *gozar*, *vivir*), así como de los participantes asignados a esta (portador *las tumbas*, beneficiario *los muertos*).

Por último, para concluir la exposición de la elección de circunstancias en las letras anotadas, la etiqueta «otras» (M) recoge diferentes usos circunstanciales tales como cantidad (*más*, en 78) o patrocinado³⁷¹ (*contra mí*, en 79), y supone cerca del 10% de todos los adjuntos de circunstancia con resultados en aproximadamente la mitad de las canciones.

(78) más / Si te acercas un poquito más / Me meterás en ti / más / Si te sueño³⁷² más, ya no podré dormir / Nunca jamás (DRARO07).

³⁷⁰ En el corpus integral compuesto por los 85 álbumes y 1.000 letras, en 96 ocasiones se elige el pronombre *ti* para la preposición *sin* (24 álbumes, 38 letras), mientras que la forma *mí* únicamente aparece en 3 ocasiones (3 álbumes, 3 letras).

³⁷¹ Patrocinado (inglés: «behalf») es el adjunto circunstancial que responde a la pregunta «¿por quién?» o «¿en nombre de quién?» (Ghio & Fernández 2008, 102). Halliday (Halliday & Matthiessen 2004, 262) indica entre los ejemplos de realización de este uso circunstancial «against [‘not in favour of’]», pero lo clasifica junto con motivo («reason») y propósito («purpose») como subcategoría de causa («cause»). En el presente análisis, se ha seguido la clasificación de Ghio & Fernández (v. arriba), según la que «causa», «propósito» y «patrocinado» se consideran usos circunstanciales propios.

³⁷² Nótese que se elige un pronombre personal como meta del proceso conductual «soñar»: «te sueño» en lugar de «sueño contigo», un uso que la Real Academia de la Lengua Española considera propio de la lengua literaria, DPD [19.12.2022]. Lo mismo sucede con el verbo «pensar»: «4. Con el sentido de ‘evocar o recordar’, se usa a veces como transitivo, sobre todo en textos literarios, para dotar al discurso de mayor expresividad» (ibíd.), es decir, «te pienso» en lugar de «pienso en ti». En el corpus total de 85 álbumes, «te sueño» registra 6 apariciones en 3 álbumes de GL («soñarte»: 1, 1 GL); «te pienso», 3 ocurrencias en dos álbumes de GL («pensarte»: 3, 3, de los que 2 pertenecen al subcorpus GL y 1 al subcorpus CE). En las letras de canciones, optar por este uso transitivo con complemento pronominal tiene la ventaja de ganar

(79) Si nunca quise ser el único a tu lado / si tuve miedo fue por que acabara así / y todo el tiempo que he desperdiciado / se vuelve de nuevo contra mí (LOSPLAN01).

Además de los usos mencionados, en los ejemplos (78) y (79) se reflejan los patrones de realización circunstancial iluminados a lo largo de este numeral: adjuntos de lugar con deixis de segunda persona del singular (*en ti, a tu lado*), circunstancias temporales y de manera referidas al punto de enunciación (*ya no, así, de nuevo*), adverbios de periodicidad contabilizados como adjuntos modales (*nunca jamás, nunca*).

La aparición de los diferentes tipos de circunstancias en las letras citadas a lo largo de este subnumeral (71-79) se visualiza en la siguiente figura:

Ejemplos: circunstancias	(71)	(72)	(73)	(74)	(75)	(76)	(77)	(78)	(79)
(G) tiempo	2	1	1	6	4	1	1	1	2
(H) lugar	7	7	3	6	4	1	0	5	1
(I) compañía	1	0	0	0	1	0	1	0	0
(J) causa	0	0	0	2	3	1	0	0	0
(K) manera	5	2	6	2	4	2	2	7	3
(L) propósito	0	0	1	1	0	3	0	0	1
(M) otras	1	2	0	1	0	0	1	6	2
Total	16	12	11	18	16	8	5	19	9
Nr. total de cláusulas	18	14	22	24	29	11	23	17	28

Figura 4.4(13): Elecciones de circunstancias por frecuencia absoluta en 9 letras citadas.

Estos resultados plasman los índices generales que recoge la figura 4.4(10): amplia aparición y distribución de circunstancias de lugar (H), manera (K) y tiempo (G), seguidas de los demás adjuntos, especialmente de otras circunstancias (M). Las circunstancias sobrepasan en tan solo una letra (78) el número total de cláusulas, indicando el peso experiencial que se les confiere en ella (en concreto, al adverbio *más*, que da título a la canción: «Más y más»). En el polo opuesto se encuentra la letra (77), en la que apenas se registra un 20% de cláusulas con circunstancias. Esa elección desplaza la realización de significados experienciales a los procesos y sus participantes asociados.

sílabas en los versos, del mismo modo que se pueden emplear formas apocopadas con ese objetivo (v. 3.1.1).

4.4.4 Evaluación sistémico-funcional de las elecciones de transitividad

Los significados experienciales se realizan a través de las elecciones del sistema de transitividad. Los tres componentes principales de dicho sistema se dividen en procesos, participantes y circunstancias. Según los resultados de la anotación de las 85 letras que componen el corpus analizado desde esta perspectiva sistémico-funcional, los procesos materiales predominan en los textos, seguidos de los relacionales y los mentales (v. figura 4.4[3]).

En las 33 canciones con predominancia de procesos materiales, es decir, cerca del 40% del corpus, las letras se refieren principalmente a acciones y acontecimientos, así como a los participantes que asumen el rol de actor y, optativamente, meta y beneficiario. Entre dichos procesos materiales destacan los verbos de movimiento «ir(se)», «venir», «llegar», «volver» (v. figura 4.4[4]), si bien estos pueden emplearse en sentido metafórico o abstracto al igual que otros procesos materiales como, por ejemplo, «nacer» (ejemplo 56: *la fe que me nace*), «perder» (ejemplo 74: *perder tu amor*), «dar» y «entrar» (ejemplo 68: *dame una cita, entra en mi vida*), «flotar» (72), etc. En general, se constata la expresión material de procesos que representan la experiencia del mundo interior y no tanto acciones tangibles o físicas, por lo que se construye metafóricamente a los participantes como actores de procesos materiales abstractos. Mientras que el papel de actor se distribuye de manera similar entre la primera y segunda persona del discurso (figura 4.4[7]), para los participantes meta y beneficiario se elige con mayor frecuencia la primera persona (figura 4.4[8]), lo que sugiere que el «yo» se construye en una parte de procesos materiales como el participante que recibe el impacto (61, 66, 72, 78) o el participante receptor/cliente (56, 68, 69, 75).

Las 20 letras en las que predominan los procesos relacionales se centran en describir y definir a los participantes a través del verbo «ser» (ejemplo 58: *no eres la persona*) y, en menor medida, «estar» (ejemplo 60: *¿dónde estabas?*) y «tener» (ejemplo 56: *todo lo que tengo*). Los procesos intensivos conforman más de la mitad de todos los relacionales identificados, seguidos de los circunstanciales y los posesivos. Para el papel de portador, identificado o poseedor se prefieren participantes en tercera persona, por ejemplo, *la fe que me nace es por ti* (56), *nadie es mejor que nadie* (60), *vivir contigo es mi deseo* (65). Sin embargo, como se observa en estos ejemplos, en la relación que se establece entre portador/atributo, identificado/identificador y poseedor/poseído se incluye en la mayor parte de casos la deixis de primera y/o segunda persona del singular (56, 65, 69, 71):

The text is located in the realm of being rather than in that of doing. The text is similar to descriptive passages in other registers such as narratives; but such descriptions tend to be concerned with particularized entities rather than generalized ones and are usually woven into sequences of 'material' clauses denoting [...] particular time if the description is part of the event sequence of the narrative (Halliday & Matthiessen 2004, 216).

Las «entidades particularizadas» de las letras de pop-rock son el «yo» y el «tú», y en las canciones se prefiere su descripción en procesos relacionales entrelazados con materiales y también mentales.

Precisamente la mayor proporción de procesos mentales en 18 letras apunta a que dichos textos priorizan la cognición consciente por delante de las acciones o descripciones. Los verbos más frecuentes de la representación de la experiencia del mundo interior realizan procesos mentales de afectividad, ante todo mediante «querer» (ejemplos 56, 65, 72, 73, 77, 79), pero también «sentir» (59) y «gustar» (73), además de procesos mentales de cognición tales como «saber» (64), «pensar» (58), «olvidar» (57) o «creer» (58, 60). La persona del discurso que se elige para el rol de perceptor es claramente el «yo» (figura 4.4[7]), con unos índices considerables de aparición y distribución. De ahí que la construcción experiencial predominante de la primera persona del discurso en las letras de pop-rock sea el papel sociosemiótico de perceptor, a través del que se representa su mundo interior. Por el contrario, el «tú», menos frecuente en las letras, tiende a construirse como actor (63, 68, 72, 77) y fenómeno (58, 68, 78).

Más allá de los procesos básicos, los tres tipos combinados predominan en un porcentaje mínimo del corpus analizado (un 2,4% respectivo), pero la distribución de procesos conductuales resulta especialmente significativa (v. figura 4.4[3]). En estos se construye al participante que se comporta como actor de procesos físicos o psicológicos: «llorar» (60), «jugar» (61), «despertar» (62) o «dormir» (78), un rol para el que se elige ante todo el «yo». De este modo, la construcción sociosemiótica principal de la primera persona como perceptora en procesos mentales se complementa mediante su conducta fisiológica o psicológica. La característica fundamental del «yo» en las letras de pop-rock es que posee conciencia, es decir, quiere, siente, piensa y se comporta; la suma de procesos mentales y conductuales (921 apariciones; 34,4% de los procesos) supera el total de materiales (824; 30,8%) o relacionales (705; 26,4%).

Por último, la elección de circunstancias de lugar, manera y tiempo (figura 4.4[10]) subraya el contenido experiencial en torno al «yo», al «tú» y al espacio semántico que se abre entre ambos situando los procesos en los parámetros enunciativos, ya sea mediante deixis personal (71, 72, 78, 79), temporal (77) o local (72). En el caso de las letras de pop-rock, el aumento, especificidad y densidad experiencial que conllevan los adjuntos circunstanciales (Eggins 2004, 318) recae en los principales participantes de los procesos, la primera y segunda persona del singular, y en la situación enunciativa en la que se enmarcan las circunstancias.

4.4.5 Variación de las elecciones de transitividad dentro del corpus

Dentro de esta evaluación general de las elecciones del sistema de transitividad existe cierta variación interna, como ya se ha reflejado en los resultados que recogen las figuras 4.4(5), 4.4(9) y 4.4(13). Si bien los porcentajes de distribución de los seis procesos y las tres circunstancias más frecuentes resultan bastante constantes en ambos subcorpus y en función del género de los/las intérpretes, se constatan al menos tres resultados llamativos en la figura 4.4(14): primero, el mayor índice de elección de procesos verbales (E) en las letras de GL y artistas masculinos; segundo, la menor elección de circunstancias locales (H) en las letras que interpretan mujeres; tercero, la tendencia a elegir menos circunstancias temporales (G) entre cantantes masculinos.

Elecciones de transitividad: corpus, subcorpus y género	Corpus (%)	CE (%)	GL (%)	Int. fem. (%)	Int. masc. (%)
(K) material	83 (97,6)	33 (97,1)	50 (98,0)	18 (94,7)	65 (98,5)
(L) mental	82 (96,5)	32 (94,1)	50 (98,0)	18 (94,7)	64 (97,0)
(M) relacional	82 (96,5)	33 (97,1)	49 (96,1)	19 (100)	64 (97,0)
(N) conductual	66 (77,6)	26 (76,5)	40 (78,4)	14 (73,7)	52 (78,8)
(O) verbal	45 (52,9)	15 (44,1)	30 (58,8)	8 (42,1)	37 (56,1)
(P) existencial	82 (96,5)	33 (97,1)	49 (96,1)	19 (100)	64 (97,0)
(Q) tiempo	71 (83,5)	27 (79,4)	44 (86,3)	17 (89,5)	54 (81,8)
(R) lugar	76 (89,4)	29 (85,3)	47 (92,2)	15 (78,9)	61 (92,4)
(K) manera	74 (87,1)	28 (82,4)	46 (90,2)	16 (84,2)	58 (87,9)
Nr. de letras	85 (100)	34 (100)	51 (100)	19 (100)	66 (100)

Figura 4.4(14): Variación de elecciones de procesos y circunstancias en los subcorpus y según género intérprete por distribución absoluta y relativa en 85 letras.

De los 159 procesos verbales (E) que se identifican en 45 letras de las 85 etiquetadas (figura 4.4[3]), 118 corresponden a 30 letras de GL (58,8%) y 41 a 15 letras de CE (44,1%). La mayor distribución y frecuencia de procesos verbales en las letras de GL construye a los participantes como emisores y, de manera optativa, como receptores de procesos de «decir» («pedir», «hablar», «preguntar», etc., v. figura 4.4[4]). En la figura 4.4(16) se desglosan los resultados de los participantes asociados a personas del discurso; baste ahora con avanzar que, además de la diferencia de distribución de procesos verbales en ambos subcorpus, el papel de emisor se realiza mediante personas distintas: en el CE, se elige con mayor frecuencia la tercera persona; en GL, se prefiere la primera persona del discurso en el rol de emisor.

En cuanto a la distribución de circunstancias, la mayor fluctuación se da en función del género de los/las intérpretes: en las letras cantadas por artistas femeninas se

distribuyen más las circunstancias temporales (G); en las de intérpretes masculinos, las circunstancias locales (H). Teniendo en cuenta las principales categorías semánticas respectivas, por las que se realizan preferentemente circunstancias temporales generales (figura 4.4[12]), pero circunstancias locales centradas en la persona y en las partes del cuerpo (figura 4.4[11]), las letras de artistas masculinos se caracterizan por realizar significados experienciales que proyectan la persona y el cuerpo como lugares (ejemplos 67, 71, 72), mientras que las letras de artistas femeninas tienden a enmarcar la experiencia en circunstancias temporales generales (ejemplos 64, 70, 77). Los índices de frecuencia de los adjuntos de tiempo en función de su proyección semántica (tiempo general, división o partes del día, extensión, persona) se mantienen constantes en ambos subcorpus, pero las frecuencias de los adjuntos de lugar registran unos porcentajes distintos en CE y GL:

Transitividad: adjuntos de lugar	Total		Canon estético		Grammy latinos	
	Frec. abs.	Frec. rel. ³⁷³	Frec. abs.	Frec. rel.	Frec. abs.	Frec. rel.
persona	91	24,4 %	30	19,0 %	61	28,4
(cuerpo)	(34)	(9,1 %)	(13)	(8,2 %)	(21)	(9,8%)
lugar general	79	21,2 %	14	8,9 %	65	30,2 %
entorno urbano	53	14,2 %	35	22,2 %	18	8,4 %
entorno natural	47	12,6 %	25	15,8 %	22	10,2 %
entorno doméstico	32	8,6 %	24	15,2 %	8	3,7 %
otros	60	16,1 %	30	19,0 %	41	19,1 %

Figura 4.4(15): Variación de las categorías semánticas de circunstancias de lugar por frecuencia en cada subcorpus.

En las letras que pertenecen al CE, por ejemplo, (61), (81) y (84) se prefiere la elección de lugares relacionados con el entorno urbano (*ciudad, bar, calle*), seguidos de circunstancias locales de los entornos natural (*río, lago, monte*) y doméstico (*habitación, ventana, espejo*)³⁷⁴. En GL, por el contrario, las circunstancias locales que se eligen con mayor frecuencia se realizan a través de adverbios de lugar (*aquí, cerca, dentro, fuera*) y deícticos personales (*a mi lado, en ti, en tu boca*), como se puede observar en los ejemplos (64), (65) y (78). De manera paralela aumentan los significados experienciales localizados en partes del cuerpo, con mayor frecuencia en las letras de artistas masculinos (17 resultados frente a 4 en letras de artistas femeninas). A su vez, para las partes del cuerpo se prefiere la deixis de segunda persona del singular (15 apariciones) a la de primera persona del singular (4 ocurrencias), mientras que para los demás adjuntos de lugar

³⁷³ Porcentajes calculados sobre un total de 373 circunstancias de lugar repartidas en 158 apariciones en el subcorpus CE y 215 resultados en el subcorpus GL.

³⁷⁴ V. comentarios de los ejemplos (8-11) en 3.1.3.

relacionados con la persona se elige el «yo» (28 resultados) por delante del «tú» (11 apariciones).

- (80) Me muero por besarte / dormirme en tu boca / me muero por decirte / que el mundo se equivoca (x2) / [...] Pido por la mañana, / que a mi lado despiertes (LAQUIES03).
 (81) Nunca des tus datos a la chica de la lavandería / aunque te sientas solo en las afueras. / 400 faros en la puerta de la comisaría / y lo más complicado fue encontrar una salida fácil (QUIGON03).

En los ejemplos (80), del subcorpus GL, y (81), perteneciente al CE, se ilustra claramente la diferencia de elección de circunstancias locales: por una parte, *en tu boca* (parte del cuerpo con posesivo de segunda persona del singular) y *a mi lado* (lugar relacionado con la persona con posesivo de primera persona del singular); por otra parte, *en las afueras* y *en la puerta de la comisaría* (circunstancias locales situadas en un entorno urbano). En consonancia con los resultados de la figura 4.4(14), en el ejemplo (80) se eligen asimismo procesos verbales («decir», «pedir») con emisor «yo», mientras que en (81) se opta por construir al «tú» como emisor de un proceso verbal/material («dar datos»).

Precisamente al considerar las elecciones de roles sociosemióticos que se asignan a las diferentes personas del discurso se iluminan nuevas diferencias entre ambos subcorpus:

Elecciones de transitividad: participantes I y personas del discurso según subcorpus

Roles y personas	Total	yo		tú		3ª per.		otras		
			%		%		%		%	
(a) material: actor	CE	320	84	26,3	105	32,8	122	38,1	9	2,8
	GL	492	163	33,1	135	27,4	182	37,0	12	2,4
(b) mental: perceptor	CE	202	127	62,9	39	19,3	27	13,4	9	4,5
	GL	459	307	66,9	87	19,0	42	9,2	23	5,0
(c) relacional: port., pos.	CE	220	65	29,5	31	14,1	122	55,5	2	0,9
	GL	485	130	26,8	77	15,9	263	54,2	15	3,1
(d) conductual: sujeto	CE	65	30	46,2	12	18,5	18	27,7	5	7,7
	GL	171	75	43,9	48	28,1	42	24,6	6	3,5
(e) verbal: emisor	CE	41	8	19,5	13	31,7	19	46,3	1	2,4
	GL	118	57	48,3	29	24,6	28	23,7	4	3,4
(f) existencial: existente	CE	26	0	0,0	0	0,0	26	100	0	0,0
	GL	41	0	0,0	0	0,0	41	100	0	0,0

Figura 4.4(16): Variación de las elecciones de roles y personas del discurso por frecuencia³⁷⁵ en cada subcorpus.

Los mayores contrastes se registran, además de en el participante emisor (e), como acabamos de ver, en el sujeto que se comporta (d), si bien se identifica asimismo cierta fluctuación en el participante actor (a), perceptor (b) y portador/poseedor (c).

En las letras que componen el subcorpus CE, se prefiere elegir como emisor a la tercera persona (46,3%), seguida de la segunda del singular (31,7%), mientras que en las letras

³⁷⁵ Porcentajes de frecuencia relativa calculados sobre el total de apariciones de cada rol sociosemiótico en cada subcorpus.

de GL el emisor principal es el «yo» (48,3%). Por tanto, en el subcorpus GL no solo aparecen y se distribuyen más procesos verbales, sino que además estos construyen a la primera persona del singular como emisor. En el caso de los procesos conductuales, el «yo» supone la opción más frecuente en ambos subcorpus para el sujeto que se comporta, pero la construcción del «tú» como sujeto gana relevancia en GL (28,1% frente a 18,5% en CE), especialmente al pasar a protagonizar comportamientos sociales relacionados con el baile (v. 4.3.6). Por último, en GL destaca la tendencia a que el «yo» desempeñe con mayor frecuencia el papel de actor y perceptor en detrimento del «tú» cuando se trata de procesos materiales, y de la tercera persona cuando se trata de procesos mentales. Eso significa que el «yo» acumula un mayor peso experiencial al elegirse como participante inherente de procesos básicos, ya se refieran a la experiencia exterior o interior (ejemplo 56). En contraposición, su frecuencia como portador/identificado/poseedor se reduce en GL, sugiriendo que se desplaza la descripción e identificación del participante a la tercera persona del singular:

- (82) Mis ojos son dos cruces negras, / Que no han hablado nunca claro, / Mi corazón lleno de pena, / Y yo una muñeca de trapo (ORVA02).
 (83) El silencio fue mi prenda / de los sábados llenos de ausencia / escribí mi pesadilla / y la deshojé donde decía / Es una lástima (LALE03).

Esa tercera persona del singular, como ya se ha señalado anteriormente, tiende a referirse a los protagonistas de las letras de pop-rock, el «yo» y el «tú», mediante deícticos personales. Así, en (82) encontramos *mis ojos* como portador del proceso relacional intensivo «ser», y en (83) se elige *mi prenda* como identificador del participante *el silencio*. Nótese de nuevo en ambos ejemplos del GL el uso de procesos verbales («hablar», «decir»), cuya mayor extensión es propia de este subcorpus.

Antes de abordar la variación interna en materia de escenas musicales y décadas, se incluyen en la figura 4.4(17) los ejemplos de los artistas doblemente canonizados (Andrés Calamaro, Alejandro Sanz, Miguel Bosé) con el objetivo de ilustrar las diferencias en la elección de procesos y participantes en sus letras de ambos subcorpus:

Elecciones de transitividad: artistas doblemente canonizados	AND CAL 02-CE	AND CAL 05-GL	ALESA 03-CE	ALESA 01-GL	MIBO 03-CE	MIBO 08-GL
(A) material	20	7	28	13	6	16
(B) mental	27	4	9	25	0	5
(C) relacional	4	0	7	51	10	11
(D) conductual	2	3	2	3	1	12
(E) verbal	0	1	10	6	3	1
(F) existencial	0	12	7	2	0	1

Elecciones de transitividad: artistas doblemente canonizados	AND CAL 02-CE	AND CAL 05-GL	ALESA 03-CE	ALESA 01-GL	MIBO 03-CE	MIBO 08-GL
(G) tiempo	1	0	11	4	4	1
(H) lugar	2	6	4	2	1	3
(K) manera	6	1	3	0	0	7
Nr. de cláusulas	53	27	63	100	20	46

Figura 4.4(17): Variación de elecciones de procesos y circunstancias por frecuencia absoluta en diferentes letras de mismos artistas.

En las respectivas letras de los tres artistas se constata una gran divergencia de elecciones de procesos y circunstancias. A rasgos generales, se confirman en estos ejemplos las tendencias de usos circunstanciales identificadas en cada subcorpus: los adjuntos temporales (G) predominan en canciones del CE (ALESA03, MIBO03); los locales aumentan en GL (ANDCAL05, MIBO08). En cuanto a los procesos, no se identifica un patrón común de elección en ninguno de los artistas, más bien se trata de unas letras que construyen significados experienciales distintos. Para ilustrar algunas diferencias, se recogen de nuevo aquí unas citas de las letras que interpreta Andrés Calamaro:

- (13) te quiero pero te llevaste la flor / y me dejaste el florero / te quiero me dejaste la ceniza / y te llevaste el cenicero / te quiero pero te llevaste marzo / y te rendiste en febrero / primero te quiero igual (ANDCAL02-CE).
- (67) Hay días para quedarse a mirar, / hay días en que hay poco para ver, / hay días sospechosamente light / hay un deseo que pido siempre que pasa un tren (ANDCAL05-GL).

Los repetitivos significados experienciales en (13), por la que el «yo» se construye como perceptor de un solo proceso mental («querer») con fenómeno «tú», a su vez actor de procesos materiales y conductuales metafóricos («llevar», «dejar», «rendirse»), da paso en (67) a la repetición de procesos existenciales (*hay*) con participantes en tercera persona (*días, un deseo*) que funcionan como estructuras introductorias para describirlos o identificarlos. La construcción del «yo» y del «tú» como participantes es secundaria o inexistente: para el «yo» se elige el rol de perceptor del proceso «pedir», considerado mental en este contexto; el «tú» no se construye como participante, sino únicamente mediante referencias deícticas en dos circunstancias de lugar, una de ellas referida a una parte del cuerpo (*en tu cadera*), y una meta (*tu grupo del siglo pasado*) del proceso «ver», interpretado aquí como conductual³⁷⁶.

³⁷⁶ Los primeros versos de la letra rezan: «Para ver bailar voy a un club mientras muerdo el limón / de un gin tonic usado... en tu cadera, / no me digas que voy a tener que ir a ver a tu grupo del siglo pasado, / en la bombonera» (ANDCAL05-GL). El principio de la letra, por tanto, se centra en la construcción del participante «yo» y del acompañante «tú» en cuanto circunstancia de lugar (*en tu cadera*) o poseedor de la meta (*tu grupo del siglo pasado*). En el caso de considerar el adjunto modal de actitud *No me digas* como proceso verbal, «tú» desempeña el papel de emisor.

PARTE II

En el caso de las letras interpretadas por Alejandro Sanz (ejemplos 19 y 33), la frecuencia de procesos relacionales se multiplica exponencialmente en ALESA01-GL (19). Los papeles sociosemióticos del «yo» y el «tú», mucho más frecuentes en las preguntas retóricas que caracterizan ALESA03-CE (ejemplo 33, «yo» como beneficiario y receptor; «tú» como actor y emisor), dan paso a portadores/identificados en tercera persona que realizan significados experienciales acordes al estilo proverbial de la canción (v. comentario en 4.3.6).

En tercer y último lugar, la mayor diferencia entre las dos letras que interpreta Miguel Bosé (ejemplos 42 y 66) reside en la gran elección de procesos conductuales en MIBO08-GL (66): los participantes pasan entonces de ser portadores/identificados en CE (ejemplo 42, «yo» en MIBO03-CE) a sujetos que se comportan en GL («yo» y «tú»). Las circunstancias de manera experimentan en esta letra un gran auge: se trata de «comportarse de cierto modo», en concreto, de «moverse bien». Las elecciones del sistema de transitividad realizan aquí unos significados experienciales referidos al acto de bailar con connotaciones sexuales.

La representación de la experiencia difiere entonces entre las letras de los tres artistas canonizados, si bien la información experiencial gira en torno a los participantes «yo» y «tú». Recordemos que Andrés Calamaro se adscribe a la escena rock, mientras que Alejandro Sanz y Miguel Bosé pertenecen a la escena pop. Los porcentajes de elección de las diferentes escenas señalan también algunas diferencias en la distribución de procesos y circunstancias:

Elecciones de transitividad: escena musical	Rock CE (%)	Mov. CE (%)	Flam. CE (%)	Cant. CE (%)	Pop CE (%)	Pop GL (%)	Rock GL (%)	Año GL (%)
(A) material	100	88,9	100	100	100	95,7	100	100
(B) mental	100	88,9	100	100	75	100	95	100
(C) relacional	90	100	100	100	100	100	90	100
(D) conductual	80	88,9	20	100	50	73,9	80	83,3
(E) verbal	50	22,2	40	50	50	60,9	60	50
(F) existencial	10	44,4	20	50	50	39,1	45	0
(G) tiempo	90	66,7	60	75	100	95,7	75	83,3
(H) lugar	100	66,7	80	100	75	87	95	100
(K) manera	80	77,8	80	100	75	87	90	100
Nr. de letras	10	9	5	4	4	23	20	6

Figura 4.4(18): Variación de elecciones de procesos y circunstancias por distribución relativa en las escenas musicales.

Como resulta esperable, los índices que registran los procesos básicos (A, B, C) vuelven a ser constantes en todas las escenas musicales. Sin embargo, los porcentajes de

distribución de los procesos combinados resultan más significativos: los conductuales (D) registran la menor distribución en las letras de flamenco CE; en las letras de la movida CE se identifican pocos casos de procesos verbales (E), y los existenciales (F) no se eligen en absoluto en la escena de año GL. El rasgo cuantitativo más relevante de esta figura comparada con los índices de aparición es la preferencia por los procesos conductuales en las letras de la movida CE: los participantes, especialmente el «yo», se construyen como sujetos conscientes que protagonizan un comportamiento.

En cuanto a las circunstancias, los adjuntos temporales (G) alcanzan la máxima distribución y el porcentaje más elevado de aparición en las letras de pop CE, contrariamente a los resultados obtenidos por Murphey (1990, 48) en su análisis de 50 letras de pop anglosajón:

94% of the songs have no time of enunciation whatsoever and 80% have no place mentioned. Even the times and places that are mentioned, or implied, are usually vague themselves (night, summertime, and car, disco). In none of the songs are precise dates or hours given, and in only one is there a named place.

En la escena local de pop CE, las cuatro letras contienen circunstancias temporales y tres de ellas también circunstancias locales (H). Incluso el pop GL, con mayor representación de letras (23) y unas condiciones de producción semiglobales, recoge adjuntos de tiempo en el 95,7% de sus letras y de lugar en un 87%. Pese a esta divergencia cuantitativa entre los resultados de Murphey y los de este corpus, se mantiene el rasgo cualitativo de las circunstancias: los tiempos y lugares que aparecen en las letras de pop-rock en general y de pop en particular tienden a ser vagos (v. figuras 4.4[11] y 4.4[12]) y establecen las coordenadas espaciotemporales en relación con los protagonistas de la enunciación:

(84) cuando pesen demasiado la rutina / el trabajo y la vida en la ciudad / nos iremos en un viaje infinito [...] / hacia el fondo de ese mundo del que me has hablado tanto / paraíso de glaciares y de bosques polares (FAM08).

(85) Pero cuando amanece / y me quedo solo, [...] Vivo en un mundo / que flota como el humo / ni una pálida sombra / ni un quejido en mi boca (JULIG06).

En estos ejemplos de las escenas indie CE (84) y pop CE (85) se construye el lugar general *ese mundo* y *un mundo* como el destino deseado del participante «nosotros», lleno de naturaleza y contrapuesto a un entorno urbano (84), o como el lugar etéreo de la realidad, lleno de la soledad del «yo» (85). En las escenas pop CE y GL no se registra ningún topónimo o nombre propio referido a un lugar, contrariamente a otras escenas como el

rock (CE y GL) y los cantautores CE, en cuyas letras se incluyen nombres propios, también de lugares³⁷⁷, como estrategia de construcción de autenticidad local (v. 3.4.1).

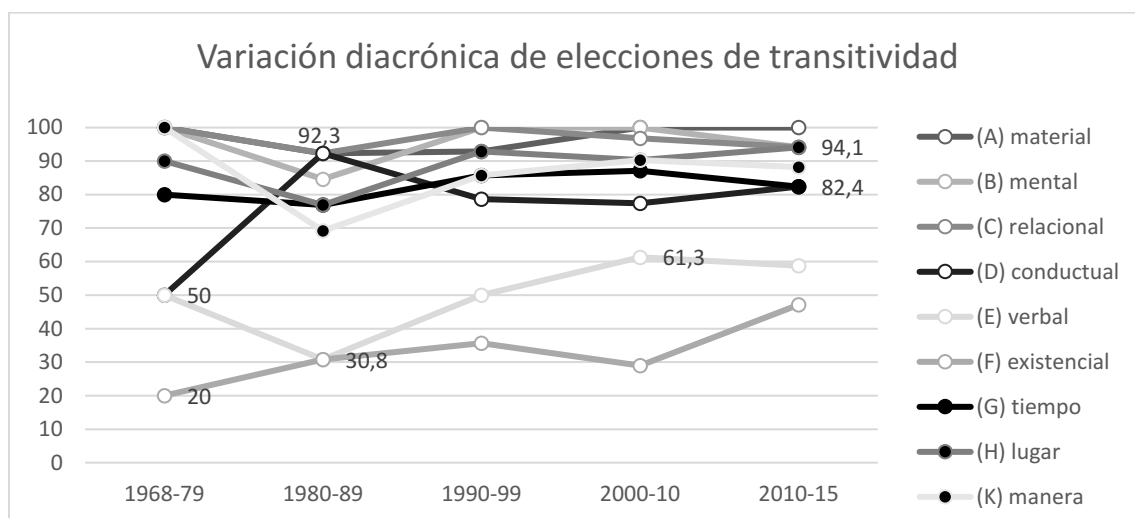


Figura 4.4(19): Diagrama de la variación diacrónica de elecciones del sistema de transitividad por distribución relativa en 85 letras.

Los índices de distribución relativa de circunstancias y procesos por décadas reflejan las características principales de los subcorpus y de las escenas: los procesos verbales (E, 61,3%) y las circunstancias locales (H, 94,1%) aumentan en el S. XXI (primera y segunda década, respectivamente), estas últimas en detrimento de los adjuntos temporales (G, 82,4%). La década de los 70 del siglo pasado destaca por el bajo índice de procesos existenciales (F, 20%) y conductuales (D, 50%), ya que en las letras de flamenco CE se eligen preferentemente procesos materiales (A) y mentales (B). En la década de los 80, con mayor representación de letras de la movida, los procesos conductuales (92,3%) cobran especial relevancia y se registra la menor distribución de procesos verbales (30,8%): el comportamiento y no el intercambio verbal es el centro de los significados experienciales de esas letras (ejemplos 37, 40). A juzgar por los bajos porcentajes de distribución de circunstancias que se da en esa misma década, el peso experiencial recae en la conducta misma y el sujeto que se comporta, independientemente del tiempo, lugar o manera.

³⁷⁷ V. figura 3.4[4] para ejemplos concretos de «named entities» en las 85 canciones analizadas.

4.5 Resumen: modo, tenor y campo de las letras de pop-rock en español

En el capítulo 4 se han identificado recursos léxico-gramaticales presentes en 85 letras de pop-rock en cuanto elecciones de opciones sistémicas de tema (4.2), modo (4.3) y transitividad (4.4), y se ha ofrecido una evaluación general de las funciones textual, interpersonal y experiencial del corpus analizado, así como de la variación interna que caracteriza diferentes grupos de letras de acuerdo a las variables sociológicas que las determinan.

Los patrones lingüísticos identificados mediante las selecciones del sistema de tema se interpretan en términos sistémico-funcionales como realizaciones de los significados textuales, que a su vez proyectan la variable contextual del modo del discurso (v. figura 4[1]). El modo puede definirse como el papel que desempeña la lengua en el texto, entendido como interacción discursiva, y «se aplica para referirse al medio en que se realiza el discurso o texto: oral o escrito, pero también tiene que ver con los canales retóricos que se emplean: audiovisual, sólo audio» (Ghio & Fernández 2008, 45) «así como el modo retórico (expositivo, instructivo, persuasivo, etc.)» (ibíd., 235).

El tenor del discurso es junto con el modo y el campo otra de las tres variables contextuales del discurso. Como tal, comprende la relación social que se establece entre los participantes del acontecimiento comunicativo, sus estatus y roles. Las elecciones del sistema de modo realizan los significados interpersonales de poder (igual, desigual), implicación afectiva (alta, baja) y contacto (frecuente, esporádico). También incluye la ausencia o presencia de elementos valorativos en el texto, mediante los que se expresa el grado de implicación del enunciador respecto al mensaje o a quien se dirige.

En tercer y último lugar, el campo del discurso constituye el terreno de la experiencia humana y el foco de la actividad que abarca el texto. La lingüística sistémico-funcional considera que las elecciones del sistema de transitividad realizan los significados experienciales relacionados con la dimensión contextual del campo.

En base a los resultados del análisis léxico-gramatical presentado en este capítulo es posible ofrecer la siguiente descripción contextual del modo, tenor y campo que proyectan las letras de pop-rock en español analizadas:

Análisis léxico-gramatical	Descripción contextual
Sistema de tema y significados textuales	Modo
Temas experienciales: - Tópicos no marcados: formas verbales de primera persona del singular (declarativas) - Tópicos marcados: formas pronominales de primera persona del singular (<i>yo, me</i>) Temas interpersonales: modalidad verbal - Imperativos (2ª persona del singular) - (Semi)perífrasis modales (1ª persona del singular) Temas textuales: conjunciones (<i>y, que</i>)	Tipo de interacción: monólogo dialógico Índole retórica: relato persuasivo Rol de la lengua: constitutivo-complementario
Sistema de modo y significados interpersonales	Tenor
Tipo de cláusulas: declarativas, imperativas Sujeto y tiempo: 1ª persona del singular, presente Modalidad: verbal, adjuntos de intensificación, vocativos y continuativos	Relación social: informal, afectiva Estatus: desigual atenuado Contacto: máximo
Sistema de transitividad y significados experienciales	Campo
Tipo de procesos: materiales (metafóricos), mentales Participantes: actor, perceptor Circunstancias: tiempo, manera, lugar	Esfera experiencial: relación sentimental Objetivo a corto plazo: relato persuasivo de la experiencia personal Objetivo comunicativo a largo plazo: entretenimiento público

Figura 4.5(1): Esquema del análisis léxico-gramatical (sistemas, significados y variables contextuales, estructura adaptada de Butt et al. 2000, 194-195).

Las letras de canciones son textos escritos para ser cantados (producción) y escuchados (recepción). Esas características se encuentran estrechamente vinculadas a las opciones del sistema de tema que se eligen con mayor frecuencia en las letras. Los patrones léxico-gramaticales de tema combinan recursos asociados al medio oral y escrito, de lo que se puede derivar que las letras de pop-rock están escritas no solo para ser cantadas, sino también para sonar orales e interactivas («written to be spoken aloud, but very carefully written», Halliday & Hasan 1989, 27). Dichos significados textuales se logran principalmente mediante la elección de temas interpersonales con modalidad verbal que contienen la deixis de primera y segunda persona del singular, así como de temas textuales conjuntivos:

spoken language is concerned with human actors, carrying out action processes, in dynamically linked sequences of clauses, whereas written language is concerned with abstract ideas/reasons, linked by relational processes (verbs of 'being'), in condensed sentences (Eggins 2004, 58).

Al mismo tiempo, la elección de temas experienciales indica claramente que el punto de partida del mensaje es la primera persona del singular, el «yo» enunciador, y, por tanto, se trata del relato de una experiencia personal. La organización textual de las letras es ante todo monológica, pero también construye una interacción retórica de índole persuasivo-apelativa al vincular esa experiencia personal con la segunda persona del discurso, el «tú». El papel que desempeña la lengua en las canciones oscila entre una función principalmente constitutiva del relato, ya que sirve para reflexionar sobre la experiencia personal del «yo», y la función complementaria cuando trata de crear la experiencia del «tú» mediante formas de imperativo, en especial si estas se refieren a verbos de movimiento relacionados con la acción de bailar.

Si al abordar el modo del discurso de las letras de pop-rock se constata que están escritas para sonar orales e interactivas, al considerar la variable contextual del tenor del discurso es posible afirmar que están escritas para que el tenor primario eclipse el secundario. Los resultados de las elecciones del sistema de modo en las letras de pop-rock (preferentemente cláusulas declarativas con modalidad e imperativas, selección de sujetos de primera persona del singular, recursos lingüísticos de subjetividad) realizan unos roles sociales o agentivos (Butt et al. 2000, 202) que proyectan una distancia social mínima entre los participantes de la interacción: el «yo» y el «tú». Su relación se basa en un compromiso altamente afectivo desde una posición de poder del «yo» minimizada para construir un intercambio no autoritario (Eggins 2004, 325). Los significados interpersonales que realizan este tenor primario a nivel enunciativo o intradieгético contrastan con el tenor secundario a nivel extradieгético de las letras de pop-rock en su contexto de producción y recepción. La distancia social entre letrista/intérprete y oyente/público es máxima; el contacto, excepcional o nulo. Su relación no se basa en un compromiso afectivo y los estatus se encuentran jerarquizados de manera permanente. Pese a ello, las letras proyectan una relación personal de implicación emocional entre los participantes del intercambio, reforzada por los significados experienciales que realizan. A la pregunta de qué actividad(es) tiene(n) lugar en las letras de pop-rock, la mayor parte del corpus analizado construye la experiencia amorosa a través de procesos materiales metafóricos y mentales, en los que los participantes «yo» y «tú» desempeñan los roles principales de actor y perceptor, en el marco de unas circunstancias temporales y locales generales. Las elecciones léxicas de procesos, participantes («yo», «tú», nombres comunes) y circunstancias evidencian que el campo del discurso, en cuanto «factor de la situación que se refiere a la esfera de actividad y la temática tratada» (Calsamiglia &

Tusón 2012: 318), es la experiencia personal, principalmente de índole romántica. De ahí que los participantes tiendan a cumplir ciertos roles sociosemióticos de acuerdo con las convenciones de género de la temática amorosa (Halliday & Hasan 1989, 25; Ghio & Fernández 2008, 195). Los roles sociosemióticos principales se construyen en torno a participantes con conciencia, que quieren, sienten, piensan y se comportan. El campo se construye con un léxico cotidiano, ajeno a tecnicismos, que solo presupone el nivel de conocimiento sobre el foco de la actividad que los participantes poseen por su propia experiencia personal como seres humanos.

El objetivo primario de las letras es presentar un relato persuasivo de una experiencia personal, pero al mismo tiempo existe un campo secundario de acción social (Ghio & Fernández 2008, 45) que trasciende el asunto de las letras: esa experiencia personal, a menudo amorosa, se proyecta en las canciones con la finalidad de entretener a un amplio público y responde al interés comercial de la industria del ocio (Werner 2021a, 246), por el que se aspira a convertir las canciones en un producto de recepción masiva y lograr un reconocimiento artístico-canónico y/o de ventas. De este modo, el propósito inmediato de la producción del texto, es decir, el relato de la experiencia personal (romántica), se entronca en la posición que ocupa el texto en un esquema mayor: su amplia recepción (Butt et al. 2000, 192). De ahí que los tiempos y lugares que aparecen en las letras de pop-rock tiendan a ser generales y se refieran ante todo a las coordenadas espaciotemporales de la enunciación, posibilitando su actualización en el momento de la escucha o recepción.

Los resultados del análisis léxico-gramatical de las 85 letras anotadas y su descripción contextual general (v. figura 4.5[1]) se matizan en función de la variación interna que se registra entre diferentes agrupaciones de canciones. Así, en las letras de cantantes femeninas se constata a nivel textual la menor proyección de una planificación retórica en aras de la mayor realización del carácter performativo y de la actitud que toma la cantante respecto al mensaje mediante el uso de interjecciones. Paralelamente, sus letras crean un tono más conversacional e informal gracias a los significados interpersonales que se proyectan repartiendo los turnos discursivos entre el «yo» y el «tú» y usando recursos de modulación intensificadora en el marco de un relato principal de índole amorosa con circunstancias temporales generales. Las letras de intérpretes masculinos, con una frecuencia y distribución mucho mayores a lo largo del corpus, oscilan entre una planificación retórica máxima (elecciones de tópicos marcados circunstanciales, cláusulas dependientes en posición temática) y la construcción de la ilusión dialógica

personal que les confiere la interacción entre el «yo» y el «tú» (vocativos, órdenes, preguntas), el uso de procesos verbales y la tendencia a realizar significados experienciales que proyectan la persona y el cuerpo como lugares. Esas diferencias entre los respectivos significados textuales, interpersonales y experienciales se evidencian en las variables contextuales que se realizan en cada subcorpus y escena musical.

Primero, los significados textuales oscilan entre 1) el polo «monólogo-relato-papel constitutivo de la lengua» en las escenas cantautor y flamenco del canon estético, que destacan por sugerir una mayor planificación textual y escrituralidad, y 2) el polo «diálogo-persuasión-papel complementario de la lengua», en el que se sitúan las letras de artistas de pop de los Grammy latinos, que eligen recursos léxico-gramaticales propios de una mayor oralidad e interacción (temas interpersonales, continuativos, vocativos). En estas últimas canciones, la lengua tiende a señalar y acompañar la actividad que se realiza durante el acontecimiento comunicativo: el baile.

Segundo, en consonancia con el modo que se proyecta en cada subcorpus, los significados interpersonales preferentes se reparten entre la construcción de un relato completamente monogestionado por el «yo», sin incluir o reservar un espacio discursivo para el «tú» en las escenas de cantautores y flamenco del CE, en las que incluso se prefiere elegir el sujeto «yo» en interrogativas (dialogicidad retórica en torno a la primera persona del discurso), y la construcción de la interacción con el «tú» en el subcorpus GL en general y la escena pop GL en particular, que crea un tenor más cercano mediante mecanismos de modalidad subjetiva para atenuar la alta fuerza moduladora de los imperativos que se concentran en esos textos. La preferencia por tiempos del pasado en dichas escenas del CE, con un relato centrado en el «yo» desde la posición de experto de su experiencia personal (modalidad objetiva), contrasta entonces con la preferencia por tiempos de futuro en la escena mencionada de GL, con un diálogo entre el «yo» y el «tú». Dentro del canon estético sobresale también el tenor que realizan las letras de la movida: en ellas se prioriza el momento de la enunciación («ahora») de un comportamiento presentado como objetivo y/o no discutible.

Tercero, mientras que el «tú» gana relevancia como sujeto de procesos conductuales en GL, especialmente al protagonizar comportamientos sociales vinculados con el baile, el «yo» pierde peso como sujeto de procesos relacionales al desplazarse su realización lingüística del pronombre personal, con turno discursivo y responsabilidad frente los procesos, a determinantes posesivos. Ese proceso comporta un mayor peso porcentual de sujetos en 3ª persona y circunstancias locales que contienen deixis personal, unas

elecciones que en las letras de CE se encuentran por detrás de lugares urbanos, naturales o domésticos. Significativamente, en las letras de las escenas pop CE y GL no se documenta ningún topónimo, al contrario que en otras escenas como el rock (CE y GL) y los cantautores CE, que eligen diferentes nombres propios como recurso léxico.

Desde una perspectiva diacrónica se confirman las tendencias discursivas de cada uno de los grupos de letras en materia de realización de modo, tenor y campo: en el transcurso de las décadas analizadas se constata un aumento de los temas interpersonales, del sujeto «tú», de procesos verbales y circunstancias locales con deixis personal, referidas a partes del cuerpo, unas elecciones de recursos léxico-gramaticales que culminan en las letras del siglo XXI.

Esos significados textuales, interpersonales y experienciales reflejan la construcción discursiva de las letras canonizadas y/o editadas en las últimas dos décadas que pertenecen a la escena pop de los Grammy latinos. El análisis arroja asimismo otros significados proyectados en otro espacio de consagración (subcorpus CE), otras escenas (flamenco, cantautores, movida), otras décadas (70, 80, 90), pero los significados que consagran en la actualidad son los mencionados primero: los artistas españoles de pop doblemente canonizados adaptan los recursos léxico-gramaticales de sus letras a las convenciones textuales predominantes en GL. Los datos cuantitativos respecto a las elecciones de los sistemas de tema, modo y transitividad en esas letras de artistas doblemente consagrados apoyan la tesis de la construcción de nuevos «personajes musicales» adaptados a un mercado (semi)global (v. 2.2); una construcción que no solo tiene lugar de manera sonora y visual, sino también lingüística. Retomando la cita de Espósito (2016) sobre los originariamente raperos argentinos Illya Kuryaki and The Valderramas, «sonar más latinos que latinoamericanos, [...] a la canción romántica con gusto caribeño» no solo significa elegir determinados ritmos «con gusto caribeño», sino que también comporta elegir en las letras temas experienciales, interpersonales y textuales que suenen a «latino», «a caribeño», «a romántico». De este modo se revela tanto la intención de los artistas como los mecanismos de consagración artística que se reflejan en el corpus estudiado: «sonar más latinos», también a nivel léxico-gramatical, lleva al reconocimiento en el campo de producción cultural (semi)global del pop-rock en español, representado en esta investigación mediante los premios Grammy latinos a partir de principios del siglo XXI.

5. Conclusiones

A lo largo de los diferentes capítulos que componen la presente investigación ya se han resumido tanto los presupuestos teóricos (parte I, v. 1.5 y 2.5) como los resultados principales del análisis de corpus y sistémico-funcional (parte II, v. 3.5 y 4.5), por lo que en estas conclusiones generales se ofrece una visión de conjunto sobre el estudio y los aspectos más relevantes del mismo desde una perspectiva holística.

El punto de partida de la investigación consiste en la tesis de hibridación sonora que defienden los sociólogos Val, Noya & Pérez-Colman (2014) en la construcción del canon estético del pop-rock español. Si la valoración de artistas, álbumes y/o canciones estriba en su capacidad de combinar elementos sonoros considerados como propios (campo de producción cultural local) con elementos sonoros adoptados del pop-rock anglosajón (campo de producción cultural global), se plantea la pregunta de hasta qué punto se constata asimismo una hibridación textual en las letras de artistas más valorados/-as.

Con el objetivo de investigar dicha hibridación en base a mecanismos lingüísticos de construcción de autenticidad local en las letras de pop-rock en español, se describen en primer lugar los rasgos léxico-gramaticales y discursivos característicos de las letras en inglés (capítulo 1), así como los conceptos y criterios sociológicos determinantes en materia de consagración musical a nivel nacional (pop-rock español) y (semi)global (pop-rock latino) (capítulo 2). La decisión de partir de una noción amplia de pop-rock en cuanto práctica social comunicativa permite dar cabida a artistas y álbumes adscritos a diferentes escenas musicales, lo que a su vez posibilita el análisis de corpus desde un enfoque variacional interno en función de determinadas variables sociológicas que caracterizan cada uno de sus espacios: subcorpus, género de intérpretes, escena musical, década.

Dicha perspectiva contrastiva de textos relativamente similares, al ser todos ellos letras de canciones pop-rock, pero que al mismo tiempo tiene en cuenta sus distintos contextos de situación, arroja resultados especialmente fructíferos no solo en materia de construcción lingüística de autenticidad local: más allá de las esperables diferencias a nivel lingüístico-textual que caracterizan los dos subcorpus (canon estético, Grammy latinos) y las respectivas escenas musicales (cantautores, flamenco, movida, pop, rock), conviene resaltar el determinante impacto que ejerce el género de los/las cantantes sobre las elecciones enunciativas (capítulo 3) y léxico-gramaticales de las letras (capítulo 4), un aspecto hasta ahora no investigado en los ya de por sí escasos estudios existentes de corpus sobre el estilo y el discurso de los textos de pop-rock.

Mientras que las letras del subcorpus del canon estético contemplan una amplia diversidad enunciativa en torno al «yo», por la que se abren diferentes espacios discursivos de construcción de autenticidad personal y local, los textos del subcorpus de los Grammy latinos tienden a centrarse en una estructura enunciativa que gira en torno al «tú» y a la relación sentimental que mantiene con el «yo».

Esa tendencia resulta especialmente manifiesta en el caso de las intérpretes femeninas, quienes apenas encuentran espacio de consagración en el canon estético del pop-rock español. En los Grammy latinos, si bien acceden a cierta canonización, en cualquier caso porcentualmente muy por detrás de sus pares masculinos y ante todo en la escena pop, la combinación de las tres características sociológicas «cantante femenina, Grammy latinos, escena pop», se traduce textualmente en letras con estructuras enunciativas por las que el «yo» se dirige a un «tú» para hablarle de su relación amorosa. Esa elección supone al mismo tiempo la exclusión de otras posibilidades enunciativas del «yo» y otros tipos de discursos relacionados con la construcción de autenticidad personal del «yo» al margen del «tú», o de autenticidad local. Apenas se documentan letras de intérpretes femeninas canonizadas que no incluyan un «tú» o no tematizen una relación amorosa.

Al mismo tiempo, la correlación cronológica de ambos subcorpus y de sus muestras (subcorpus CE: canon estético, con décadas comprendidas entre finales de los años 60 y años 90 del siglo XX, diversificación de escenas, artistas masculinos; subcorpus GL: Grammy latinos, con décadas del siglo XXI, compactación de escenas, artistas masculinos y, en menor medida, femeninas) se refleja en la variación diacrónica de las elecciones enunciativas y los rasgos léxico-gramaticales que caracterizan las letras de cada época representada: desde los textos centrados en el «yo» y su construcción discursiva para dar información (narración en el pasado) de las primeras décadas analizadas, en el contexto local del canon español, hasta las letras que desplazan el foco al «tú» y construyen el «yo» para pedirle información o servicios (cláusulas imperativas) en las últimas décadas y en un contexto de canonización (semi)global proyectado desde Estados Unidos.

Significativamente, cuanto más se avanza en el tiempo (del siglo XX al siglo XXI) y cuanto más se amplía el contexto de producción cultural (local a global), mayores resultan las similitudes enunciativas y léxico-gramaticales del pop-rock en español y del pop-rock en inglés.

5.1 Situacionalidad y narratividad

Buena parte de la investigación existente sobre la tipificación y el estilo de las letras de pop-rock anglosajón se ha planteado determinar el grado conversacional de las mismas en base a la presencia o ausencia en los textos de pop-rock de recursos léxico-gramaticales asociados a un estilo oral característico del diálogo informal. Sin duda, cabe enmarcar ese interés en el contexto de la relativamente reciente valoración de géneros textuales orales coloquiales, tradicionalmente no canónicos, como objetos de estudio lingüístico, a menudo cuantitativo, y lejos de los estudios cualitativos de contenido que toman como referencia los escritos literarios en cuanto géneros textuales escritos canónicos y objetos legítimos de estudio.

Las letras de pop-rock se centran en la construcción de la experiencia personal, en su mayor parte de índole sentimental, por lo que proyectan significados textuales, interpersonales y experienciales comunes al diálogo informal y a la poesía lírica: el gran peso porcentual de pronombres personales y posesivos de primera y segunda persona del singular, incluida la topicalización del «yo» y «tú»; la organización textual monológica alrededor del «yo», a la vez que se crea una ilusión retórica apelativa al vincular esa experiencia personal con la segunda persona del discurso, el «tú»; la construcción del «yo» y del «tú» como participantes con conciencia, que quieren, sienten, piensan y se comportan, así como la singularidad de palabras clave relacionadas con deseos y sentimientos. Los abundantes elementos deícticos posibilitan la apropiación de los modelos de experiencia (amorosa) en las circunstancias de recepción y abren diferentes instancias interpretativas del «yo» y el «tú», el «aquí» y el «ahora».

La existencia de un tenor primario, intradieгético, y de un tenor secundario, extradieгético, da cuenta de la narratividad y situacionalidad de este tipo de textos públicos. Mientras que las letras o los poemas crean una distancia social mínima entre los protagonistas de la enunciación, el «yo» y el «tú», construida en torno a su relación afectiva o incluso íntima, la distancia social entre letrista/intérprete y lector/-a u oyente resulta máxima. Es decir, si bien no existe contacto entre los participantes del acontecimiento comunicativo y sus estatus se encuentran claramente jerarquizados, las letras y poemas proyectan una relación personal de gran implicación emocional entre el «yo» y el «tú». El relato de la experiencia personal romántica se entronca de este modo en la posición que ocupa el texto en su amplia recepción: los elementos deícticos de la enunciación permiten su actualización en el momento de la escucha o lectura.

Ahora bien, las letras de pop-rock son textos escritos para ser puestos en escena, por lo que el aspecto performativo de las mismas resulta fundamental en la elección de recursos léxico-gramaticales que las caracterizan. La dimensión performativa las aleja tanto del diálogo informal como de la poesía lírica y las acerca a otro tipo de muestras del lenguaje escenificado como pueden ser los guiones teatrales o cinematográficos. De ahí que las letras presenten rasgos textuales que no solo proyectan una cierta tensión entre situacionalidad y narratividad, sino que oscilan entre los propios de una máxima planificación escrita y los más característicos de la performatividad oral: las acotaciones sobre la estructura musical de las canciones se combinan con interjecciones y vocalizaciones que construyen situaciones comunicativas coloquiales con un cierto grado de espontaneidad.

Desde esta perspectiva performativa, el/la intérprete de la canción eclipsa al autor o autora de la letra poniendo en escena los recursos léxico-gramaticales y enunciativos en cuanto mecanismos de autenticidad personal que contribuyen a construir su personaje musical mediante textos con proyección autobiográfica. Como en el caso de la poesía lírica escrita (discurso escrito), el tenor primario de las letras sobresale por encima del secundario, relegándolo a un segundo plano, y como en el caso de un diálogo informal (discurso oral), el canal de comunicación es el habla, con las diferencias fundamentales de la realización cantada modulada y de la escenificación en base a un texto planificado, esta última de modo similar a un guion. Los patrones lingüísticos combinan recursos asociados al medio oral y escrito, por lo que la mayoría de las letras están escritas no solo para ser cantadas, sino también para sonar orales.

Por último, el papel que desempeña la lengua en las canciones oscila entre la función constitutiva del relato sobre la narratividad en torno a la experiencia personal y la función complementaria sobre la situacionalidad respecto a la actuación en el momento de la escucha. Ese relato persuasivo de la experiencia personal, principalmente de carácter sentimental, es susceptible de apropiación por parte del o la oyente tanto en el caso del «yo» como del «tú», o incluso de ambos a la vez. La profusión deíctica que caracteriza las letras permite además su anclaje no solo en el momento simultáneo de escucha, sino también en el recuerdo de la escucha, posibilitando evocar vivencias asociadas al tiempo pasado de escucha de una canción determinada. Es por ello que el aspecto de la situacionalidad y narratividad que caracteriza las canciones de pop-rock debe enmarcarse asimismo en el objetivo comunicativo de las letras a largo plazo: servir para el entretenimiento público a partir de modelos de experiencia personal transferibles.

5.2 Flamenquización y caribeñización

Según los presupuestos hibridacionistas de consagración sonora del pop-rock español y del pop-rock latino, las escenas de la movida y del flamenco cobran la mayor relevancia en el campo de producción cultural local de España, mientras que el proceso denominado miamización, caribeñización o tropicalización sobresale en el campo de producción cultural (semi)global de América Latina según los mecanismos de canonización estadounidenses. La continuidad y actualidad de dichos presupuestos en cuanto a la flamenquización y caribeñización del pop-rock en español se pone de manifiesto en las canciones de una serie de artistas españoles/-as como Alejandro Sanz, El Último de la Fila, Rosalía y C. Tangana, así como de los/las intérpretes americanos/-as Shakira, Luis Fonsi, Illya Kuryaki & The Valderramas, Daddy Yankee, entre otros/-as. Por citar dos ejemplos concretos, la canción «Eaea», una «nana lorquiana y flamenca»³⁷⁸, fue elegida para representar a España en el certamen de Eurovisión de 2023; prácticamente al mismo tiempo, el tema «Gasolina» se convertía en el «1er reggaetón»³⁷⁹ que pasaba a formar parte del Registro Nacional de Grabaciones de la Biblioteca del Congreso estadounidense.

La pregunta de investigación que se desprende de la hibridación sonora en cuanto mecanismo de construcción de autenticidad local es si se documenta de manera paralela una hibridación a nivel textual o, más concretamente, de recursos léxico-gramaticales en las letras de pop-rock en español que se elijan para sugerir o crear ese tipo de autenticidad. Según los resultados de la presente investigación, cada una de las tres escenas mencionadas (movida, flamenco, ritmos caribeños) ofrece una respuesta distinta a dicha pregunta.

En primer lugar, las letras de la movida, una escena situada en un marco histórico y geográfico puntual (década de los años 80 del siglo XX en España, con centro en Madrid) construyen un discurso centrado en el «yo», el «aquí» y el «ahora». Al contrario de lo que sucede con el flamenco y los ritmos caribeños, la movida no se caracteriza por una sonoridad propia, distintiva, pero sí por letras que reivindican la experiencia personal individual basada en un comportamiento presentado como no discutible. Dicho discurso puede interpretarse como sintomático de las circunstancias sociopolíticas de la época en el entorno nacional de España y, por tanto, debe entenderse en la coyuntura mencionada,

³⁷⁸ V. «Blanca Paloma representará a España en Eurovisión 2023 con 'Eaea' tras ganar el Benidorm Fest 2023» (Borrego Escot 2023, artículo en línea para *rtve*, referencia en apartado bibliográfico).

³⁷⁹ V. «'Gasolina' de Daddy Yankee se convierte en el 1er reggaetón incorporado al Registro Nacional de Grabaciones: Lista completa» (Grein 2023, artículo en línea para *Billboard*, referencia en apartado bibliográfico).

sin repercusión posterior en otras escenas, contrariamente a lo que sucede con los procesos de flamenquización y caribeñización.

En segundo lugar, y como se ha mencionado anteriormente, el flamenco sigue cumpliendo en la actualidad un papel de gran relevancia sonora, pero no se registra una transposición de recursos léxico-gramaticales característicos a las escenas pop o rock. Las letras de flamenco analizadas construyen un discurso monológico-narrativo centrado en el «yo» masculino y su experiencia personal con o sin un «tú» femenino, las marcas de género suelen ser directas, se tiende a construir la autenticidad local en ambientes naturales y/o rurales. Sin embargo, las letras de artistas del corpus que introducen elementos sonoros propios del flamenco en sus canciones de pop-rock construyen las letras en torno a la ilusión dialógico-persuasiva que se establece entre el «yo» y el «tú», con menor presencia de marcas de género, y ambientadas en espacios urbanos. Es decir, en canciones de pop o rock que se sirven de sonoridad flamenca prevalecen los recursos léxico-gramaticales que caracterizan las letras de pop y/o rock, no de flamenco.

En tercer lugar, la caribeñización sonora conlleva repercusiones lingüísticas debido al desplazamiento de la función constitutiva de la lengua a su papel complementario: en las canciones de pop-rock con sonoridad caribeña se tienden a elegir recursos léxico-gramaticales propios de una mayor oralidad e interacción (imperativos, continuativos, vocativos), mediante los que la lengua señala la actividad de bailar, que se realiza durante el acontecimiento comunicativo. De este modo, la influencia sonora de ritmos caribeños impacta de manera directa en las letras de pop-rock y se sitúa en el marco más amplio de la construcción discursiva de carácter visual de «personajes musicales» en virtud de sus cuerpos, a menudo sexualizados en el caso de las intérpretes femeninas, y de coreografías que evocan cierto exotismo para un mercado (semi)global.

Las tres constelaciones expuestas consideran la mayor o menor correlación entre la hibridación sonora y los rasgos léxico-gramaticales característicos de tres escenas como mecanismos de proyección de autenticidad local. En el presente estudio se ha analizado también la construcción discursiva mediante el uso de recursos léxicos como topónimos y/o antropónimos. Los resultados cuantitativos muestran que dichos recursos se concentran en las letras de determinados artistas; así, en el grueso del corpus tan solo sobresalen los discursos identitarios de dos espacios nacionales: el español, en la escena de los cantautores, y el argentino, en álbumes de rock de los años 90. La relevancia del rock nacional mexicano y el peso geopolítico de México en los Grammy latinos no se ven reflejados en el corpus analizado, ya que no se documenta la construcción textual de esa

u otras escenas nacionales que penetren en los GL, como tampoco de otros ritmos o espacios fuera del Caribe, a excepción de la mencionada irrupción puntual de Argentina gracias a las letras de dos artistas concretos: Andrés Calamaro y Fito Páez. Mientras que la argentinidad construida en las letras de estos artistas tiene lugar desde la experiencia personal mediante el uso de topónimos y antropónimos específicos, en las letras de las escenas pop no se documenta ningún topónimo, sino que la introducción de la sonoridad caribeña en álbumes consagrados por los Grammy latinos se asocia con la construcción de una identidad panlatina como experiencia genérica colectiva. De modo significativo, se trata de los álbumes en los que se extiende el uso de anglicismos crudos y en los que, de este modo, se combinan ambos campos de producción cultural del pop-rock en el marco de consagración de los premios Grammy latinos: el pop-rock anglosajón como campo de producción cultural global de referencia y el pop-rock en español como campo de producción cultural (semi)global.

En conclusión, se constata un doble proceso permanente de estandarización de la autenticidad local, por el que el flamenco se consagra como sonoridad propia española (flamenquización) y los ritmos caribeños se canonizan como sonoridad propia latina (caribeñización), procesos que a su vez se pueden combinar entre sí y también con referentes globales consagrados del pop-rock anglosajón. La reproducción discursiva de estos dos espacios permeables de consagración de pop-rock en español, el canon estético, por una parte, con la escena del flamenco por excelencia y su espacio geográfico asociado (Andalucía), y los Grammy latinos, por otra parte, con la escena (semi)global tropical y los ritmos asociados a ese espacio geográfico (Caribe), plantea la cuestión de un posible punto de unión, un lugar doblemente canonizado. En 2023, la Academia Latina de la Grabación proporcionó una posible respuesta a esa pregunta al celebrar la XXIV gala de los Grammy latinos en Sevilla³⁸⁰. Al margen de posibles factores geopolíticos, dicha decisión pone de manifiesto el funcionamiento de los espacios permanentes de consagración y canonización de principios del siglo XXI en base a unas sonoridades estandarizadas en las que lo español y lo latino confluyen institucionalmente no en Miami, sede de la Academia, o en Las Vegas, sede de la gala desde 2009, sino por primera vez fuera de Estados Unidos y, en concreto, en la capital andaluza.

³⁸⁰ V. «La 24ª Entrega Anual Del Latin GRAMMY® se realizará desde Sevilla» y «Nominados & ganadores 2023» en la página oficial de los Grammy latinos (referencias en apartado bibliográfico).

5.3 Voces femeninas y voces masculinas

Las consideraciones expuestas respecto a la construcción lingüístico-discursiva de la situacionalidad y la narratividad (5.1) en las letras de pop-rock analizadas, así como a los procesos estandarizadores de flamenquización y caribeñización (5.2) en el corpus objeto del presente estudio deben puntualizarse en función de la variable sociológica que resulta más determinante para el análisis: el género de los/las intérpretes.

El limitado espacio de consagración al que acceden las representantes femeninas del corpus (12 álbumes de pop y cuatro de rock en los Grammy latinos; dos álbumes de movida y uno de pop en el canon estético) se encuentra estrechamente relacionado con las elecciones discursivas de sus letras: estas se caracterizan por alcanzar una reducida densidad léxico-flexiva, dentro de los ya de por sí bajos índices del corpus de pop-rock, un rasgo cuantitativo que apunta a un estilo oral conversacional. Las artistas femeninas consagradas priman el discurso comentado al construir lingüísticamente la interacción, que parte de la expresión de una postura personal y se asocia a dicho estilo dialógico. En sus letras se documenta la construcción de un tono conversacional entre el «yo» y el «tú» y el empleo de recursos de modulación intensificadora en el marco de un relato principal de índole sentimental. Todo ello proyecta una menor planificación retórica en aras de la mayor realización del carácter performativo y de la actitud que adopta la cantante respecto al mensaje mediante el uso de interjecciones. La relevancia del físico se hace patente mediante el uso de posesivos referidos a partes del cuerpo que se eligen como circunstancias locales; el foco de atención lingüístico apunta a la puesta en escena de la canción.

Al mismo tiempo, se da la circunstancia de que las artistas femeninas tienden a incluir menos marcas de género del «yo» y del «tú» y apenas nombres propios en sus letras, rasgo que, por una parte, abre un mayor espacio de identificación y comercialización de sus álbumes, pero, por otra parte, relega o excluye la construcción discursiva tanto de una feminidad lírica como de autenticidad local, que resultan o bien accesorias a la temática amorosa o bien incluso inexistentes. Por lo tanto, el «yo» de las cantantes representadas en el corpus se construye principalmente en el marco de una relación amorosa, ajeno a otras actividades o temáticas.

Por el contrario, la profusión de artistas masculinos consagrados en diferentes espacios, escenas y épocas permite que sus letras comprendan un abanico enunciativo, temático y textual más amplio. Los álbumes interpretados por hombres incluyen

topónimos y antropónimos que construyen discursivamente la españolidad, la argentinidad y la panlatinidad, además de una masculinidad icónica y una feminidad genérica étnico-afectiva. Dichas letras oscilan entre la elección de recursos léxico-gramaticales propios de una planificación retórica máxima, como tópicos marcados circunstanciales y cláusulas dependientes en posición temática, y la elección de otros recursos como vocativos, órdenes y preguntas, que crean la ilusión dialógica de interacción entre el «yo» y el «tú». Ese «yo» se articula preferentemente con marcas de género masculino y se dirige a un «tú» que comparte su principal construcción lingüística como femenino con cierto espacio masculino o neutro. El «yo» de las letras de intérpretes masculinos se puede dirigir de este modo también a un «tú», pero no solo para hablarle de su relación romántica común, sino para hacerlo partícipe en cuanto «amigo» de su experiencia personal e involucrarlo en ella.

El género de los/las artistas impacta de este modo de manera decisiva en las elecciones léxico-gramaticales de las letras de pop-rock que interpretan. Sin embargo, conviene matizar esta afirmación considerando la premisa de la consagración musical en base a la que se compiló el corpus objeto de estudio. En el transcurso de las décadas analizadas se constatan ciertos rasgos lingüísticos comunes a los álbumes, independientemente del género de su cantante, por ejemplo, el aumento de temas interpersonales, del sujeto «tú», de procesos verbales y circunstancias locales con deixis personal, referidas a partes del cuerpo. Todas estas elecciones culminan en las letras del siglo XXI. Es decir, la acumulación de álbumes de artistas femeninas en un subcorpus concreto (Grammy latinos), una escena particular (pop) y unas décadas determinadas (S. XXI) se traduce en una sobreabundancia de los rasgos léxico-gramaticales que caracterizan ese subcorpus, esa escena y esas décadas.

La diferente construcción discursiva de las letras interpretadas por voces femeninas y masculinas, por tanto, se debe en última instancia a la limitada consagración de artistas femeninas en el pop-rock. En este contexto, el restringido espacio de canonización al que acceden se encuentra fuertemente vinculado a la visibilidad performativa de su cuerpo, con frecuencia erotizado y exotizado, y a letras en que destaca cuantitativamente el uso de interjecciones y vocalizaciones como recursos para modular la voz.

Visto que en la presente investigación apenas se documentan otras construcciones lingüísticas de la feminidad, se plantea la pregunta de la existencia de discursos distintos en otras escenas ajenas al pop, ya sea el rock o las categorías generales de los Grammy latinos (álbum y canción del año, etc.), y, con ello, surge la cuestión general de las posibles perspectivas para la investigación lingüística del pop-rock.

5.4 Perspectivas para la investigación

De las conclusiones particulares expuestas al final de cada capítulo y de las conclusiones generales presentadas aquí se desprenden al menos tres líneas de acción para el estudio futuro sobre las letras de pop-rock en español.

En primer lugar, las limitaciones mismas de la investigación en cuanto a representatividad y fiabilidad abren un espacio de proyección para análisis posteriores. Los presentes resultados son representativos del corpus analizado y pueden modificarse o puntualizarse en función del corpus objeto de estudio. En este sentido, la pretensión de alcanzar una selección objetiva o equilibrada de muestras fracasa en las fuentes mismas debido a las variables sociológicas que las caracterizan. Por una parte, se documenta la inclusión y exclusión de diferentes escenas musicales en base a mecanismos de consagración; por otra parte, resulta innegable la constante estabilidad de la canonización. Por mencionar un ejemplo, en la entrega de los Grammy latinos 2022 resultaron galardonados artistas ya representados en el corpus como Christina Aguilera, Jorge Drexler y Carlos Vives. El canon se replica, y dicha persistencia en el tiempo comporta el encumbramiento de determinados artistas en detrimento de otros/-as intérpretes, otras voces y otras escenas musicales. Partiendo de la hegemonía discursiva de estos espacios en un contexto de consagración (semi)global panlatino desde la industria musical estadounidense, la investigación futura podría analizar el encaje lingüístico de otros campos de producción cultural etno-nacionales que no se han visto reflejados en este corpus (por ejemplo, el rock mexicano, pero también peruano o chileno), la presencia de lenguas vernáculas, la construcción lingüística de otras etnias y, como acabamos de ver, de la feminidad en el pop-rock en español.

En segundo lugar, y estrechamente relacionado con el estudio de otras voces, convendría completar el análisis cuantitativo de la construcción lingüística de autenticidad local con la etiqueta <NP> o «named entities» mediante un análisis cualitativo de recursos léxico-gramaticales, de manera similar a la identificación de marcas indirectas de género expuestas en el numeral sobre la estructura enunciativa de las letras. Así, los topónimos y antropónimos podrían considerarse unas marcas directas de construcción local, mientras que otros recursos como nombres comunes que se refieran a prácticas sociales («asado con cuero», LOSROD01; «limón y sal», JUVE04; «flanes de arena», VAI10) podrían categorizarse como mecanismos indirectos para dicha sugerir dicha autenticidad. Combinar el análisis cuantitativo automatizado con una aproximación

cualitativa manual a las letras de pop-rock, así como los métodos inductivo y deductivo en el análisis de corpus ha brindado resultados especialmente fructíferos en materia de la enunciación; dicha combinación metodológica aportaría sin duda una perspectiva más completa de la construcción lingüística de autenticidad local en las canciones.

En tercer lugar, las letras podrían investigarse desde su motivación textual, es decir, como textos para ser cantados y, de este modo, en su realización multimodal. Eso significaría partir de un corpus oral, no escrito, y tener en cuenta los diferentes medios semióticos que se combinan en una canción: de manera primaria, la música, la voz y la letra; de manera secundaria, la imagen de su cantante, la distribución de las canciones y de los vídeos musicales, las construcciones visuales de esos vídeos, etc. Considerar las letras de pop-rock como textos multimodales supone reconocer una mayor complejidad semiótica social y abrirlas a otras disciplinas de análisis como, por ejemplo, la sociofonética o los estudios visuales, estudiar el impacto de un código semiótico en los demás y la interrelación de recursos en diferentes modos. En el presente estudio, de hecho, se parte de una tesis sonora en el marco del canon estético del pop-rock español (flamenquización) que se aplica a otro espacio discursivo sonoro (caribeñización). La investigación futura podría analizar el impacto de dichas sonoridades hegemónicas en las elecciones tanto de la lengua escrita (recursos léxico-gramaticales) como de la lengua cantada (realizaciones fonéticas) en el ámbito de las variedades del español, así como la representación visual de la autenticidad local en las canciones de intérpretes contemporáneos/-as adscritos/-as a la escena denominada «música urbana», como pueden ser Rosalía y C. Tangana, Bad Bunny y Karol G., entre otros/-as.

Por último, el reconocimiento del carácter multimodal de las canciones y la pretensión de alcanzar una mayor fiabilidad científica harían aconsejable que el estudio de la práctica social comunicativa del pop-rock en español se lleve a cabo de manera interdisciplinaria en un equipo de trabajo compuesto por especialistas de diferentes áreas. En este sentido, la presente investigación individual ha ofrecido una primera aproximación textual desde la lingüística de corpus y la lingüística sistémico funcional al sistema de orientaciones, expectativas y convenciones que supone el pop-rock en español.

Índice de figuras (títulos abreviados)

PARTE I

Capítulo 1

Figura 1(1): Datos cuantitativos generales de corpus de pop en inglés	3
Figura 1(2): Frecuencias del pop en inglés.....	4
Figura 1(3): Posibilidades interpretativas del marco enunciativo.....	7
Figura 1(4): Frecuencias de marcas lingüísticas del pop en inglés	8
Figura 1(5): Datos cuantitativos generales de corpus de pop en inglés	12
Figura 1(6): Frecuencias del pop en inglés	13
Figura 1(7): Frecuencias de pronombres personales en el pop en inglés y STTR contrastadas	13
Figura 1(8): Patrones de complementación de <i>love</i> contrastados pop en inglés/uso del inglés.....	14
Figura 1(9): Datos cuantitativos generales de corpus de pop en inglés	17
Figura 1(10): STTR contrastadas pop en inglés/uso general del inglés.....	19
Figura 1(11): Frecuencias de pronombres personales contrastadas pop/uso general del inglés	20
Figura 1(12): Trigramas y palabras clave del pop en inglés	22
Figura 1(13): Análisis factorial de registro de letras de pop-rock	25
Figura 1(14): Valores paramétricos comunicativos de letras de pop-rock	28
Figura 1(15): Valores paramétricos comunicativos extendidos.....	29
Figura 1(16): Datos cuantitativos generales de corpus de pop en inglés	33
Figura 1(17): Dimensiones léxico-gramaticales: artistas, subgéneros y décadas	34
Figura 1(18): Dimensiones semánticas: artistas, subgéneros y décadas	36
Figura 1(19): Datos cuantitativos generales de corpus de pop en inglés en contraste	38

Capítulo 2

Figura 2(1): Clasificación del canon estético según escenas musicales	47
Figura 2(2): Artistas o grupos con mayor número de premios Grammy latinos de 2000 a 2020	61
Figura 2(3): Países de origen de los artistas con Grammy latinos y premios por países	63
Figura 2(4): Composición del corpus de pop-rock en español por subcorpus y escenas.....	68
Figura 2(5): Composición del corpus de pop-rock en español por décadas	68
Figura 2(6): Visualización de la composición del corpus de pop-rock en español.....	70
Figura 2(7): Extracto de álbum y de su versión anotada morfológicamente	72
Figura 2(8): Características del corpus de pop-rock en español	73

PARTE II

Capítulo 3

Figura 3.1(1): Datos cuantitativos generales del corpus de pop-rock en español.....	79
Figura 3.1(2): Valores <i>K</i> contrastados inglés/español.....	80
Figura 3.1(3): Tramos de frecuencias contrastadas inglés/español.....	81
Figura 3.1(4): Frecuencias contrastadas inglés/español.....	82
Figura 3.1(5): Frecuencias léxicas contrastadas inglés/español y trigramas más frecuentes	83
Figura 3.1(6): Patrones de complementación de <i>love</i> , <i>quiero</i> , <i>amo</i> contrastados.....	84
Figura 3.1(7): Datos cuantitativos generales contrastados pop-rock/uso general del español.....	88
Figura 3.1(8): Tramos de frecuencias contrastados pop-rock en español/uso del español	89
Figura 3.1(9): Frecuencias contrastadas pop-rock en español/uso general del español.....	90
Figura 3.1(10): Palabras clave del corpus de pop-rock en español.....	92
Figura 3.1(11): Diagrama. STTR contrastadas en los espacios del corpus de pop-rock.....	93
Figura 3.1(12): STTR y palabras clave por género intérprete y subcorpus	95
Figura 3.1(13): STTR y palabras clave por escenas musicales	96
Figura 3.1(14): STTR y palabras clave por décadas.....	98
Figura 3.1(15): Álbumes del corpus con mayor número de grafías no normativas	99
Figura 3.2(1): Frecuencias del sistema pronominal del corpus del pop-rock en español	102
Figura 3.2(2): Frecuencias desglosadas de la primera y segunda persona del singular	104
Figura 3.2(3): Frecuencias de infinitivos con pronombres enclíticos	105
Figura 3.2(4): Frecuencias de lemas verbales.....	106
Figura 3.2(5): Preferencias flexivas de lemas verbales I	107

Figura 3.2(6): Preferencias flexivas de lemas verbales II.....	110
Figura 3.2(7): Preferencias flexivas de lemas verbales III	111
Figura 3.2(8): Preferencias flexivas de lemas verbales IV	112
Figura 3.2(9): Frecuencias de imperativos	113
Figura 3.2(10): Estructuras enunciativas de las 1.000 letras de pop-rock en español	115
Figura 3.2(11): Estructuras enunciativas por género intérprete y subcorpus	117
Figura 3.2(12): Estructuras enunciativas por escenas musicales.....	119
Figura 3.2(13): Diagrama. Frecuencias de estructuras enunciativas	119
Figura 3.2(14): Estructuras enunciativas por décadas	120
Figura 3.2(15): Diagrama. Frecuencias de marcas de género según subcorpus y género	123
Figura 3.2(16): Marcas de género según subcorpus y género intérprete	124
Figura 3.2(17): Marcas de género según escenas musicales	125
Figura 3.2(18): Diagramas. Marcas de género según escenas musicales y décadas	126
Figura 3.2(19): Marcas de género según décadas.....	127
Figura 3.3(1): Trigramas más frecuentes del corpus del pop-rock en español	130
Figura 3.3(2): Bi/trigramas con las palabras léxicas <i>amor, vida, corazón</i>	131
Figura 3.3(3): Bi/trigramas con posesivos	133
Figura 3.3(4): Bi/trigramas con las palabras léxicas <i>pueblo, ciudad</i>	134
Figura 3.3(5): Bi/trigramas con lemas nominales	136
Figura 3.3(6): Bi/trigramas con las formas verbales <i>es, quiero, hay, voy, sé</i>	137
Figura 3.3(7): Bi/trigramas con <i>no, me, te</i>	138
Figura 3.3(8): Estructuras (semi)perifrásticas con los lemas verbales <querer>, <ir>	140
Figura 3.3(9): Estructuras perifrásticas con los lemas verbales <estar>, <tener>	141
Figura 3.3(10): Interjecciones y acotaciones del corpus del pop-rock en español	144
Figura 3.3(11): Diagrama. Distribución de interjecciones y acotaciones	145
Figura 3.3(12): Interjecciones y acotaciones según género intérprete y subcorpus	146
Figura 3.3(13): Interjecciones y acotaciones según escenas musicales.....	146
Figura 3.3(14): Interjecciones y acotaciones según décadas	148
Figura 3.4(1): Nombres propios en el corpus del pop-rock en español	151
Figura 3.4(2): Diagrama. Distribución y frecuencia de nombres propios	155
Figura 3.4(3): Álbumes del corpus con mayor número de nombres propios	159
Figura 3.4(4): «Named entities» de 85 letras	160
Figura 3.4(5): Lemas adjetivales en el corpus del pop-rock en español	166
Figura 3.4(6): Adjetivos en plural más frecuentes	166
Figura 3.4(7): Adjetivos étnicos.....	168
Figura 3.4(8): Álbumes del corpus con mayor número de adjetivos étnicos	171
Figura 3.4(9): Diagrama. Distribución y frecuencia de adjetivos étnicos	173
Figura 3.4(10): Adjetivos gentilicios	174
Figura 3.4(11): Álbumes del corpus con mayor número de adjetivos gentilicios	175
Figura 3.4(12): Extranjerismos	176
Figura 3.4(13): Diagrama. Distribución y frecuencia de extranjerismos	177
Figura 3.4(14): Álbumes del corpus con mayor número de extranjerismos.....	178
Capítulo 4	
Figura 4(1): Niveles de contexto y lengua según la lingüística sistémico-funcional	186
Figura 4(2): Distribución y cláusulas de las letras objeto de estudio	198
Figura 4.2(1): Etiquetas de análisis del sistema de tema	204
Figura 4.2(2): Elecciones del sistema de tema	206
Figura 4.2(3): Elecciones del sistema de tema en letras citadas	209
Figura 4.2(4): Categorías de tópicos más frecuentes	211
Figura 4.2(5): Elecciones de tópicos en letras citadas	212
Figura 4.2(6): Variación de elección temática según subcorpus y género intérprete	218
Figura 4.2(7): Variación de elección temática según escenas musicales	219
Figura 4.2(8): Variación de elecciones de tema en diferentes letras de mismos artistas	220
Figura 4.2(9): Diagrama. Variación diacrónica de elecciones de tema	222
Figura 4.3(1): Etiquetas de análisis del sistema de modo.....	223
Figura 4.3(2): Roles discursivos y funciones del discurso	225

Figura 4.3(3): Elecciones de tipo de cláusula	228
Figura 4.3(4): Tipos de cláusulas interrogativas.....	230
Figura 4.3(5): Estructuras de cláusulas exclamativas	232
Figura 4.3(6): Elecciones de tipo de cláusula en letras citadas.....	232
Figura 4.3(7): Elecciones de sujeto	233
Figura 4.3(8): Elecciones de sujeto por tipo de cláusula	235
Figura 4.3(9): Elecciones de tiempo	236
Figura 4.3(10): Elecciones de sujeto y tiempo en letras citadas	238
Figura 4.3(11): Elecciones de modalidad verbal y polaridad	239
Figura 4.3(12): Elecciones de adjuntos	242
Figura 4.3(13): Elecciones de modalidad y polaridad en letras citadas	243
Figura 4.3(14): Elecciones de vocativos y continuativos	244
Figura 4.3(15): Categorías semánticas de vocativos	246
Figura 4.3(16): Categorías de continuativos.....	249
Figura 4.3(17): Elecciones de vocativos y continuativos en letras citadas	250
Figura 4.3(18): Variación del sistema de modo I según subcorpus y género	255
Figura 4.3(19): Variación de elecciones del sistema de modo I según escenas musicales.....	257
Figura 4.3(20): Diagrama. Variación diacrónica de las elecciones de modo I	259
Figura 4.3(21): Variación de modalidad según subcorpus y género intérprete	260
Figura 4.3(22): Variación de las elecciones de modalidad según escenas musicales	261
Figura 4.3(23): Diagrama. Variación diacrónica de las elecciones de modo II.....	263
Figura 4.3(24): Variación de elecciones de modo en letras de mismos artistas	264
Figura 4.3(25): Variación de elecciones de modalidad en letras de mismos artistas	266
Figura 4.4(1): Diagrama. Procesos del sistema de transitividad	272
Figura 4.4(2): Etiquetas de análisis del sistema de transitividad	275
Figura 4.4(3): Elecciones de procesos	277
Figura 4.4(4): Verbos más frecuentes	280
Figura 4.4(5): Elecciones de procesos en letras citadas	281
Figura 4.4(6): Elecciones de participantes	283
Figura 4.4(7): Tipos de roles I y personas del discurso	284
Figura 4.4(8): Tipos de roles II y personas del discurso.....	286
Figura 4.4(9): Elecciones de participantes en letras citadas	288
Figura 4.4(10): Elecciones de circunstancias	289
Figura 4.4(11): Categorías semánticas de las circunstancias de lugar.....	290
Figura 4.4(12): Categorías semánticas de las circunstancias de tiempo	292
Figura 4.4(13): Elecciones de circunstancias en letras citadas	294
Figura 4.4(14): Variación de procesos y circunstancias según subcorpus y género	297
Figura 4.4(15): Variación de las elecciones de circunstancias de lugar según subcorpus	298
Figura 4.4(16): Variación de las elecciones de roles según subcorpus.....	299
Figura 4.4(17): Variación de procesos y circunstancias en letras de mismos artistas	301
Figura 4.4(18): Variación de elecciones de procesos y circunstancias según escenas	302
Figura 4.4(19): Diagrama. Variación diacrónica de procesos y circunstancias	304
Figura 4.5(1): Esquema del análisis léxico-gramatical	306

Apartado bibliográfico

Discografía (v. anexo I: composición del corpus)

- Alaska y Dinarama (1984). *Deseo carnal*. EMI Music Spain S.A.
- Alaska y los Pegamoides (1982). *Grandes éxitos*. Parlophone.
- Albert Pla (1992). *No sólo de rumba vive el hombre*. BMG-Ariola.
- Alejandra Guzmán (2001). *Soy*. BMG U.S. Latin.
- Alejandro Sanz (1997). *Más*. Warner Music Spain S.A.
- Alejandro Sanz (2003). *No es lo mismo*. WEA Latina.
- Alex, Jorge y Lena (2010). *Alex, Jorge y Lena*. Warner Music Latina.
- Andrés Calamaro (1999). *Honestidad brutal*. Warner Music.
- Andrés Calamaro (2007). *La lengua popular*. Warner Music (WEA International).
- Aterciopelados (2000). *Gozo poderoso*. BMG.
- Bacilos (2004). *Sinvergüenza*. WEA International.
- Belanova (2007). *Fantasia Pop*. Universal Music.
- Beto Cuevas (2012). *Transformación*. WEA Latina.
- Black Guayaba (2007). *No hay espacio (Machete Music)*. Machete Music.
- Burning (1979). *El fin de la década*. Ocre-Belter.
- Café Tacvba (2003). *Cuatro Caminos*. Universal Music México.
- Calle 13 (2010). *Entren los que quieran*. Sony Music.
- Camarón (1979). *La leyenda del tiempo*. Polygram Iberica S.A.
- Camila (2010). *Dejarte de amar*. Sony Music México.
- Carlos Vives (2013). *Corazón profundo*. Sony Music Latin.
- Christina Aguilera (2000). *Mi reflejo*. BMG U.S. Latin.
- Draco Rosa (2013). *Vida*. Sony Music Latin.
- El cuarteto de Nos (2012). *Porfiado*. Warner Music.
- El Último de la Fila (1986). *Enemigos de lo ajeno*. PDI.
- Enrique Iglesias (2002). *Quizás*. Universal Music Latino.
- Extremoduro (1996). *Agila*. Warner Music Spain S.L.
- Family (1993). *Un soplo en el corazón*. Elefant Records.
- Fito Páez (1999). *Abre*. Warner Music.
- Gabinete Caligari (1984). *Cuatro rosas*. DRO.
- Golpes Bajos (1984). *A Santa Compañía*. Nuevos Medios.
- Grupo Fantasma (2010). *El Existential*. Nat Geo Music.
- Gustavo Cerati (2006). *Ahí vamos*. Sony BMG.
- Hérores del silencio (1990). *Senderos de traición*. EMI.
- Jaguares (2008). *45*. EMI.
- Jesse & Joy (2011). *¿Con quién se queda el perro?* Warner Music México.
- Joan Manuel Serrat (1971). *Mediterráneo*. Novola.
- Joaquín Sabina (1999). *19 días y 500 noches*. BMG.
- Jorge Drexler (2014). *Bailar en la cueva*. Warner Music Spain.
- Juan Luis Guerra (2007). *La llave de mi corazón*. EMI Televisa Music.
- Juanes (2002). *Un día normal*. Universal Music Latino.
- Julieta Venegas (2006). *Limón y sal*. Sony BMG.
- Julio Iglesias (1987). *Un hombre solo*. CBS.
- Kany García (2007). *Cualquier día*. Sony BMG Norte.
- Kiko Veneno (1992). *Échate un cantecito*. BMG Ariola.
- La Ley (2003). *Libertad*. WEA.
- La oreja de Van Gogh (2006). *Guapa*. Sony Music.
- La quinta estación (2006). *El mundo se equivoca*. Sony BMG Norte.
- La vida bohème (2013). *Será*. Nacional Records Discos Caracas.
- Laura Pausini (2008). *Primavera Anticipada*. Warner Music.
- Lone Star (1968). *Mi calle*. EMI.

Bibliografía

- Loquillo (1983). *El ritmo del garage*. DRO. TRES CIPRESES.
- Los Fabulosos Cadillacs (1997). *Fabulosos Calavera*. BMG Ariola.
- Los Planetas (1998). *Una semana en el motor de un autobús*. RCA Records.
- Los Rodríguez (1993). *Sin documentos*. Gasa (Warner).
- Los Secretos (1981). *Los Secretos*. Universal Music Spain S.L.
- Luis Fonsi (2008). *Palabras del silencio*. Universal Music Latino.
- Luis Miguel (1999). *Amarte es un placer*. WEA Latina.
- Maná (2011). *Drama y luz*. Warner Music Latina.
- Marc Anthony (2004). *Amar sin mentiras*. Sony Discos, Columbia.
- Miguel Bosé (1984). *Bandido*. CBS Columbia Records.
- Miguel Bosé (2002). *Sereno*. WEA International.
- Miguel Ríos (1982). *Rock y Ríos*. Polygram Iberica S.A.
- Molotov (2014). *Agua maldita*. Universal.
- Morente y Lagartija Nick (1996). *Omega*. El Europeo Música.
- Moris (1978). *Fiebre de vivir*. Audiofilm.
- Nacha Pop (1980). *Nacha Pop*. Hispavox.
- Natalia Lafourcade (2015). *Hasta la raíz*. Sony Music, RCA.
- Nelly Furtado (2009). *Mi plan*. Universal Music, Universal Music Latino.
- Olga Tañón (2002). *Sobrevivir*. WEA Latina.
- Ozomatli (2004). *Street Signs*. Real World, Concord.
- Paco Ibáñez (1969). *En el Olympia*. Polydor.
- Parálisis Permanente (1982). *El acto*. DRO, Tres cipreses.
- Pitbull (2015). *Dale*. Mr. 305, RCA.
- Quetzal (2012). *Imaginaries*. Smithsonian Folkways.
- Quique González (2007). *Avería y redención #7*. Warner Music Spain S.A.
- Radio Futura (1984). *La ley del desierto/La ley del mar*. Ariola.
- Ricky Martin (2006). *MTV Unplugged*. Sony BMG Norte.
- Rosario (2001). *Muchas flores*. BMG International.
- Shakira (2005). *Fijación Oral Vol. 1*. Epic, Sony Music Latin.
- Sin bandera (2002). *Sin bandera*. Sony Discos.
- Solera (1973). *Solera*. Hispavox.
- Triana (1975). *El Patio*. Movieplay.
- Vainica Doble (1973). *Heliotropo*. Ariola.
- Veneno (1977). *Veneno*. CBS.
- Vicentico (2014). *Último acto*. Sony Music, Ariola.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1990). «On Popular Music». En: Simon Frith y Andrew Goodwin (edd.). *On record. Rock, pop, and the written word*. 1ª ed. New York: Pantheon Books.
- Aix Gracia, Francisco (2014). *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: Fundación Sgae.
- Almela Pérez, Ramón (2005). *Frecuencias del español. Diccionario y estudios léxicos y morfológicos*. 1ª ed. Madrid: Editorial Universitat.
- Alonso González, Celsa et al. (2010). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU (Música hispana. Textos. Estudios, 16).
- Ankenbauer, Norbert (2004). *Der Wortschatz der Rock- und Popmusik im Spanischen und Deutschen*. Magisterarbeit. Univ. Erlangen-Nürnberg.
- Aparicio, Frances R.; Chávez-Silverman, Susana (1997). *Tropicalizations. Transcultural representations of latinidad*. Hanover NH: Dartmouth College University Press of New England (Reencounters with colonialism--new perspectives on the Americas).
- Aparicio, Frances R.; Jáquez, Cándida Frances (2003). *Musical migrations. Transnationalism and cultural hybridity in Latin/o America*. New York: Palgrave Macmillan.

- Appen, Ralf von (2013). «Schein oder Nicht-schein? Zur Inszenierung von Authentizität auf der Bühne». En: Dietrich Helms y Thomas Phleps (edd.). *Ware Inszenierungen*. Bielefeld: transcript Verlag, 41–69.
- Appen, Ralf von; Doehring, André (2000). «Kanonisierung in der Pop-/Rockmusik - oder: Warum Sgt. Pepper? Zur ästhetischen Beurteilung von Pop-/Rock-LPs in 100er-Listen». En: Helmut Rösing (ed.). *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*. [1]. Referate der 10. ASPM-Jahrestagung vom 29. bis 31. Oktober 1999 in Wolfenbüttel / [1] (... , 25/26), 229–249.
- Appen, Ralf von; Doehring, André (2006). «Nevermind The Beatles, here's Exile 61 and Nico: 'The top 100 records of all time' – a canon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective». En: *Popular Music* 25 (1), 21–39.
- Arús, Jorge; Lavid, Julia; Moratón, Lara (2012). «Annotating thematic features in English and Spanish: A contrastive corpus-based study». En: *Linguistics and the Human Sciences*, 6(1-3), 173–192.
- Auserón, Santiago (1999). *Canciones de Radio Futura*. Valencia: Pre-Textos (La huella sonora).
- Auslander, Philip (2006). «Musical Personae». En: *TDR/The Drama Review* 50 (1), 100–119.
- Auslander, Philip (2009). «Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music». En: Derek B. Scott (ed.). *The Ashgate research companion to popular musicology*. Farnham Surrey, Burlington VT: Ashgate (Ashgate research companions), 303–316.
- Barba Aragón, Nuria (2001). «Análisis sociolingüístico de las letras de las canciones del grupo musical Extremoduro». En: *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* (2). <<https://digitum.um.es/>> [21.02.2023].
- Barker, Hugh; Taylor, Yuval (2007). *Faking it. The quest for authenticity in popular music*. 1st ed. New York: W. W. Norton.
- Barthes, Roland (1985). *L'aventure sémiologique*. Paris: Editions du Seuil.
- Bell, Allan; Gibson, Andy (2011). *Staging language: An introduction to the sociolinguistics of performance*. En: *Journal of Sociolinguistics* 15 (5), 555–572.
- Bértoli-Dutra, Patrícia (2014). «Multi-Dimensional analysis of pop songs». En: Tony Berber Sardinha y Marcia Veirano Pinto (edd.). *Multi-Dimensional Analysis, 25 years on. A tribute to Douglas Biber*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company (Studies in Corpus Linguistics, v.60), 149–176.
- Biber, Douglas (1988). *Variation across speech and writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Böhm, Thomas (2000). «Give me some truth. Vorläufige Überlegungen zur Konstruktion von Authentizität in der Musik». En: Helmut Rösing y Thomas Phleps (edd.). *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Karben: CODA, 251–262.
- Bourdieu, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.
- Brackett, Donald (2008). *Dark mirror: The pathology of the singer-songwriter*. Westport Conn.: Praeger Publishers.
- Bronckart, Jean-Paul; Bain, D. (1985). *Le fonctionnement des discours. Un modèle psychologique et une méthode d'analyse*. Neuchâtel: Delachaux & Niestlé (Actualités pédagogiques et psychologiques).
- Bubenhofner, Noah (2009). *Sprachgebrauchsmuster. Korpuslinguistik als Methode der Diskurs- und Kulturanalyse*. Berlin: Walter de Gruyter (Sprache und Wissen, 4).
- Butt, David; Fahey, Rhondda; Feez, Susan; Spinks, Sue; Yallop, Colin (2000). *Using functional grammar. An explorer's guide*. 2nd ed. Sydney: National Centre for English Language Teaching and Research Macqarie Univ.
- Calsamiglia Blancafort, Helena; Tusón Valls, Amparo (2012). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. 3. ed. actualizada. Barcelona: Ariel.
- Cantos Gómez, Pascual; Sánchez, Aquilino (edd.) (2009). *A survey on corpus-based research. Panorama de investigaciones basadas en corpus*. [Murcia: AELINCO, Asociación Española de Lingüística de Corpus.
- Casado, Marina (2014). *El barco de cristal. Referencias literarias en el pop-rock*. 1ª ed. Madrid España: Editorial Líneas Paralelas (Lp, 3).

Bibliografía

- Cepeda, María Elena (2000). «Mucho loco for Ricky Martin; or the politics of chronology, crossover, and language within the Latin(o) Music ‘Boom’». En: *Popular Music and Society* 24 (3), 55–71.
- Clemente, Luis (1995). *Kiko Veneno. Flamenco Rock*. Valencia: La Máscara.
- Coupland, Nikolas (2011). «Voice, place and genre in popular song performance». En: *Journal of Sociolinguistics* 15 (5), 573–602.
- Darwin, Helana (2022). *Redoing gender. How nonbinary gender contributes toward social change*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Eckstein, Lars (2010). *Reading song lyrics*. Amsterdam, New York: Editions Rodopi (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 137).
- Eco, Umberto (1979). *The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts*. Bloomington: Indiana University Press (Advances in semiotics).
- Eggins, Suzanne (2004). *An introduction to systemic functional linguistics*. 2nd ed. London, New York: Continuum.
- Feldner, Maximilian (2022). «Remembering Berlin: David Bowie’s «‘Heroes’» (1977)». En: *Popular Music and Society* 45 (2), 129–145.
- Foucault, Michel (1979). *L’ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard.
- Fouce, Héctor (2013). «Nadie puede parar. La industria del rock en España, 1975-1985». En: Kiko Mora y Eduardo Viñuela (edd.). *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida (Espai/temps, 64), 73–87.
- Frith, Simon (1989). «Why do songs have words?». En: *Contemporary Music Review* 5 (1), 77–96.
- Frith, Simon (1998). *Performing rites. On the value of popular music*. 1ª ed. Harvard Univ. Press paperback ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Gallardo Paúls, Beatriz; Marín i Jordà, Maria Josep (2005). «Marcadores discursivos procedentes de verbos perceptivos en el discurso afásico». En: *Revista de investigación lingüística* 8 (1), 53–94. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1983846>> [11.02.2023].
- García Canclini, Néstor (2001). *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.
- Gebesmair, Andreas (2002). «Hybrids in the Global Economy of Music. How the Major Labels define the Latin Music Market». En: Gerhard Steingress y Susana Asensio (edd.). *Songs of the Minotaur: hybridity and popular music in the era of globalization; a comparative analysis of rebetika, tango, rai, flamenco, sardana, and English urban folk*. Münster: Lit (Populäre Musik und Jazz in der Forschung, 9), 1–20.
- Ghio, Elsa; Fernández, María Delia (2008). *Lingüística sistémico funcional. Aplicaciones a la lengua española*. Santa Fe (Argentina). Universidad Nacional del Litoral (Cátedra).
- Gómez Capuz, Juan (2004). «La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español». En: *ALEUA* (17), 49–72.
- Gómez Capuz, Juan (2009). «Las letras de canciones de pop-rock español como textos poéticos. Un modelo alternativo de educación literaria para E.S.O. y Bachillerato». En: *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* (17). <<https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-8.htm>> [21.02.2023].
- González Rivera, Melvin; Escalante, María Fernanda (2020). «Aspectos sintácticos y semánticos del español caribeño: viejos y nuevos retos». En: *Cuadernos de la ALFAL*, Asociación de Lingüística y Filología de América Latina, 12 (2), 632–652. <https://www.mundoalfal.org/sites/default/files/revista/12_2_cuaderno_029.pdf> [21.02.2023].
- Gonzalo, Ángel J.; Araque, Esther (2001). «Juegos infantiles de los siglos de oro en la tradición folclórica moderna». En: Carlos Alvar y et al. (edd.). *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*. Universidad de Alcalá, 209–219. <<http://www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/alcala/22-gonzalo-araque.pdf>> [11.02.2023].
- Grijalba, Silvia (2008). *Palabra de rock. Antología de letristas españoles*. 1ª ed. Sevilla: Fundación José Manuel Lara (Vandalia, 32).

- Güerri, Alejandro; Merea, Federico (mayo de 2015). *Letristas. La escritura que se canta*. 1ª ed. Buenos Aires: Gourmet Musical Ed.
- Halliday, Michael A. K. (1978). *Language as social semiotic. The social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold.
- Halliday, Michael A. K.; Hasan, Ruqaiya (1989). *Language, context and text. Aspects of language in a social-semiotic perspective*. 3. impr. Oxford: Oxford Univ. Press (Social semiotic).
- Halliday, Michael A. K.; Matthiessen, Christian M. I. M. (2004). *An introduction to functional grammar*. 3. ed. London: Hodder Education.
- Ignatieva, Natalia (2014). «Participantes y proyección en los procesos verbales en español: un análisis sistémico de géneros académicos estudiantiles». En: *Onomázein (ALSFAL)*, 8–20.
- Illescas, Jon E. (2015). *La dictadura del videoclip. Industria musical y sueños prefabricados*. Mataró: El viejo topo (Ensayo).
- Iser, Wolfgang (1976). *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: W. Fink (Uni-Taschenbücher, 636).
- Jaedtke, Wolfgang (2000). «Popmusik als Epochenstil. Versuch einer musikhistorischen und musiktheoretischen Aufarbeitung». En: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*, 201–216.
- Jauss, Hans Robert (1982). *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 1ª ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Just, Steffen (2012). «Nine Inch Nails' »Hurt«: Ein Johnny-Cash-Original – Eine musik- und diskursanalytische Rekonstruktion musikalischer Bedeutungen». En: Dietrich Helms y Thomas Phleps (edd.). *Black Box Pop*. Bielefeld: transcript-Verlag, 171–190.
- Klein, Gabriele (2013). «Übersetzen und Rahmen. Aufführungen in globalisierten Pop(ulär)kulturen». En: Dietrich Helms y Thomas Phleps (edd.). *Ware Inszenierungen*. Bielefeld: transcript Verlag, 211–222.
- Koch, Peter; Oesterreicher, Wulf (1985). «Sprache der Nähe - Sprache der Distanz: Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte». En: *Romanistisches Jahrbuch* 36, 15–43.
- Koch, Peter; Oesterreicher, Wulf (2007). *Lengua hablada en la Romania. Español, francés, italiano*. Madrid: Gredos.
- Kövecses, Zoltán (2002). *Metaphor. A practical introduction*. New York: Oxford University Press.
- Kramarz, Volkmar (2014). *Warum Hits Hits werden: Erfolgsfaktoren der Popmusik; eine Untersuchung erfolgreicher Songs und exemplarischer Eigenproduktionen*. Bielefeld: Transcript-Verl. (Studien zur Populärmusik).
- Kress, Gunther R.; van Leeuwen, Theo (2001). *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold; Bloomsbury.
- Kreyer, Rolf; Mukherjee, Joybrato (2007). «The Style of Pop Song Lyrics: A Corpus-linguistic Pilot Study». En: *Anglia - Zeitschrift für englische Philologie* 125 (1).
- Laferl, Christopher F. (2005). 'Record it, and let it be known'. *Song lyrics, gender and ethnicity in Brazil, Cuba, Martinique, and Trinidad and Tobago from 1920 to 1960*. Wien: Lit (Literatur Forschung und Wissenschaft, Bd. 6).
- Lakoff, George; Johnson, Mark (1985). *Metaphors we live by*. 5. [Dr.]. Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press.
- Lavid, Julia; Arús, Jorge; Zamorano-Mansilla, Juan Rafael (2010). *Systemic functional grammar of Spanish. A contrastive study with English*. London, New York: Continuum.
- Lena, Jennifer C.; Peterson, Richard A. (2008). «Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres». En: *Am. Sociol. Rev.* 73 (5), 697–718.
- López Serena, Araceli (2021). «Algunas cuestiones pendientes en el modelo distancia vs. inmediatez. Los parámetros situacionales que determinan las formas de la variación concepcional». En: Teresa Gruber, Klaus Gröbl y Thomas Scharinger (edd.). *Was bleibt von kommunikativer Nähe und Distanz? Mediale und konzeptionelle Aspekte sprachlicher Variation*. Tübingen: Narr Francke Attempto (ScriptOraia, v.144), 171–204.
- Machin, David (2010). *Analysing popular music. Image, sound, text*. Los Angeles: SAGE.

Bibliografía

- Martin, James R.; Matthiessen, Christian M. I. M.; Painter, Clare (1997). *Working with functional grammar*. 1. publ. London: Arnold.
- Martin, James R. (2011). «Systemic Functional Linguistics». En: Ken Hyland y Brian Paltridge (edd.). *Continuum companion to discourse analysis*. London, New York: Continuum, 101–119.
- Martínez Casas, María (2016). «Patrones discursivos del pop-rock en español». En: *Actas del Congreso Internacional Nebrija en Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas*, 163–172.
- Martínez Casas, María (2017). «Autenticidad enunciativa y sociosemántica del pop-rock en español». En: *ATeM Archiv für Textmusikforschung* (1).
- Martínez Casas, María (2018). «Pop-Rock als kulturelle Übersetzung. Multimodale Analyse der Hybridisierungsmerkmale in spanischsprachigen Songs zur Förderung der interkulturellen Kompetenz». En: *Die neueren Sprachen (DNS). Jahrbuch des Gesamtverbandes Moderne Fremdsprachen (GMF)* (7.2016), 52–64.
- Matthiessen, Christian (1995). *Lexicogrammatical cartography. English systems*. Tokyo: Internat. Language Sciences Publ (Textbook series in the language sciences).
- Mayring, Philipp (2022). *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. 13. Neuauflage. Weinheim: Julius Beltz GmbH & Co. KG.
- McCabe, Anne M. (1999). *Theme and thematic patterns in Spanish and English history texts*. Aston University. <<https://www.semanticscholar.org/author/A.-McCabe/145210031>> [21.02.2023].
- Méndez Rubio, Antonio (2016). *Comunicación musical y cultura popular. Una introducción crítica*. Valencia: Tirant Humanidades (Plural).
- Menéndez, Salvio Martín (2010). *¿Qué es una gramática textual?*, 1. ed. Buenos Aires: Biblos (Colección Respuestas). > [21.02.2023]
- Middleton, Richard (2000). *Reading pop. Approaches to textual analysis in popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Montemayor-Borsinger, Ann (2009). *Tema: una perspectiva funcional de la organización del discurso*. Buenos Aires: Eudeba.
- Moore, Allan (2002). «Authenticity as authentication». En: *Popular Music* 21 (2), 209–223.
- Moore, Allan F. (2003). *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moore, Allan F. (2012). *Song means. Analysing and interpreting recorded popular song*. Farnham Surrey, Burlington VT: Ashgate.
- Mora, Kiko; Viñuela, Eduardo (2013). *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida (Espai/temps, 64).
- Moreno Fernández, Francisco (2000). *Qué español enseñar*. Madrid: Arco/Libros (Cuadernos de didáctica del español/LE).
- Murphey, Tim (1990). *Song and music in language learning. An analysis of pop song lyrics and the use of song and music in teaching English to speakers of other languages*. Bern, New York: P. Lang (European university studies. Series XI, Education, 422).
- Murphey, Tim (1992). «The Discourse of Pop Songs». En: *TESOL Quarterly* 26 (4), 770-774.
- Negus, Keith (1992). *Producing pop. Culture and conflict in the popular music industry*. London, New York: E. Arnold.
- Negus, Keith (1999). *Music genres and corporate cultures*. London, New York: Routledge.
- Nieves Moreno, Alfredo (2009). «A man lives here: reggaeton's hypermasculine resident». En: Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez (edd.). *Reggaeton*. Durham: Duke University Press (Refiguring American music), 252–279.
- Nouvel, Damien (2016). *Named entities for computational linguistics*. London: ISTE (Focus series). <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/book/10.1002/9781119268567>> [21.02.2023].
- Noya, Javier; Del Val, Fernán; Pérez-Colman, C. Martín (2014). «¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español / Autonomy, Submission or Sound Hybridization? The Construction of the Aesthetic Canon of the Spanish Pop-Rock». En: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*, 145, 147-180.

- Oesterreicher, Wulf; Koch, Peter (2016). «30 Jahre ‚Sprache der Nähe – Sprache der Distanz‘». En: Helmuth Feilke (ed.). *Reihe Germanistische Linguistik. Zur Karriere von ›Nähe und Distanz‹: Rezeption und Diskussion des Koch-Oesterreicher-Modells*. Berlin/Boston: De Gruyter (Reihe Germanistische Linguistik, 306), 11–72.
- Ordovás, Jesús (2013). *Viva el pop. De la Movida a la explosión indie: una historia gráfica del pop español*. Barcelona: Lunwerg.
- Pacini Hernandez, Deborah (2001). Race, ethnicity and the production of Latin/o popular music. En: Andreas Gebesmair y Alfred Smudits (edd.). *Global repertoires. Popular music within and beyond the transnational music industry*. Aldershot: Ashgate, 57–72.
- Parodi, Giovanni (2010). *Lingüística de corpus. De la teoría a la empiria*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert (Lingüística Iberoamericana, 40).
- Parodi, Giovanni; Cantos Gómez, Pascual; Howe, Chad (eds.) (2022): *Lingüística de corpus en español. The Routledge handbook of Spanish corpus linguistics*. Abingdon Oxon, New York: Routledge.
- Party, Daniel (2008). The Miamiization of Latin-American Pop Music. En: Ignacio Corona y Alejandro L. Madrid (edd.). *Postnational Musical Identities. Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*. Lanham: Lexington Books, 65–80.
- Pérez-Colman, C. Martín; Noya, Javier (2011). ¿Potencia sonora? España en los Premios Grammy. En: Boletín Elcano (137), 1–21. <http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/lengua+y+cultura/dt12-2011> [21.02.2023].
- Phleps, Thomas (2009). «I fake it so real I am beyond fake. Authentizität als ästhetische Kategorie populärer Musik». En: Christofer Jost (ed.). *Die Bedeutung populärer Musik in audiovisuellen Formaten*. 1ª ed. Baden-Baden: Nomos (Short cuts - cross media, 1), 21–44.
- Pitman, Thea (2005). «Rock Music». En: Lisa Shaw y Stephanie Dennison (edd.). *Pop culture Latin America! Media, arts, and lifestyle*. Santa Barbara, Calif.: ABC-CLIO (Popular culture in the contemporary world), 46–48.
- Pons Bordería, Salvador (1998). «Oye y mira o los límites de la conexión». En: *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*, 213–228. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4267532>> [21.02.2023].
- Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.
- Regev, Motti (2007). «Ethno-National Pop-Rock Music». En: *Cultural Sociology* 1 (3), 317–341.
- Regev, Motti (2011). «Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitan in Popular Music». En: *American Behavioral Scientist* 55 (5), 558–573.
- Richards, Keith (2005). «Transnational Pop Icons». En: Lisa Shaw y Stephanie Dennison (edd.). *Pop culture Latin America! Media, arts, and lifestyle*. Santa Barbara, Calif.: ABC-CLIO (Popular culture in the contemporary world), 50–56.
- Ríos Longares, Carlos José (2001). *Y yo caí - enamorado de la moda juvenil. La movida en las letras de sus canciones*. Alicante: Agua Clara; Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert" (Amalgama, 27).
- Rojo Sánchez, Guillermo (2016). «Corpus textuales del español». En: Javier Gutiérrez-Rexach (ed.). *Enciclopedia de Lingüística Hispánica*. Milton Park Abingdon Oxon, New York NY: Routledge, 285–296.
- Romero, Josep M. (2011). *M de música. Del oído a la alquimia emocional*. 1. ed. Barcelona: Alba Editorial (Fuera de campo, 16).
- Sánchez, Aquilino (1995). «El corpus Cumbre y la Lexicografía». En: Aquilino Sánchez y Ramón Sarmiento (edd.). *Corpus lingüístico del español contemporáneo. Fundamentos, metodología y aplicaciones*. 1ª ed. Alcobendas: Sociedad General Española de Librería, 71–81.
- Sánchez, Aquilino; Sarmiento, Ramón (1995). *Corpus lingüístico del español contemporáneo. Fundamentos, metodología y aplicaciones*. 1ª ed. Alcobendas: Sociedad General Española de Librería.

Bibliografía

- Santos, Pascual; Sánchez, Aquilino (2011). «El inglés y el español desde una perspectiva cuantitativa y distributiva: equivalencias y contrastes». En: *Estud. Ingl. Univ. Complutense* 19 (0).
- Scherer, Carmen (2014). *Korpuslinguistik*. 2ª edición actualizada. Heidelberg: Winter (Kurze Einführungen in die germanistische Linguistik, 2).
- Scott, Mike (2015). *WordSmith Tools Manual*. Version 6.0. Lexical Analysis Software Ltd. Stroud, Gloucestershire, UK. <<https://lexically.net/downloads/version6/wordsmith6.pdf>> [21.02.2023].
- Selig, Maria; Schmidt-Riese, Roland (2021). «Noticias sobre inmediatez y distancia. Esbozo de situación, dispositivos mediales y variación conceptual». En: Teresa Gruber, Klaus Gröbl y Thomas Scharinger (edd.). *Was bleibt von kommunikativer Nähe und Distanz? Mediale und konzeptionelle Aspekte sprachlicher Variation*. Tübingen: Narr Francke Attempto (ScriptOraIia, v.144), 145–170.
- Shaw, Lisa; Dennison, Stephanie (edd.) (2005). *Pop culture Latin America! Media, arts, and lifestyle*. Santa Barbara, Calif.: ABC-CLIO (Popular culture in the contemporary world). <<http://www.loc.gov/catdir/description/abc051/2004024669.html>> [21.02.2023].
- Shuker, Roy (2005). *Popular music. The key concepts*. 2ª ed. London, New York: Routledge.
- Taboada, Maite (1995). *Theme Markedness in English and Spanish: A Systemic-Functional Approach*. Manuscrito. Universidad Complutense de Madrid, España.
- Toscano y García, Guillermo; Warley, Jorge (2003). *El rock argentino en cien canciones. Antología*. Buenos Aires: Ediciones Colihue (Leer y crear, 153).
- Trudgill, Peter (1997). «Acts of Conflicting Identity: The Sociolinguistics of British Pop-song Pronunciation». En: Nikolas Coupland y Adam Jaworski (edd.). *Sociolinguistics*. London: Macmillan Education UK, 251–265.
- van Dijk, Teun A.; Sauer, Christoph (1980). *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung*. Tübingen: Niemeyer.
- van Leeuwen, Theo Jacob (1996). «The Representation of Social Actors». En: Carmen Rosa Caldas-Coulthard y Malcolm Coulthard (edd.). *Texts and Practices: Readings in Critical Discourse Analysis*. London: Routledge, 32–70.
- van Leeuwen, Theo (1999). *Speech, music, sound*. Basingstoke: Macmillan.
- Viñuela Suárez, Eduardo (2009). *El videoclip en España: 1980 - 1995: gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU (Colección Música hispana: Textos. Estudios, 12).
- Viñuela, Eduardo (2020). «El pop en español en EE.UU.: Un espacio para la articulación de la identidad latina». En: *Estudios del Observatorio/Observatorio Studies*. <https://cervantesobservatorio.fas.harvard.edu/sites/default/files/63_sp_vf_0.pdf> [21.02.2023].
- Weinrich, Harald (1985). *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. 4. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer (Sprache und Literatur, 16).
- Werner, Valentin (2012). «Love is all around: a corpus-based study of pop lyrics». En: *COR* 7 (1), 19–50.
- Werner, Valentin (2021a). «Catchy and conversational? A register analysis of pop lyrics». En: *Corpora: corpus-based language learning, language processing and linguistics* 16 (2), 237–270.
- Werner, Valentin (2021b). «Text-linguistic analysis of performed language: revisiting and remodeling Koch and Oesterreicher». En: *Linguistics* 59 (3), 541–575.
- Westgate, Christopher Joseph (2011). *From Aural Places to Visual Spaces: The Latin/o and General Music Industries*. Texas A&M University, Texas. <<https://core.ac.uk/download/pdf/147230103.pdf>> [21.02.2023].
- Zamora Pérez, Elisa Constanza (2000). *Juglares del siglo XX. La canción amorosa pop, rock y de cantautor: (temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990)*. [Sevilla]: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones (Colección Abierta, no. 45).

Fuentes en línea

Corpus y aplicaciones informáticas

- AntConc. <<https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>> [15.01.2023].
- Corpus Cumbre. «Organización del corpus 'Cumbre'». <<https://www.um.es/lacell/miembros/asp/textos/Cumb-cor.htm>> [18.02.2023].
- Corpus de Referencia del Español Actual (CREA. Versión anotada). <<https://apps2.rae.es/CREA/org/publico/pages/consulta/entradaCompleja.view>> [12.10.2021].
- Corpus de Referencia del Español Actual. «Parámetros habituales (CREA)». <<https://www.rae.es/banco-de-datos/crea/parametros-habituales-crea>> [12.10.2021].
- Corpus del Español de Mark Davies. <<https://www.corpusdelespanol.org/>> [18.02.2023].
- Huggingface. <<https://huggingface.co/flair/ner-spanish-large>> [06.02.2023].
- London-Lund Corpus of Spoken English. <<http://korpus.uib.no/icame/manuals/LONDLUND/INDEX.HTM>> [20.02.2023].
- QCAMap. <<https://www.qcamap.org/ui/en/home>> [04.10.2022].
- Scott, Mike (2010). «WordSmith Tools». <<https://lexically.net/downloads/version5/HTML/>> [18.02.2023].
- The Lancaster - Oslo/Bergen (LOB) Corpus. <<http://korpus.uib.no/icame/manuals/LOBMAN/LOB1.HTM>> [20.02.2023].
- TreeTagger Part-of-Speech Tags, Tagset Documentation Spanish <<https://www.cis.uni-muenchen.de/~schmid/tools/TreeTagger/data/spanish-tagset.html>> [09.06.2021] (página obsoleta).
- TreeTagger. <<https://www.cis.uni-muenchen.de/~schmid/tools/TreeTagger/>> [13.02.2022].

Diccionarios

- Academia Puertorriqueña de la Lengua Española (2020). *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico en línea*. <<https://tesoro.pr/>> [Fecha de la consulta].
- Asociación de Academias de la Lengua Española & Real Academia Española: *Diccionario de americanismos*, 1.^a ed., [versión 1 en línea]. <<https://www.asale.org/damer/>>, abreviado DAMER, [Fecha de la consulta].
- Collins online Unabridged English Dictionary. <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>>, abreviado COLL, [Fecha de la consulta].
- Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española: *Diccionario panhispánico de dudas*, 1.^a ed., [versión 1 en línea]. <<https://www.rae.es/dpd/>>, abreviado DDP, [Fecha de la consulta].
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>>, abreviado DLE, [Fecha de la consulta].
- Real Academia Española: *Ortografía de la lengua española* (2010) [en línea]. <<http://aplica.rae.es/orweb/cgi-bin/v.cgi?i=fMaOksJTkQAoPhXE>>, abreviada ORT, [Fecha de la consulta].

Artistas y premios

- Academia Latina de la Grabación (s.f.). <<https://www.latingrammy.com/es>> [27.11.2020].
- Academia Latina de la Grabación (s.f.). <<https://www.latingrammy.com/es/content/pr>> [06.11.2019] (página obsoleta).
- Academia Latina de la Grabación (s.f.). «Definiciones de categorías». <<https://www.latingrammy.com/es/Definiciones-de-Categorias>> [28.11.2020].
- Academia Latina de la Grabación (s.f.). «Ganadores - Años Anteriores». <<https://www.latingrammy.com/es/nominees/search>> [05.11.2022].
- Academia Latina de la Grabación (04.05.2023). «La 24^a Entrega Anual Del Latin GRAMMY® se realizará desde Sevilla». <<https://www.latingrammy.com/es/news/la-24a-entrega-anual-del-latin-grammy-se-realizar-desde-sevilla>> [12.05.2023].

Bibliografía

- Academia Latina de la Grabación (s.f.). «Las Categorías del Latin GRAMMY». <<https://www.latingrammy.com/es/las-categor%C3%ADas-del-latin-grammy%C2%AE>> [27.02.2023].
- Academia Latina de la Grabación (s.f.). «Nominados & ganadores 2023». <<https://www.latingrammy.com/premiacion/nominados-24a-entrega-anual-del-latin-grammy>> [24.11.2023].
- Bosé, Miguel (s.f.). «Álbum. Sereno». <<https://www.miguelbose.com/album/sereno/>> [08.01.2016].
- Calamaro, Andrés (s.f.). «Discografía. Honestidad brutal». <<http://www.calamaro.com/discografia/honestidad-brutal/>> [29.12.2020].
- Calamaro, Andrés (s.f.). «Discografía. La lengua popular». <<http://www.calamaro.com/discografia/la-lengua-popular/>> [29.12.2020].
- Cerati, Gustavo (s.f.). «Ahí vamos. Lista de temas». <http://cerati.com/ahi_vamos/> [29.12.2020].
- El cuarteto de Nos (s.f.). <<http://www.cuartetodenos.com.uy/6190/Inicio>> [09.03.2016].
- Grupo fantasma (s.f.). «El Existential. Lyrics Spanish». <http://grupofantasma.com/gf_el_existential_lyrics_spanish/> [27.09.2016].
- Guerra, Juan Luis (s.f.). «La llave de mi corazón». <<http://guavaberry.net/musica/la-llave-de-mi-corazon/>> [09.03.2016].
- Iglesias, Enrique (s.f.). <<http://esp.enriqueiglesias.com/page/quizas-1>> [08.01.2016].
- La Mosca Tsé-Tsé. <<http://lamosca.com.ar/>> [04.02.2023].
- Loquillo (s.f.). «El ritmo del garaje». <<https://www.loquillo.com/project/1983-el-ritmo-del-garaje/>> [29.12.2020].
- Maná (s.f.). «Drama y Luz 2011». <<https://mana.com.mx/discografia/drama-y-luz/>> [29.12.2020].
- Pausini, Laura (s.f.). «Discografía. Primavera anticipada». <http://www.laurapausini.com/esp/discografia/primavera_anticipada_20> [08.01.2016].
- Recording Academy Grammy Awards (s.f.). <<https://www.grammy.com/>> [29.11.2020].
- Recording Academy Grammy Awards (s.f.). «1983 Grammy Winners». <<https://www.grammy.com/grammys/awards/26th-annual-grammy-awards-1983>> [06.11.2019].
- Recording Academy Grammy Awards (s.f.). «Alejandro Sanz». <<https://www.grammy.com/grammys/artists/alejandro-sanz>> [27.11.2020].
- Recording Academy Grammy Awards (s.f.). «Miguel Bosé». <<https://www.grammy.com/grammys/artists/miguel-bosé>> [27.11.2020].
- Ríos, Miguel (1984). Miguel Rock & Ríos [Música impresa]. Barcelona: Hal Leonard.
- The Recording Industry Association of America (s.f.). «News and Notes on 2017 Mid-Year RIAA Latin Music Revenue Statistics». <<http://www.riaa.com/wp-content/uploads/2017/10/RIAA-Mid-year-Latin-2017.pdf>> [27.11.2020].
- Veneno, Kiko (s.f.). «Discografía. Veneno». <http://www.kikoveneno.net/index.php?option=com_content&view=article&id=70&Itemid=55> [04.03.2016].

Periódicos y medios

- «Diego Maradona» (s.f.), *Clarín*. <<https://www.clarin.com/tema/diego-maradona.html>> [11.02.2023].
- Agencia EFE (04.06.2005). «La chilena Myriam Hernández recibe el premio a la trayectoria del Grammy Latino». <<https://www.efe.com/efe/america/cultura/la-chilena-myriam-hernandez-recibe-el-premio-a-trayectoria-del-grammy-latino/20000009-2631231>> [29.12.2020].
- Billboard (s.f.). «Billboard Argentina». <<https://billboard.com.ar/billboard-argentina/>> [02.11.2019].
- Bonilla, Yarimar (11.02.2023). «Bad Bunny está [triunfando en 'non-English']», *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/es/2023/02/11/espanol/opinion/bad-bunny-non-english-grammy.html>> [05.03.2023].

- Borrego Escot, Daniel (10.02.2023). «Blanca Paloma representará a España en Eurovisión 2023 con 'Eaea' tras ganar el Benidorm Fest 2023», *Radiotelevisión española (rtve)*. <<https://www.rtve.es/television/20230210/espana-blanca-paloma-eaea-eurovision-2023/2423010.shtml>> [21.04.2023].
- Carbajal, Gustavo (20.09.2019). «El carnicero de Giles: en un lapso de nueve años mató a toda su familia», *La Nación*. <<https://www.lanacion.com.ar/seguridad/el-carnicero-de-giles-en-un-lapso-de-nueve-anos-mato-a-toda-su-familia-nid2289571/>> [05.02.2023].
- Diario Córdoba (19.12.2004). «'Mediterráneo', mejor canción de los últimos 50 años». <https://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/mediterraneo-mejor-cancion-ultimos-50-anos_160723.html> [20.11.2020].
- Espósito, Sebastián (17.04.2016). «Adiós Illya Kuryaki, hola IKV», *La Nación*. <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/adios-illya-kuryaki-hola-ikv-nid1890021/>> [08.11.2022].
- Fernández, Javier A. (07.11.2017). «Joselito: 'Yo fui el primer artista español internacional, mucho antes que Julio Iglesias'», *El País*. <https://elpais.com/elpais/2017/11/05/que_hace_ahora/1509879123_691488.html> [08.02.2023].
- González, Germán (24.10.2021). «Cuando Georges Brassens perdió 'reputación' pero ganó 'mala fama'», *El Mundo*. <<https://www.elmundo.es/cataluna/2021/10/24/6171b56e21efa044248b45e1.html>> [08.11.2022].
- Grein, Paul (12.04.2023). «'Gasolina' de Daddy Yankee se convierte en el 1er reggaetón incorporado al Registro Nacional de Grabaciones: Lista completa», *Billboard*. <<https://www.billboard.com/espanol/musica/daddy-yankee-registro-nacional-de-grabaciones-lista-completa-1235300041/>> [21.04.2023].
- Movistar+ (s.f.). «Pop. Una historia de música y televisión». <<https://www.movistarplus.es/ficha/pop-una-historia-de-musica-y-television?tipo=E&id=1408012>> [20.11.2020].
- Netflix (s.f.). «Rompan todo: La historia del rock en América Latina». <<https://www.netflix.com/es/title/81006953>> [28.12.2020].
- Orús, Abigail (18.11.2022). «Ranking de los países que más veces ganaron en los premios Grammy Latinos a fecha de 2022». <<https://es.statista.com/estadisticas/667106/paises-con-mas-premios-grammy-latinos-de-la-historia/>> [27.02.2022].
- Radio y Televisión Española S.A. (s.f.). «'Mediterráneo' es la mejor canción jamás cantada». <<https://www.rtve.es/television/la-mejor-cancion-jamas-cantada/>> [20.11.2020].
- Raygoza, Isabela (19.12.2022). «Letra de la canción de la Selección Argentina en el Mundial 2022». <<https://www.billboard.com/espanol/musica/muchachos-ahora-nos-volvimos-a-ilusionar-letra-cancion-seleccion-argentina-1235186638/>> [04.02.2023].
- Spotify (30.11.2022). «Ya están aquí: los artistas, canciones y podcasts más escuchados, además de las tendencias de escucha del 2022». <<https://newsroom.spotify.com/2022-11-30/ya-estan-aqui-los-artistas-canciones-y-podcasts-mas-escuchados-ademas-de-las-tendencias-de-escucha-del-2022/>> [05.03.2023].
- Manrique, Diego A. (14.02.2014). «¿A qué suena el pop-rock español?», *El País*. <https://elpais.com/cultura/2014/02/13/actualidad/1392324627_867409.html> [25.10.2022].

Otros

- «Abuelas de Plaza de Mayo» (s.f.). <<https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/argentina-te-busca/abuelas-de-plaza-de-mayo>> [11.02.2023].
- «Andy Warhol Gun Paintings» (s.f.). <<https://www.richardgraygallery.com/exhibitions/andy-warhol2>> [15.02.2023].
- «Belle Époque» Wins Foreign Language Film: 1994 Oscars (24.03.2014). <<https://www.youtube.com/watch?v=Iqjx6rWQ4Yg>> [30.09.2022].
- «Estados miembros», Comisión Económica para América Latina (CEPAL) (s.f.). <<https://www.cepal.org/es/acerca/estados-miembros>> [04.02.2023].

Bibliografía

- «Latinoamérica», Calle 13 (vídeo oficial) (27.09.2011).
<<https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>> [10.02.2023].
- «POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular española contemporánea» (s.f.).
<<https://poemas.uned.es/>> [04.02.2023].
- Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA) (s.f.). <<https://cemla.com/>> [11.02.2023].
- Compañía Caballero (s.f.). <<https://caballero.es/marcas/la-ina/>> [06.02.2023].
- Confidencias de medianoche (Pillow Talk) (s.f.).
<<https://www.filmaffinity.com/es/film694482.html>> [30.09.2022].
- El Penta (s.f.). <<https://www.elpenta.com/>> [06.02.2023].
- Gran Casino de Torreldones (s.f.). <<https://www.granmadrid.com/casino-torreldones>> [06.02.2023].
- Güiraldes, Ricardo (1926). *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Proa.
<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-segundo-sombra--0/html/ff2a3950-82b1-11df-acc7-002185ce6064_6.html> [11.02.2023].
- Hernández, José (1897). *El Gaucho Martín Fierro*. [S.l.], Librería Martín Fierro.
<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gaucho-martin-fierro--1/html/ff29ee5a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html> [11.02.2023].
- Instituto Nacional de Investigaciones Históricas J.M. DE ROSAS (s.f.).
<<https://www.cultura.gob.ar/institucional/organismos/instituto-nacional-de-investigaciones-historicas-jm-de-rosas/>> [11.02.2023].
- La Bombonera (s.f.). <<https://www.bocajuniors.com.ar/el-club/la-bombonera>> [06.02.2023].
- Merbeyé (s.f.). <<https://merbeye.net/>> [06.02.2023].
- Museo y Biblioteca Casa Natal de Domingo Faustino Sarmiento (s.f.).
<<https://casanatalsarmiento.cultura.gob.ar/>> [11.02.2023].
- Revista Garbo (s.f.). <https://www.tebeosfera.com/colecciones/garbo_1953_heres.html> [30.09.2022].
- Sarmiento, Domingo Faustino (2018). «Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas». <https://bcn.gob.ar/uploads/Facundo_Sarmiento.pdf> [04.02.2023].
- Vinos Baco (s.f.). <<https://www.vinosbaco.com/producto/legui-licor-fino-argentino/>> [06.02.2023].

Anexo I: composición del corpus³⁸¹ (por orden alfabético de artistas)

Artista	Álbum	Año	País	Sub-corpus	Escena / Categoría	Tipo	Género cantante	Fuente	Letras
1. Alaska y Dinarama	Deseo carnal	1984	España	CE	Movida	grupo	mujer	CD	10
2. Alaska y los Pegamoides	Grandes éxitos	1982	España	CE	Movida	grupo	mujer	CD	14
3. Albert Pla	No sólo de rumba vive el hombre	1992	España	CE	Cantautor	solista	hombre	casete	9
4. Alejandra Guzmán	Soy	2001	México	GL	Best Rock Solo Vocal Album	solista	mujer	CD	10
5. Alejandro Sanz	Más	1997	España	CE	Pop	solista	hombre	CD	10
6. Alejandro Sanz	No es lo mismo	2003	España	GL	Best Male Pop Vocal Album	solista	hombre	CD	12
7. Alex, Jorge y Lena	Alex, Jorge y Lena	2010	EE.UU.	GL	Best Pop Album By A Duo Or Group With Vocal	grupo	hombre y mujer	CD	12
8. Andrés Calamaro	Honestidad brutal	1999	Argentina	CE	Rock	solista	hombre	página oficial y transcritas	36
9. Andrés Calamaro	La lengua popular	2007	Argentina	GL	Best Rock Solo Vocal Album	solista	hombre	página oficial	12
10. Aterciopelados	Gozo poderoso	2000	Colombia	GL	Rock Duo/Group w/Vocal	grupo	mujer	CD	12
11. Bacilos	Sinvergüenza	2004	EE.UU.	GL	Best Pop Album By A Duo Or Group With Vocal	grupo	hombre	CD	12
12. Belanova	Fantasia Pop	2007	México	GL	Best Pop Album By A Duo Or Group With Vocal	grupo	mujer	CD	11
13. Beto Cuevas	Transformación	2012	Chile	GL	Mejor álbum pop/rock	solista	hombre	CD	10
14. Black Guayaba	No hay espacio	2007	Puerto Rico	GL	Best Latin Rock, Urban or Alternative Album	grupo	hombre	transcritas	13
15. Burning	El fin de la década	1979	España	CE	Rock	grupo	hombre	LP	9
16. Café Tacvba	Cuatro Caminos	2003	México	GL	Best Latin Rock, Urban or Alternative Album	grupo	hombre	CD	14
17. Calle 13	Entren los que quieren	2010	Puerto Rico	GL	Album del año	grupo	hombre	CD	11
18. Camarón	La leyenda del tiempo	1979	España	CE	Flamenco	solista	hombre	transcritas	10
19. Camila	Dejarte de amar	2010	México	GL	Best Pop Album By A Duo Or Group With Vocal	grupo	hombre	CD	11
20. Carlos Vives	Corazón profundo	2013	Colombia	GL	Canción del año	solista	hombre	CD	11
21. Christina Aguilera	Mi reflejo	2000	EE.UU.	GL	Female Pop Vocal Album	solista	mujer	CD	11

³⁸¹ Los años se refieren a la edición de los álbumes. En 27 de los 51 artistas pertenecientes al subcorpus B (Grammy latinos) se observa el desplazamiento de un año entre la edición del álbum en cuestión y su premiación. Dicho desplazamiento tan solo afectaría a un cambio de década en tres casos: Luis Miguel (1999-2000), Fito Páez (1999-2000) y Nelly Furtado (2009-2010). Acerca de las limitaciones manifiestas a la hora de determinar un país en el caso de ciertos artistas y álbumes, v. capítulo 2. A efectos de simplificación se incluyen los dúos y tríos musicales en la categoría «grupos».

Artista	Álbum	Año	País	Sub-corpus	Escena / Categoría	Tipo	Género cantante	Fuente	Letras
22. Draco Rosa	Vida	2013	Puerto Rico	GL	Álbum del año	solista	hombre	transcritas	16
23. El cuarteto de Nos	Porfiado	2012	Uruguay	GL	Mejor álbum pop/rock	grupo	hombre	página oficial	12
24. El Último de la Fila	Enemigos de lo ajeno	1986	España	CE	Rock	grupo	hombre	LP	10
25. Enrique Iglesias	Quizás	2002	España	GL	Best Male Pop Vocal Album	solista	hombre	página oficial	8
26. Extremoduro	Agila	1996	España	CE	Rock urbano	grupo	hombre	CD y transcrita	13
27. Family	Un soplo en el corazón	1993	España	CE	Indie	grupo	hombre	LP	14
28. Fito Páez	Abre	1999	Argentina	GL	Mejor canción de rock	solista	hombre	CD	12
29. Gabinete Caligari	Cuatro rosas	1984	España	CE	Movida	grupo	hombre	CD	6
30. Golpes Bajos	A Santa Compañía	1984	España	CE	Movida	grupo	hombre	LP	8
31. Grupo Fantasma	El Existential	2010	EE.UU.	GL	Best Latin Rock, Urban or Alternative Album	grupo	hombre	página oficial	12
32. Gustavo Cerati	Ahí vamos	2006	Argentina	GL	Best Rock Solo Vocal Album	solista	hombre	página oficial	13
33. Héroes del silencio	Senderos de traición	1990	España	CE	Rock	grupo	hombre	CD	11
34. Jaguares	45	2008	México	GL	Best Rock Album By A Duo Or Group With Vocal	grupo	hombre	CD	10
35. Jesse & Joy	¿Con quién se queda el perro?	2011	México	GL	Mejor álbum vocal pop contemporáneo	grupo	mujer	CD	12
36. Joan Manuel Serrat	Mediterráneo	1971	España	CE	Cantautor	solista	hombre	LP	10
37. Joaquín Sabina	19 días y 500 noches	1999	España	CE	Cantautor	solista	hombre	CD	13
38. Jorge Drexler	Bailar en la cueva	2014	Uruguay	GL	Grabación del año	solista	hombre	LP	11
39. Juan Luis Guerra	La llave de mi corazón	2007	Rep. Dom.	GL	Grabación del año	grupo	hombre	página oficial	11
40. Juanes	Un día normal	2002	Colombia	GL	Best Rock Solo Vocal Album	solista	hombre	CD	12
41. Julieta Venegas	Limón y sal	2006	México	GL	Best Latin Pop Album	solista	mujer	CD	13
42. Julio Iglesias	Un hombre solo	1987	España	GL	Best Latin Pop Performance	solista	hombre	LP	10
43. Kany García	Cualquier día	2007	Puerto Rico	GL	Mejor Álbum Vocal Pop Femenino	solista	mujer	CD	11
44. Kiko Veneno	Échate un cantequito	1992	España	CE	Flamenco	solista	hombre	CD	10

Artista	Álbum	Año	País	Sub-corpus	Escena / Categoría	Tipo	Género cantante	Fuente	Letras
45. La Ley	Libertad	2003	Chile	GL	Best Rock Album By A Duo Or Group With Vocal	grupo	hombre	CD	12
46. La oreja de Van Gogh	Gnapa	2006	España	GL	Best Pop Album By A Duo Or Group With Vocal	grupo	mujer	CD	13
47. La quinta estación	El mundo se equivoca	2006	España	GL	Best Pop Album By A Duo Or Group With Vocal	grupo	mujer	transcritas	13
48. La vida bohème	Será	2013	Venezuela	GL	Mejor álbum de rock	grupo	hombre	transcritas	14
49. Laura Pausini	Primavera Anticipada	2008	Italia	GL	Mejor Álbum Vocal Pop Femenino	solista	mujer	página oficial	13
50. Lone Star	Mi calle	1968	España	CE	Pop	grupo	hombre	sencillo	1
51. Loquillo	El ritmo del garage	1983	España	CE	Movida	grupo	hombre	página oficial	11
52. Los Fabulosos Cadillacs	Fabulosos Calavera	1997	Argentina	GL	Best Latin Rock/Alternative Performance	grupo	hombre	transcritas	13
53. Los Planetas	Una semana en el motor de un autobús	1998	España	CE	Indie	grupo	hombre	transcritas	12
54. Los Rodríguez	Sin documentos	1993	España	CE	Rock	grupo	hombre	CD	14
55. Los Secretos	Los Secretos	1981	España	CE	Movida	grupo	hombre	transcritas	15
56. Luis Fonsi	Palabras del silencio	2008	Puerto Rico	GL	Canción del año	solista	hombre	CD	12
57. Luis Miguel	Amarte es un placer	1999	México	GL	Pop Album	solista	hombre	CD	12
58. Maná	Drama y luz	2011	México	GL	Best Rock Performance By A Duo Or Group With Vocal	grupo	hombre	CD	11
59. Marc Anthony	Amar sin mentiras	2004	EE.UU.	GL	Best Latin Pop Album	solista	hombre	CD	10
60. Miguel Bosé	Bandido	1984	España	CE	Pop	solista	hombre	CD	8
61. Miguel Bosé	Sereno	2002	España	GL	Best Male Pop Vocal Album	solista	hombre	página oficial	11
62. Miguel Ríos	Rock y Ríos	1982	España	CE	Rock	solista	hombre	cancionero	22
63. Molotov	Agua maldita	2014	México	GL	Mejor álbum de rock	grupo	hombre	transcritas	10
64. Morente y Lagartija Nick	Omega	1996	España	CE	Flamenco	grupo	hombre	CD	13
65. Moris	Fiebre de vivir	1978	Argentina	CE	Rock	solista	hombre	LP	12
66. Nacha Pop	Nacha Pop	1980	España	CE	Movida	grupo	hombre	transcritas	11

Artista	Álbum	Año	País	Sub-corpus	Escena / Categoría	Tipo	Género cantante	Fuente	Letras
67. Natalia Lafourcade	Hasta la raíz	2015	México	GL	Best Latin Rock, Urban or Alternative Album	solista	mujer	CD	12
68. Nelly Furtado	Mi plan	2009	Canadá	GL	Mejor Álbum Vocal Pop Femenino	solista	mujer	CD	11
69. Olga Tañón	Sobrevivir	2002	Puerto Rico	GL	Mejor Álbum Vocal Pop Femenino	solista	mujer	CD	11
70. Ozomatli	Street Signs	2004	EE.UU.	GL	Best Latin Rock, Urban or Alternative Album	grupo	hombre	transcritas	6
71. Paco Ibáñez	En el Olimpia	1969	España	CE	Cantautor	solista	hombre	LP	23
72. Parálisis Permanente	El acto	1982	España	CE	Movida	grupo	hombre	CD	12
73. Píbull	Dale	2015	EE.UU.	GL	Best Latin Rock, Urban or Alternative Album	solista	hombre	transcritas	12
74. Quetzal	Imaginaries	2012	EE.UU.	GL	Best Latin Rock, Urban or Alternative Album	grupo	mujer	transcritas	7
75. Quique González	Avería y redención #7	2007	España	CE	Rock	solista	hombre	CD	17
76. Radio Futura	La ley del desierto/La ley del mar	1984	España	CE	Movida	grupo	hombre	LP	11
77. Ricky Martin	MTV Unplugged	2006	Puerto Rico	GL	Best Male Pop Vocal Album	solista	hombre	CD y transcritas	12
78. Rosario	Muchas flores	2001	España	GL	Mejor Álbum Vocal Pop Femenino	solista	mujer	CD	10
79. Shakira	Fijación Oral Vol. 1	2005	Colombia	GL	Mejor Álbum Vocal Pop Femenino	solista	mujer	CD	10
80. Sin bandera	Sin bandera	2002	México	GL	Best Pop Album By A Duo Or Group With Vocal	grupo	hombre	CD	10
81. Solera	Solera	1973	España	CE	Folk-rock	grupo	hombre	LP	11
82. Triana	El Patio	1975	España	CE	Flamenco	grupo	hombre	CD	7
83. Vainica Doble	Heliotropo	1973	España	CE	Pop	grupo	mujer	LP	12
84. Veneno	Veneno	1977	España	CE	Flamenco	grupo	hombre	LP y página oficial	7
85. Vicentico	Último acto	2014	Argentina	GL	Mejor canción de rock	solista	hombre	CD	18
Total									1.000

Anexo II: letras analizadas (por orden alfabético de artistas)

Artista	Referencia	Canción
1. Alaska y Dinarama	ALAYDIN03	Ni tú ni nadie
2. Alaska y los Pegamoides	ALAYPEG01	Bailando
3. Albert Pla	ALB02	Joaquín el necio
4. Alejandra Guzmán	ALGUZ07	Volverte a amar
5. Alejandro Sanz	ALESA03-CE	Corazón partío
6. Alejandro Sanz	ALESA01-GL	No es lo mismo
7. Alex, Jorge y Lena	ALJOLE03	Estar contigo
8. Andrés Calamaro	ANDCAL02-CE	Te quiero igual
9. Andrés Calamaro	ANDCAL05-GL	Mi Gin Tonic
10. Aterciopelados	ATER05	Gozo poderoso
11. Bacilos	BA03	Pasos de gigante
12. Belanova	BELA01	Baila mi corazón
13. Beto Cuevas	BECUE03	Quiero creer
14. Black Guayaba	BLAGUA03	No hay espacio
15. Burning	BURN02	¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?
16. Café Tacvba	CATA06	Eres
17. Calle 13	CALLE07	Latinoamérica
18. Camarón	CAMA06	Volando voy
19. Camila	CAM01	Mientes
20. Carlos Vives	CAVI01	Volví a nacer
21. Christina Aguilera	CHRAGUI11	Mi reflejo
22. Draco Rosa	DRARO07	Más y más
23. El cuarteto de Nos	CUANO02	Cuando sea grande
24. El Último de la Fila	ELULT02	Insurrección
25. Enrique Iglesias	ENRIGL05	Quizás
26. Extremoduro	EXTRE04	So payaso
27. Family	FAM08	Viaje a los sueños polares
28. Fito Páez	FIPA02	Al lado del camino
29. Gabinete Caligari	GACAL01	Cuatro rosas
30. Golpes Bajos	GOLP05	Escenas olvidadas
31. Grupo Fantasma	GRUFAN07	Montañozo
32. Gustavo Cerati	GUSCER02	La excepción
33. Hérores del silencio	HESIL01	Entre dos tierras
34. Jaguares	JAGU03	Entre tus jardines
35. Jesse & Joy	JES&JO04	¡Corre!
36. Joan Manuel Serrat	JMSERR01	Mediterráneo
37. Joaquín Sabina	JOASA02	19 días y 500 noches
38. Jorge Drexler	JODRE05	Universos paralelos
39. Juan Luis Guerra	JUALU11	La llave de mi corazón
40. Juanes	JUA02	Es por ti
41. Julieta Venegas	JUVE04	Limón y sal
42. Julio Iglesias	JULIG06	Un hombre solo

Artista	Referencia	Canción
43. Kany García	KANGAR04	Hoy ya me voy
44. Kiko Veneno	KIVE03	Echo de menos
45. La Ley	LALE03	Libertad
46. La oreja de Van Gogh	ORVA02	Muñeca de trapo
47. La quinta estación	LAQUIES03	Me muero
48. La vida bohème	LAVIBO14	La vida mejor
49. Laura Pausini	LAUPAU13	Primavera Anticipada
50. Lone Star	LOST01	Mi calle
51. Loquillo	LOQU04	Cadillac solitario
52. Los Fabulosos Cadillacs	FACA08	Calaveras y diablitos
53. Los Planetas	LOSPLAN01	Segundo premio
54. Los Rodríguez	LOSROD04	Sin documentos
55. Los Secretos	LOSSECRE01	Déjame
56. Luis Fonsi	LUFON11	Aquí estoy yo
57. Luis Miguel	LUMI12	Amarte es un placer
58. Maná	MA02	Amor clandestino
59. Marc Anthony	MARAN04	Valió la pena
60. Miguel Bosé	MIBO03-CE	Amante bandido
61. Miguel Bosé	MIBO08-GL	Morena mía
62. Miguel Ríos	MIGU09	Santa Lucía
63. Molotov	MOLO09	Lagunas metales
64. Morente y Lagartija Nick	MORYLAG01	Omega
65. Moris	MOR05	La ciudad no tiene fin
66. Nacha Pop	NAPOP04	Chica de ayer
67. Natalia Lafourcade	NALAF01	Hasta la raíz
68. Nelly Furtado	NEFUR03	Mi plan
69. Olga Tañón	OLTA10	Sobrevivir
70. Ozomatli	OZO13	Cuando canto
71. Paco Ibáñez	PAIB2-05	La mala reputación
72. Parálisis Permanente	PARPER07	El acto
73. Pitbull	PIBU01	Piensas
74. Quetzal	QUETZ12	Todo lo que tengo (All That I Have)
75. Quique González	QUIGON03	Avería y redención #7
76. Radio Futura	RADFUT03	Escuela de calor
77. Ricky Martin	RIMA12	Pégate
78. Rosario	ROS04	Muchas flores
79. Shakira	SHA03	La Tortura
80. Sin bandera	SINBA06	Te vi venir
81. Solera	SOLE01	Noche tras noche
82. Triana	TRI06	El lago
83. Vainica Doble	VAI10	Habanera del primer amor
84. Veneno	VEENE04	Los delincuentes
85. Vicentico	VICEN09	Último acto