

## PATRONES DISCURSIVOS DEL POP-ROCK EN ESPAÑOL

**María Martínez Casas**

*Universidad de Eichstätt (Alemania)*

maria.martinez@ku.de

### RESUMEN

En este artículo se presentan los principales patrones lingüísticos y discursivos de un corpus compuesto por 722 canciones de pop-rock en español así como una propuesta didáctica para el tratamiento de canciones en el aula de español como lengua extranjera (ELE). Tras la exposición de los datos cuantitativos más relevantes del corpus, se ofrece una interpretación sociosemántica de las funciones de los participantes y un breve análisis del género de los mismos. Por último se propone el desarrollo de tareas centradas en los patrones discursivos del pop-rock en español iluminados en el análisis lingüístico para el uso de canciones en el ámbito de ELE.

Palabras clave: pop-rock, corpus, discurso, patrones lingüísticos, sociosemántica

### ABSTRACT

*In this article I present the main linguistic and discursive patterns of a corpus composed of 722 songs of pop-rock in Spanish as well as a didactic proposal for the use of songs in Spanish as a foreign language (ELE). After introducing the most relevant quantitative data of the corpus, I deliver a social-semantic interpretation of the functions of the participants as well as an analysis of their genre. Finally I propose the use of songs in ELE according to the linguistic and discursive patterns of pop-rock in Spanish.*

*Keywords: pop-rock, corpus, discourse, linguistic patterns, social semantics*

### 1. INTRODUCCIÓN

En opinión de William Davey, "Many lyrics are merely a repetition of the same words in a different order and almost always with the same ideas"<sup>1</sup>. Corría el año 1918 y Davey no era lingüista, sino presidente de la mayor productora de música británica de la época. Sus palabras, sin embargo, apuntaban a la existencia de ciertos patrones de uso lingüístico (cf. Bubenhofer 2009: 23) recurrentes en las letras de canciones.

Un siglo más tarde, tras la irrupción y consolidación del pop-rock, género considerado por algunos autores como el estilo musical por excelencia del siglo XX<sup>2</sup>, este estudio tiene como objetivo presentar las principales características lingüísticas y discursivas de las letras de pop-rock en español así como las consiguientes implicaciones didácticas para el tratamiento de canciones en el aula de español como lengua extranjera.

Con el objetivo de estudiar los rasgos lingüísticos que caracterizan el pop-rock en español han sido necesarios dos pasos previos: en primer lugar, la compilación de un corpus de letras de pop-rock en español y, en segundo lugar, su digitalización para el posterior análisis mediante programas computacionales.

El corpus objeto de estudio está compuesto en la actualidad (agosto de 2016) por 722 canciones en español pertenecientes a 64 álbumes editados entre 1968 y 2015 de 61 solistas o grupos de pop-rock procedentes (en orden de representatividad) de España, México, Colombia, Argentina, Puerto Rico, Chile, Uruguay, República Dominicana, Estados Unidos, Italia, Canadá y Brasil<sup>3</sup>. El corpus está formado en base a criterios sociológicos y consta de dos subcorpus que recogen, por una parte, álbumes de artistas pertenecientes al canon estético del pop-rock español publicado en 2014 por los sociólogos Val, Noya y Pérez-Colman y, por otra parte, de artistas galardonados con algún Grammy latino en la categoría de pop-rock<sup>4</sup>.

Las letras que componen el corpus han sido transcritas de 52 álbumes (cedés, discos, casetes) y un libro (dos álbumes); en el caso de 13 álbumes se han extraído de la página oficial de los artistas. Todas las canciones se encuentran archivadas en formato digital con extensión txt para su posterior análisis informático con los programas WordSmith Tools 6.0, AntConc 3.4.4w y TreeTagger.

## 2. ANÁLISIS LINGÜÍSTICO DE CORPUS

En la siguiente tabla se recogen los resultados cuantitativos generales obtenidos del análisis del corpus de pop-rock en español mediante el programa informático WordSmith Tools así como los datos homogeneizados<sup>5</sup> del corpus de referencia CUMBRE del español contemporáneo:

	CORPUS POP-ROCK	CORPUS CUMBRE
PALABRAS (TOKENS)	123.910	125.000
FORMAS (TYPES)	11.875	16.560
TYPE-TOKEN-RATIO (TTR)	9,58	13,24

Tabla I. Datos cuantitativos en contraste.

Destaca en esta primera tabla el hecho de que el índice de densidad léxica (TTR) del corpus de pop-rock en español resulta inferior al del corpus CUMBRE. Este primer dato apunta a una mayor repetición de palabras en las canciones de pop-rock analizadas que en el uso del español contemporáneo que recoge el corpus CUMBRE. Además se traduce en un promedio de 172 palabras por canción y una TTR estandarizada de 42,30, es decir, cada palabra se repite por término medio aproximadamente cuatro veces en cada letra escrita.

En la tabla II se ofrece la lista de frecuencia y distribución de los 20 lemas más frecuentes del corpus de pop-rock en español anotado morfológicamente con el programa TreeTagger:

	LEMA	FREC.	ÁLB.	%		LEMA	FREC.	ÁLB.	%
1	el	9.864	67	100	11	en	2.297	67	100
2	que	4.902	67	100	12	mi	1.901	67	100
3	de	4.628	66	98,51	13	tu	1.422	66	98,51
4	y	3.981	67	100	14	él	1.244	67	100
5	yo	3.940	67	100	15	ir	1.244	67	100

Tabla III. Formas y palabras del lema *querer* en primera y segunda persona del singular.



A partir de estos datos se pueden formular las siguientes tres tendencias del estilo del pop-rock en español en cuanto a patrones lingüísticos y discursivos que se constatan en el corpus analizado:

- El participante más frecuente es el *yo* articulado (en el caso del lema *querer*, le corresponde el 63,09% de todas las formas conjugadas).
- La acción se sitúa con preferencia en el marco temporal del presente (el 58,83% de todas las formas del lema *querer*).
- Sobresale la forma verbal *quisiera* (51 concordancias), más propia del estilo formal, por encima de la fórmula propia del registro oral *me gustaría* (una única concordancia), opción que podría responder a constricciones métricas<sup>7</sup>.

Algunos ejemplos que ilustran estas tendencias son:

- a. "Quiero vivir del aire, quiero salir de aquí" ("Escuela de calor", Radio Futura)
- b. "Quiero volver a caminar por los caminos de la fe" ("Esclavo de tu amor", Vicentico)

Más allá de las tendencias más frecuentes en cuanto a las formas verbales, un análisis de las construcciones sintácticas que se registran en el corpus puede reflejar algunos patrones lingüísticos, tal y como se muestra en la tabla IV:

CONSTRUCCIÓN	FRECUENCIA YO	FRECUENCIA TÚ
(NO) QUERER + INFINITIVO	286	39
YO TE / TÚ ME (NO) QUERER	135	19
(NO) QUERER ALGO	104	37
(NO) QUERER QUE + SUBJUNTIVO	68	22

Tabla IV. Construcciones con el lema *querer*.

Así pues, atendiendo a las posibilidades de construcción del lema *querer*, se obtienen los siguientes patrones lingüísticos:

- La estructura más frecuente registrada en el corpus consiste en *(no) querer + infinitivo* (325 concordancias en 850 formas, es decir, un 38%), como ya se ha podido observar en los ejemplos anteriores (*quiero vivir, quiero volver*).
- En segundo término destacan cuantitativamente las colocaciones *(no) te quiero* y *(no) me quieres* (con diferentes formas y modos verbales), que alcanzan un significativo 18,11% de las formas totales del lema *querer* en primera y segunda persona del singular. Si bien conviene puntualizar que la distribución (range) de dichas colocaciones relativiza hasta cierto punto su predominancia en el corpus<sup>8</sup>, sobresale el patrón discursivo basado en una relación amorosa entre el *yo* y el *tú*. Este aspecto se confirma también en la estructura enunciativa más frecuente de las letras de canciones en diferentes estilos de música popular: el *yo* se dirige a un *tú* y habla sobre su relación común (cf. Laferl 2005: 72). Algunos ejemplos que reflejan esta estructura enunciativa son:

- c. "Yo te quiero con limón y sal, yo te quiero tal y como estás, no hace falta cambiarte nada" ("Limón y sal", Julieta Venegas)

d. "Yo y tú, tú y yo, no dirás que no, seré tu amante bandido" ("Amante bandido", Miguel Bosé)

- Las frecuencias en los porcentajes de las formas correspondientes al *yo* y al *tú* se invierten en las dos siguientes construcciones: *(no) querer algo* y *(no) querer que + subjuntivo*, con especial atención a los patrones lingüísticos *lo que quiero / lo que quieres* (47 resultados), por ejemplo:

e. "No me mientas, niño, sé sincero, sabes lo que quiero" ("One, two, three, go!", Belanova)

Veamos a continuación qué verbos complementan con mayor frecuencia la estructura semiperifrástica *(no) quiero + infinitivo*, como ya hemos visto la más frecuente del lema *querer* en la primera persona del singular:

	PATRÓN	FREC.	DISTR.		PATRÓN	FREC.	DISTR.
1	quiero ser	21	14	6	quiero soñar	6	5
2	quiero estar	11	8	7	quiero tener	6	5
3	quiero vivir	12	7	8	quiero despertar	4	4
4	quiero volver	11	7	9	quiero creer	11	3
5	quiero ver	9	6	10	quiero escuchar	4	3

Tabla V. Patrones lingüísticos asociados a la estructura *quiero + infinitivo*.

Según las funciones sociosemánticas postuladas por Halliday (1978), observamos que el *yo* se sitúa discursivamente en un ámbito existencial (*ser, estar, vivir*) y mental (*ver, soñar, creer, escuchar*). En este tipo de estructura, de hecho ya se encuentra adicionalmente un filtro mental expresado mediante el verbo *querer*, de modo que se constata la tendencia de que el *yo* lleve a cabo acciones mentales en las canciones de pop-rock en español. El *tú*, sin embargo, parece estar asociado principalmente a otras funciones sociosemánticas, como se desprende del análisis de la interacción entre el *yo* y el *tú* que se presenta a continuación.

## 2.2 Patrones de interacción entre el *yo* y el *tú*

En la siguiente tabla se confirma la tendencia de que el *yo* cumple funciones sociosemánticas mentales en las canciones de pop-rock analizadas (*querer, amar, pensar, imaginar, saber, entender, creer, olvidar, recordar, conocer, necesitar, mirar, ver, escuchar*), mientras que el *tú* se sitúa preferentemente en un ámbito material (*dar, dejar, entregar, ir(se), venir, llegar, volver*) y verbal (*decir, pedir, contar, hablar, llamar*):

	FREC.	DISTR.	PATRÓN		FREC.	DISTR.	PATRÓN
1	108	47	te quiero	1	20	12	me das
2	41	18	te digo	2	12	9	me ves
3	27	15	te puedo	3	12	7	me dejes
4	18	12	te amo	4	8	7	me digas

5	14	11	te busco	5	9	6	me pidas
---	----	----	----------	---	---	---	----------

Tabla VI. Patrones de interacción entre el *yo* y el *tú* con formas de presente.

Dicha distribución se refleja especialmente en los patrones de interacción entre el *yo* y el *tú* que se sitúan en el pasado, con formas verbales en primera persona del singular que se pueden adscribir a una función mental (*te conocí, te esperé, te amé*) y formas de pretérito indefinido o bien de imperativo en segunda persona del singular que se refieren a un plano material (*me diste, me dejaste, me hiciste; dame, déjame, llévame*) y verbal (*me dijiste, me hablaste; dime, háblame*). Se trata, por tanto, de un patrón discursivo de interacción entre el *yo* y el *tú* en las canciones analizadas y se postula como una de las características del estilo del pop-rock en español, tal y como se puede observar en los siguientes ejemplos:

- h. "Ay, amor, me duele tanto que te fueras sin decir adónde" ("La tortura", Shakira). El *yo* siente un dolor (mental) provocado por el hecho de que el *tú* se marchara (material) y no mencionara su destino (verbal).
- i. "Cómo pudiste hacerme esto a mí, yo que te hubiese querido hasta el fin, sé que te arrepentirás" ("Cómo pudiste hacerme estoy a mí", Alaska y Dinarama). El *tú* hizo algo (material) mientras que el *yo* lo habría querido (mental).
- j. "Sé muy bien adónde vas y no me pienso quedar atrás" ("Porque brillamos", Bacilos). El *yo* sabe y piensa (plano mental), mientras que el *tú* va a un lugar (plano material metafórico).
- k. "Déjame, que yo no tengo la culpa de verte caer" ("Entre dos tierras", Héroes del silencio). El *tú* debe dejar (material) al *yo*, pues no tiene la culpa (mental) de que el *tú* caiga (metáfora material).

## 2.3 Género del *yo* y del *tú*

En el marco de los patrones discursivos constatados en los numerales 2.1 y 2.2, existe un aspecto más que define una característica fundamental del *yo* y el *tú*: el género. Siguiendo la propuesta de Laferl (2006: 74-83), se muestran a continuación los resultados del análisis de género de la primera y segunda persona del singular en las canciones de pop-rock:

	YO		TÚ	
FEMENINO	88	13,83%	184	39,91%
MASCULINO	303	47,64%	98	21,25%
NEUTRO	245	38,52%	179	38,82%
TOTAL	636		461	

Tabla VII. Género del *yo* y del *tú* en las canciones de pop-rock analizadas.

Para determinar el género de los participantes se ha prestado atención tanto a las marcas directas (gramaticales), como pueden ser los sustantivos que marcan un género determinado y las terminaciones de adjetivos (por ejemplo "y ahora estoy, aquí sentado", "Cadillac solitario", Loquillo), así como a las marcas indirectas



(sociales), que determinan el género en función de los roles que se adscriben a los sexos. De este modo, se ofrecen a continuación algunos ejemplos de marcas indirectas de género:

l. "Dices que el sofá te trata bien, aunque sea un poco frío. La cama no está mal aunque no estés" ("¿Con quién se queda el perro?", Jesse & Joy). Si el *tú* va al sofá y el *yo* se queda solo en la cama, la lectura mayoritaria (pero no única) de esta situación asigna al *tú* el género masculino y al *yo* el género femenino.

m. "Echo de menos la cama revuelta, ese zumo de naranja y las revistas abiertas" ("Echo de menos", Kiko Veneno). La interpretación más extendida de "las revistas abiertas" (de decoración, diseño, belleza, etc.) asocia el "tú" a un género femenino. Una lectura de género masculino (revistas de motos, electrónica, etc.) resulta marginal.

n. "Llévate del aire el perfume de tu pelo" ("Universos paralelos", Jorge Drexler). "El perfume de tu pelo" se interpreta mayoritariamente como una marca indirecta de género femenino.

o. "Crees que ya no te quiero porque no me quiero casar" ("Mueve tus caderas", Burning). Si el *yo* no se quiere casar y el *tú* piensa que por eso el *yo* ya no lo quiere, la interpretación de género más extendida es que el *yo* es masculino y el *tú* es femenino.

Tras considerar estos ejemplos ilustrativos, si observamos la tabla VII podemos llegar a la conclusión de que el género del *yo* es predominantemente masculino en las canciones de pop-rock analizadas, mientras que el género del *tú* arroja resultados similares como femenino o bien sin determinar. Estos resultados reflejan sin duda la composición sociológica del corpus (con un mayor número de artistas y compositores masculinos; v. Val, Noya & Pérez Colman 2014) y apuntan a una consagración marcadamente más frecuente de los intérpretes masculinos en el estilo musical del pop-rock.

### 3. IMPLICACIONES DIDÁCTICAS

En base al análisis lingüístico presentado en el segundo numeral se propone a continuación una serie de actividades didácticas para el tratamiento de canciones de pop-rock en el aula de ELE:

- Visto que el análisis cuantitativo (v. 2) arroja resultados similares en las letras de pop-rock anglosajón y español, se propone activar el conocimiento previo de los alumnos acerca de los patrones discursivos de pop-rock desde una perspectiva plurilingüe. Volvemos en este punto a la cita inicial de Davey, a partir de la cual se puede preguntar a los alumnos qué palabras (así como combinaciones de palabras) y qué temas se repiten en las canciones de pop-rock en inglés, español y otras lenguas conocidas, con especial atención al lema *querer* (en inglés: *love/want*) y sus posibilidades combinatorias (v. 2.1).

- A continuación se sugiere identificar en primer lugar las funciones sociosemánticas que se establecen en los patrones de interacción entre el *yo* y el *tú* (v. 2.2) para alterarlas posteriormente. Este tipo de actividad se puede plantear desde el punto de vista de un ejercicio de comprensión auditiva (proporcionando a los alumnos una serie

de acciones que deben asociar al *yo* y al *tú* para luego comprobarlas mediante una audición) o bien de comprensión lectora (identificando los verbos relacionados con el *yo* y con el *tú*). Tras esta primera fase de identificación se propone una actividad de reescritura creativa de la letra mediante la que se asigne al *yo* una función material y al *tú* una función mental.

- Por otra parte, también se pueden alterar los patrones de género (v. 2.3), pues los alumnos construirán el significado de la letra en base a sus conocimientos extracurriculares sobre los roles sociales que se asocian a los sexos. Dado que la mayor parte de canciones analizadas arroja la predominancia del género masculino en el *yo* y del femenino en el *tú*, se propone feminizar el *yo* y masculinizar el *tú*. Mediante esta actividad se fomenta entre otros aspectos una mayor conciencia gramatical en cuanto a la concordancia.

- Por último, pese a que el análisis lingüístico cuantitativo no refleja la puesta en escena de las canciones (v. 2.3), el aula de ELE se adecúa a un tratamiento holístico de las mismas con el objetivo de fomentar la literacidad auditiva y visual de los alumnos (Blell & Kupetz 2010). Por tanto se propone dejar un espacio para que los alumnos puedan expresar su opinión sobre la melodía, el ritmo y la voz de la canción así como reflexionar sobre los patrones discursivos que asocian a ciertas melodías, ritmos e imágenes.

#### 4. CONCLUSIONES

El presente análisis de corpus de 722 canciones de pop-rock español confirma en buena medida la opinión de Davey sobre la repetición de palabras e ideas en las letras de las canciones. En su aplicación didáctica, pues, se trata de un factor esencial a tener en cuenta. Sin embargo, el potencial semántico de una canción no se limita a su letra. La voz que la interpreta, la música y el ritmo son otros elementos que deben considerarse también, así como las funciones sociosemánticas que cumplen los participantes de las canciones y el género que se les asigna en base a roles sociales.

En este artículo se ha presentado únicamente el caso del lema *querer*; en el futuro será conveniente analizar los lemas que caracterizan las acciones del *yo* en un plano predominantemente mental así como del *tú* y sus funciones material y verbal. También conviene profundizar en las caracterizaciones semánticas de los géneros mediante las palabras (posesivos, sustantivos, adjetivos) que se relacionan con ellos.

El análisis lingüístico de canciones de pop-rock en español se encuentra en sus albores. Una investigación sistemática y profunda puede iluminar nuevas características que permitan un tratamiento fundado de las canciones de pop en el aula de ELE desde una definición ampliada de texto. Por último, a nivel metodológico, en este artículo también se constata que tanto la lingüística de corpus como la lingüística sistémico-funcional y su dimensión sociosemántica pueden aportar nuevas perspectivas fructíferas en el ámbito de la enseñanza de lenguas extranjeras y contribuir a una aplicación didáctica de los patrones de uso lingüístico como reflejo de convenciones sociales y culturales.

#### NOTAS

1 Cita recogida por el sociólogo británico Simon Frith en su artículo "Why do songs have words?" (1989: 77).



2 Cf. Jaedtke, J. (2000). Popmusik als Epochenstil. Versuch einer musikhistorischen und musiktheoretischen Aufarbeitung. In Rösing, H. & Phleps, Th. (eds). *Beiträge zur Populärmusikforschung* (25/26), 201-216.

3 En un número considerable de músicos resulta complejo asignar un único país de procedencia. Véase el caso de artistas como Andrés Calamaro y grupos musicales como Tequila y Los Rodríguez respecto al canon estético (Val, Noya y Pérez-Colman 2014: 159) o el caso de artistas "estadounidenses latinos" (Noya y Pérez-Colman 2011: 9).

4 Fuente: <https://www.latingrammy.com/es/nominees> [04.08.2016].

5 Para homogeneizar los resultados del corpus de referencia en relación con 125.000 palabras se ha usado la fórmula basada en el ritmo incremental de formas que proponen Sánchez & Campos (2011: 24-26).

6 Cf., por ejemplo, la lista de 1.000 formas más frecuentes del Corpus de referencia del español actual (CREA), en la que *me* se encuentra en 29º lugar; *mi*, en 51º y *yo*, en 56º.

7 *Quisiera* consta de tres sílabas en oposición a *me gustaría* (cinco sílabas). En este sentido, Puig y Talens (en Auserón, S. (1999). *Canciones de Radio Futura*. Valencia: Pre-Textos, p. 20) afirman que "la base acentual del inglés se basa en el carácter monosilábico de los pies métricos", lo que determina el estilo lingüístico del pop-rock.

8 El patrón lingüístico *te quiero* arroja un total de 96 colocaciones de contenido amoroso, 39 formas se repiten en tres canciones, por lo que su distribución en el total del corpus (722 canciones) se ve considerablemente relativizada.

#### Referencias bibliográficas

Bértoli-Dutra, P. (2014). Multi-Dimensional analysis of pop songs. In T. Berber Sardinha & M. Veirano Pinto (eds.). *Multi-Dimensional Analysis, 25 years on. A tribute to Douglas Biber* (pp. 149-176). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Blell, G. & Kupetz, R. (eds.) (2010). *Der Einsatz von Musik und die Entwicklung von Audio Literacy im Fremdsprachenunterricht*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Bubenhofer, N. (2009). *Sprachgebrauchsmuster. Korpuslinguistik als Methode der Diskurs- und Kulturanalyse*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Cantos, P. & Sánchez, A. (2011). El inglés y el español desde una perspectiva cuantitativa y distributiva: equivalencias y contrastes. *Estudios ingleses de la Universidad Complutense* (19), 15-44.

Frith, S. (1989). Why do songs have words? *Contemporary Music Review* (5), 77-96.

Halliday, M.A.K. (1978). *Language as social semiotic*. London: Edward Arnold.

Halliday, M.A.K. (1994). *An introduction to functional grammar*. Londres: Arnold.

Kreyer, R. & Mukherjee, J. (2007). The style of pop song lyrics: A corpus-linguistic pilot study. *Anglia* 125 (1), 31-58.

Laferl, Ch. (2005). "Record it, and let it be known". *Song Lyrics, Gender and Ethnicity from 1920 to 1960*. Wien: LIT.

Murphey, T. (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*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Murphey, T. (1992). The Discourse of Pop Songs, *TESOL Quarterly*, 26 (4), 770-774.

Noya, J. & Pérez-Colman, M. (2011). ¿Potencia sonora? España en los premios Grammy. Real Instituto Elcano.  
[http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/web/rielcano\\_es/contenido?WCM\\_GL\\_OBAL\\_CONTEXT=/elcano/elcano\\_es/zonas\\_es/dt12-2011](http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/web/rielcano_es/contenido?WCM_GL_OBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/dt12-2011) [04.08.2016]

Real Academia Española (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa libros.

Real Academia Española. Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*.  
<http://corpus.rae.es/creanet.html>

Sánchez, A., ed. (1995). *Cumbre. Corpus lingüístico del español contemporáneo. Fundamentos, metodología y aplicaciones*. Madrid: SGEL.

Val, F. & Noya, J. & Pérez-Colman, C.M. (2014). ¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español. *Revista española de investigaciones sociológicas* (145), 147-180.

Werner, V. (2012). Love is all around: a corpus-based study of pop-lyrics. *Corpora* (7/1), 19-50.