

“Soy el brother de dos lenguas...”

**El cambio de código en la música popular contemporánea
de los hispanos en los Estados Unidos**

“Soy el brother de dos lenguas...”

**El cambio de código en la música popular contemporánea
de los hispanos en los Estados Unidos**

LINDA FLORES OHLSON



Depositario general:

ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS
Box 222, SE-405 30 Göteborg, Suecia

© Linda Flores Ohlson

ISBN 978-91-7346-593-9
ISSN 0080-3863

Impreso en Suecia

Intellecta Docusys AB, Västra Frölunda 2008

Para Reynaldo

Siempre juntitos, pase lo que pase

Agradecimientos

Esta tesis no habría podido realizarse sin la excelente dirección de mi tutor: **John M. Lipski** (The Pennsylvania State University) - mil gracias por todas tus sugerencias, y comentarios alentadores y además, por tu rapidez en revisar y comentar mis textos -algo que vale oro en esta eterna lucha con el tiempo que es la preparación de una tesis doctoral. También agradezco enormemente a mi cotutor: **Michael D. Picone** (University of Alabama) - Je vous remercie de l'intérêt que vous avez montré dès le début pour mon projet de thèse. Vos commentaires et observations perspicaces m'ont été très utiles et m'ont permis d'améliorer le texte de manière considérable. Gracias a **Laura Álvarez** (Stockholms universitet), oponente en el seminario final - Estou extremamente grata pelo fantástico trabalho que fizeste na leitura da minha tese para o seminário final. Obrigadíssima por todos os preciosos comentários que eu recebi nessa ocasião! Vaya también mi agradecimiento a **Ken Benson** (Göteborgs universitet) - du är en klippa man alltid kan lita på och inget slinker igenom ditt "läsfilter". Estoy muy agradecida a todos los miembros del seminario de investigación de la Sección de español de la Universidad de Gotemburgo que han seguido el proceso de elaboración de mi tesis durante estos años y que han contribuido de forma inestimable a llevar a cabo esta investigación, entre ellos: especialmente agradezco a **Monica Strömberg, Andrea Castro, Ingmar Söhrman, Johan Järlehed, Gerhard Bauhr, Andreas Bolander, Álvaro Forestí, Cecilia Alystad, Ken Benson, Alejandro Urrutia, Dores Tembrás**, entre otros. Mando "gracias extras" a **Álvaro, Monica, Andrea, John Lipski y Nelson Zapata** por la ayuda con las transcripciones de las letras. Gracias a **Nicole Takolander** (Göteborgs universitet) - för all hjälp med administrativa detaljer och uppmuntran. Quiero agradecer a **Alf Björnberg** (Göteborgs universitet) - för visat intresse och hjälp med referenser. Mis gracias a **Ana Roca** y familia (Florida International University) - por recibirme como a una amiga antes de que nos hubiéramos conocido. Gracias también a **Paco Moreno Fernández** (Instituto Cervantes, Alcalá de Henares) - por las palabras estimulantes sobre mi dominio del español (todavía guardo el "certificado"). Le estoy agradecida a **Buenaventura Ibáñez Gómez** - por la increíble paciencia de leer y corregir mis textos con tanto esmero. Mis gracias a **Nelson Zapata** (Integrante de Proyecto Uno) - por responder a todos mis mails with all those questions about you and the group and for showing interés en mi tesis. ¡Aquí sí que tenemos un músico famoso que no ha perdido la humildad! Word! Estoy muy agradecida a las fundaciones que me han apoyado con becas: **Knut och Alice Wallenbergs Stiftelse, Bo Linderth-Olssons Fond, Adlerbertska Forskningsstiftelsen, Stiftelsen Oscar Ekmans Stipendiefond y Stiftelsen Paul och Marie Berghaus Donationsfond** - utan ert ekonomiska stöd hade jag inte kunnat resa till viktiga konferenser, genomföra korpusinsamling och investera i forskningsmaterial. Vaya mi agradecimiento a la oponente de la defensa de la tesis: **Miranda Stewart** (University of Strathclyde) - Thank you for interesting comments and questions, y a los miembros del jurado: **Lars Fant** (Stockholms universitet), **Kenneth Hyltenstam** (Centrum för tvåspråkighetsforskning) y **Åsa Abelin** (Göteborgs universitet). Quiero agradecer a mi familia y mis amigos por el eterno apoyo: **Johan y Rose-Marie Ohlson** - tack mamma och pappa för att ni alltid har trott på mig och stött alla mina (galna) beslut i livet. **Emil Ohlson** - tack Memme för att du är en sådan snäll lillebror. **Britta Björk** - världens bästa mormor som, när hon fick reda på att jag skulle doktorera, sa -"Men hur lång tid ska det ta?" - "Fem år ungefär" - "Oj då, då måste jag hålla mig vid liv så länge då" - "Ja, det måste du, och sen måste du hålla ut lite till för efter att jag doktorerat ska jag gifta mig och sen måste du vara med när jag... osv.". **Ellen Breitholtz** - för att du sa att om jag inte tog chansen att doktorera skulle du inte vara kompis med mig längre, utan dig hade det kanske inte blivit något! **Jenny Forsberg** - min äldsta vän/psykolog/rådgivare. Finalmente, quiero dar mis gracias y todo mi amor y cariño a **Reynaldo Flores** - Chimi, esta tesis es para ti.

Göteborg, marzo de 2008

Abstract

Title: "Soy el brother de dos lenguas..." El cambio de código en la música popular contemporánea de los hispanos en los Estados Unidos

English title: "Soy el brother de dos lenguas..." Code switching in contemporary popular music of the Latinos in the United States

Linda Flores Ohlson. linda.flores.ohlson@hotmail.com. Department of Romance Languages, Spanish Section, University of Gothenburg, Box 200, SE-405 30 Göteborg, Sweden.

Spanish/English code switching is often regarded as a result of insufficient command of one, or both languages. This view is particularly detrimental when held by individuals who play an important role in the identity construction process of bilingual children, such as teachers and parents. The dissertation provides evidence that code switching is by no means a product of linguistic, cognitive, or educational deficiency, but in fact a very conscious, pragmatic and stylistic device that bilingual speakers use for specific purposes.

The aim of this study is to create an analytic model of code switching, based on data from a limited corpus of contemporary popular music lyrics produced by Latinos in the United States. This descriptive model will account for how the artists use the code switching: a) in order to construct and manifest identity, b) in order to add emotional nuances, c) in fashions that vary according to the context of the utterance, d) in correlation with the interlocutors and addressees, e) as a response to specific linguistic structures.

The corpus consists of lyrics from the *bachata* group Aventura (first and second generation immigrants from the Dominican Republic and Puerto Rico), the rap singer Mellow Man Ace (second generation immigrant from Cuba), the *merengue*/disco group Proyecto Uno (first and second generation immigrants from the Dominican Republic and Puerto Rico) and the rock/rap group Molotov (Mexicans and one U.S citizen immigrated to Mexico). The lyrics of ten songs are analysed in detail.

The analyses demonstrate that code switching in the lyrics fulfils a large number of pragmatic and stylistic functions, such as creating contrasts in the texts, elaborating utterances, creating stylistic variation, marking the addressee's identity, responding to the context of the utterance, facilitating rhyme, and in response to words or expression that have no easy translation. All of the uses of code switching can be subsumed under the three general categories of altering markedness, responding to contexts and interlocutors, and responding to particular linguistic structures.

Keywords: sociolinguistics, ethnolinguistics, bilingualism, language contact, code switching, language and identity, music lyrics, pragmatics, stylistics, Hispanics, Latinos.

Índice

Abreviaturas.....	15
Instrucciones de lectura.....	16
1. INTRODUCCIÓN	19
1.1 Disposición de la tesis.....	23
1.2 Objetivo.....	26
1.3 Definiciones de <i>cambio de código</i>	27
1.3.1 Cambio de código	28
1.3.2 Alternancia de códigos.....	28
1.3.3 Mezcla de códigos.....	29
2. TEORÍA Y MÉTODO.....	33
2.1 Punto de partida metodológico	33
2.2 Lengua e identidad.....	38
2.2.1 Definición de <i>identidad</i>	38
2.2.2 Definición de <i>etnicidad</i>	39
2.2.3 La construcción de la identidad	42
2.2.4 El rol de la lengua en la construcción y la manifestación de la identidad	42
2.2.4.1 El español en la construcción y la manifestación de una identidad hispana	43
2.2.4.2 El inglés en la construcción y la manifestación de una identidad hispana	43
2.2.4.3 El cambio de código en la construcción y la manifestación de una identidad hispana	44
2.2.4.4 El cambio de código en los textos cantados en la manifestación de una identidad bilingüe y bicultural	46
2.2.5 Actitudes lingüísticas	48
2.3 Selección y limitación	50
2.3.1 Los tipos de cambio de código en textos literarios escritos: modelo de Lipski.....	52
2.3.1.1 Tipo I.....	52
2.3.1.2 Tipo II.....	52
2.3.1.3 Tipo III	52
2.3.2 Los tipos de cambio de código en el corpus	53
2.3.2.1 Tipo I - Lengua intercalada salpicada en estrofas y/o en estribillos variables	55
2.3.2.2 Tipo II - Lengua intercalada salpicada en estribillos invariables	56
2.3.2.3 Tipo III - Lengua intercalada en exclamaciones y discursos recitados	58
2.3.2.4 Tipo IV - Cambios dentro de versos	58

2.3.2.5 Tipo V - Cambios entre versos.....	59
2.3.2.6 Tipo VI - Cambios entre unidades extensas.....	60
2.3.2.7 Conclusión.....	60
2.3.3 Clasificación de las letras del corpus principal.....	61
2.3.3.1 God's Project.....	62
2.3.3.2 Love & Hate.....	64
2.3.3.3 We Broke the Rules.....	65
2.3.3.4 Generation Next.....	66
2.3.3.5 Distribución de los tipos de cambio de código.....	66
2.3.4 Criterios de selección.....	67
2.3.5 Las letras del corpus principal seleccionadas para el análisis.....	70
2.3.6 Las letras del corpus complementario seleccionadas para el análisis.....	72
2.4 El texto de la enunciación.....	72
2.4.1 El fonotexto.....	73
2.4.2 La transcripción.....	74
2.4.2.1 Signos de transcripción.....	74
2.4.2.2 Versificación.....	75
2.5 El sujeto de la enunciación.....	76
2.5.1 Definición de los términos empleados.....	77
2.5.1.1 El artista.....	77
2.5.1.2 El hablante.....	79
2.5.1.3 El personaje y el destinatario.....	82
2.5.2 Estudio de la relación <i>artista / hablante</i>	83
2.5.2.1 Artista / hablante en los enunciados hablados.....	83
2.5.2.2 Artista / hablante en <i>Generation Next</i>	85
2.5.2.3 Artista / hablante en <i>We Broke the Rules</i>	85
2.5.2.4 Artista / hablante en <i>Love & Hate</i>	86
2.5.2.5 Artista / hablante en <i>God's Project</i>	87
2.5.3 Conclusión.....	88
2.6 Las funciones del cambio de código.....	89
2.6.1 Definición de <i>función</i>	89
2.6.2 Estudios previos - presentación sinóptica.....	89
2.6.2.1 El discurso hablado.....	91
2.6.2.2 El discurso escrito.....	94
2.6.2.3 El discurso cantado.....	97

2.7 Tipología.....	100
2.7.1 Limitaciones en la creación de tipologías de cambios de código	101
2.7.2 Cambios de marcadez	104
2.7.2.1 El cambio de código no marcado	105
2.7.2.2 El cambio de código marcado	105
2.7.2.3 La teoría de la acomodación de habla	107
2.7.3 Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios	108
2.7.4 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas	110
2.7.5 Recapitulación y conclusión	112
3. EL OBJETO DE ESTUDIO	113
3.1 La bachata.....	113
3.1.1 Origen e historia.....	114
3.1.2 Definición del estilo musical <i>bachata</i>	115
3.2 El corpus principal -Aventura	117
3.2.1 Los integrantes del conjunto musical.....	117
3.2.2 Infancia y adolescencia: el Bronx	118
3.2.3 Producción musical.....	119
3.3 El corpus complementario.....	121
3.3.1 Mellow Man Ace	121
3.3.2 Proyecto Uno	121
3.3.3 Molotov.....	121
3.4 Resumen	122
4. EL CONTEXTO SOCIAL DEL CORPUS	123
4.1 Los hispanos de los EE.UU.	124
4.1.1 Definiciones	124
4.1.1.1 Hispano/a / latino/a (Hispanic / Latino/a)	124
4.1.1.2 Afrohispano.....	127
4.1.2 Estadísticas de la población hispana de los EE.UU.	128
4.1.3 La heterogeneidad entre las cuatro comunidades hispanas principales	129
4.1.3.1 Los mexicanos.....	129
4.1.3.2 Los puertorriqueños.....	130
4.1.3.3 Los cubanos.....	130
4.1.3.4 Los dominicanos	131
4.1.4 Ejemplo de una comunidad puertorriqueña (nueva).....	131
4.1.5 El futuro del español en los EE.UU.	132

4.2 Los dominicanos americanos y su/s/ lengua/s/	133
4.2.1 Auto-identificación y discriminación lingüística	134
4.2.2 Los rasgos característicos del lenguaje de los dominicanos americanos	138
4.3 Los puertorriqueños americanos y sus/s/ lengua/s/	139
4.3.1 Auto-identificación y discriminación lingüística	140
4.3.2 La situación lingüística de los puertorriqueños americanos	142
5. ANÁLISIS DEL CORPUS PRINCIPAL.....	145
5.1 Descripción panorámica	146
5.1.1 La relación entre el tipo de música y el empleo de las lenguas	146
5.1.1.1 El merengue.....	146
5.1.1.2 El pop y el rap	147
5.1.1.3 El reggaetón.....	149
5.1.1.4 Conclusión.....	152
5.1.2 Los enunciados hablados	153
5.1.3 Los acentos de los integrantes de Aventura	154
5.2 “¿Cuándo volverás? -English Version” (<i>Generation Next</i>)	157
5.2.1 Las letras de “¿Cuándo volverás? -English Version” y “¿Cuándo volverás?”	158
5.2.2 Cambios de marcadez	160
5.2.3 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas	163
5.3 “I Believe - Yo creo” (<i>We Broke the Rules</i>)	165
5.3.1 La letra de “I Believe - Yo creo”	165
5.3.2 Cambios de marcadez	167
5.3.3 Cambios motivados por el contexto / los interlocutores y/o los destinatarios	170
5.3.4 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas	171
5.4 “Gone” (<i>We Broke the Rules</i>)	171
5.4.1 Las letras de la versión bilingüe y la versión monolingüe de “Gone”	172
5.4.2 Cambios de marcadez	174
5.4.3 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas	176
5.5 “Obsesión Remix” (<i>We Broke the Rules</i>).....	177
5.5.1 Las letras de “Obsesión Remix” y “Obsesión”	178
5.5.2 Cambios de marcadez	181
5.5.3 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas	185
5.6 “I’m Sorry” (<i>Love & Hate</i>)	186
5.6.1 La letra de “I’m Sorry”	187
5.6.2 Cambios de marcadez	188

5.6.3 Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios	193
5.6.4 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas	194
5.7 “Aventura” (<i>Love & Hate</i>).....	195
5.7.1 La letra de “Aventura”	196
5.7.2 Cambios de marcadez	197
5.7.3 Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios	201
5.7.4 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas	201
5.8 “Our Song” (<i>God’s Project</i>).....	203
5.8.1 La letra de “Our Song”.....	204
5.8.2 Cambios de marcadez	205
5.8.3 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas	206
5.9 Recapitulación	207
6. ANÁLISIS DEL CORPUS COMPLEMENTARIO.....	211
6.1 “Mentirosa” - Mellow Man Ace.....	211
6.1.1 Datos biográficos	211
6.1.2 Datos sobre el lenguaje de los artistas	212
6.1.3 Datos contextuales	213
6.1.4 Introducción al análisis	216
6.1.5 La letra de “Mentirosa”	217
6.1.6 Análisis	218
6.1.6.1 Cambios de marcadez.....	219
6.1.6.2 Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios.....	224
6.1.6.3 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas.....	225
6.2 “¿Qué sabes tú?” - Proyecto Uno.....	229
6.2.1 Datos biográficos	229
6.2.2 Datos sobre el lenguaje de los artistas	230
6.2.3 Datos contextuales	230
6.2.4 Introducción al análisis	233
6.2.5 La letra de “¿Qué sabes tú?”.....	235
6.2.6 Análisis	237
6.2.6.1 Cambios de marcadez.....	237
6.2.6.2 Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios.....	238
6.2.6.3 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas.....	238
6.3 “Step Off” - Molotov	240
6.3.1 Datos biográficos	240

6.3.2 Datos sobre el lenguaje de los artistas	240
6.3.3 Datos contextuales	241
6.3.4 Introducción al análisis	243
6.3.5 La letra de “Step off”	244
6.3.6 Análisis	245
6.3.6.1 Cambios de marcadez.....	245
6.3.6.2 Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios.....	245
6.3.6.3 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas.....	246
6.4 Recapitulación	247
7. RESULTADOS	249
7.1 Limitaciones en la creación de la tipología - discusión	249
7.2 Cambios de marcadez.....	251
7.3 Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios.....	256
7.4 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas	257
7.5 Comparación de las versiones monolingües y bilingües	260
8. CONCLUSIONES.....	263
REFERENCIAS	273
Discografía	273
Fuentes electrónicas	273
Bibliografía	276
DEFINICIONES DE TÉRMINOS.....	287

Abreviaturas

AS - Anthony Santos, integrante principal de Aventura.

C - Coro.

CdC - cambio de código.

GN - Generation Next. Primer disco publicado por el conjunto musical Aventura (2000).

GP - God's Project. Penúltimo disco publicado por el conjunto musical Aventura (2005).

HS - Henry Santos, integrante de Aventura.

JT - Justin Timberlake, cantante principal de NSYNC.

JW - Juan Wilson (Magic Juan), ex-integrante de Proyecto Uno.

L&H - Love & Hate. Tercer disco publicado por el conjunto musical Aventura (2003).

LS - Lenny Santos, integrante de Aventura.

MS - Max Santos, integrante de Aventura.

MMA - Mellow Man Ace.

NZ - Nelson Zapata, integrante de Proyecto Uno.

OR - Octavio (Toby) Rivera.

SAN - Santana.

WBR - We Broke the Rules. Segundo disco publicado por el conjunto musical Aventura (2002).

YS/JS - Yudy o Judy Santos.¹ Cantante que participa en "Obsesión", "Obsesión Remix" (WBR) y "Angelito" (GP).

¹ La ortografía del nombre varía según los libretos de los discos.

Instrucciones de lectura

Citas:

Si no se indica lo contrario, todas las citas traducidas constituyen traducciones nuestras. La cita original siempre se da en una nota a pie de página.

Transcripciones de los textos cantados:²

Si no se indica lo contrario, las transcripciones son nuestras.

* = Los comentarios que no forman parte de la letra están entre asteriscos - (*Estribillo*).

AS = Aparece entre asteriscos la abreviatura del cantante. Cabe señalar que, a no ser que se indique otra cosa, quien canta todas las canciones de Aventura es Anthony Santos.

C = Coro. Cantan varias personas, entre las que se encuentra frecuentemente el cantante principal. Si una parte dentro de un verso es cantada por el coro, nos valdremos de un asterisco, igualmente, para indicar cuándo termina la participación del coro:

Here I go *C* Here I go* Here I come *C* Come

En el presente ejemplo aparece un asterisco después del segundo “Here I go” porque esa parte es cantada por el coro y dado que en lo que sigue en el mismo verso no participa el coro, este asterisco marca el final de la parte en la que participa el coro. Detrás de la palabra “Come” no aparece un asterisco ya que es el final del verso. Si no se indica lo contrario, el verso que sigue se recita únicamente por el cantante principal.

¿? = Cantante no identificado.

[nn] = La pronunciación incompleta está marcada con corchetes - (me dejó embruja[d]o).

Cursiva = Las partes dudosas están marcadas con cursiva - (Bueno *deshazte de ese tipo* que eres tú I’m gonna do).

[¿?] = Las partes inaudibles están marcadas con corchetes y signos interrogativos - ([¿?] I’ve got more mujeres).

[nn] = Las palabras censuradas mediante un pitido o un salto en la música están entre corchetes - (Mother [fuckers] keep it up).

[...] = Hemos omitido una parte en el texto - (preparate pa[ra] la gozadera [...] Yo no hablo mucho ni regalo oro).

Las referencias de los textos cantados

El título del texto cantado citado se da entre paréntesis y comillas al final de la transcripción de la letra. El título de la canción viene seguido por el título del disco al que pertenece la canción en cursiva (“Título”, *Disco*). Si no se indica lo contrario, la canción es producida por Aventura. Cuando se cita una canción producida por otros artistas se dará la referencia de la siguiente manera: (“Título”, *Disco* - Artista).

Para escuchar las canciones del corpus principal

En la página oficial de Aventura pueden escucharse todas las canciones del corpus principal: <http://www.aventuraworldwide.com/index02.php> (26/02/08).

² Para más información sobre las transcripciones, véase el apartado (2.4.2).

Citas de ejemplos

Cuando citamos ejemplos de estudios previos omitimos la cursiva o las mayúsculas, en los casos en los que las hubiera ya que son instrumentos que los autores de estudios publicados en inglés usan para resaltar las partes en español. También hemos omitido la traducción de dichas partes al inglés. Asimismo, la contextualización de todos los ejemplos en los textos publicados en inglés son traducciones nuestras.

Referencias de internet

Las referencias de internet se dan mediante la palabra *web* y un número. En el capítulo de las referencias se halla una lista con todas las direcciones electrónicas de las páginas consultadas.

Capítulos, subcapítulos y apartados

Al referirnos a un capítulo entero, nos valemos de la palabra *capítulo*. (Por ejemplo *capítulo dos*: 2. Teoría y método). Al referirnos a una parte de un capítulo, nos valemos de la palabra *subcapítulo*. (Por ejemplo *subcapítulo 2.2*: Lengua e identidad). Al referirnos a una parte de un subcapítulo, nos valemos de la palabra *apartado*. (Por ejemplo *apartado 2.2.1*: Definición de *identidad*).

1. INTRODUCCIÓN

*Te hablo en español y te hablo en inglés[s]
I come to you in Spanish or I come to you in English
'Cause my grammar was taught by my grandma
and when I got to Cally, yeah it was my mama
who taught me my ABCs mi ABCs
[...] when it comes to Spanglish yo soy el creador
the creator, the inventor, el inventor,
the teacher, that's right el maestro
te enseño with this rhyme with this rap te muestro
que no soy un juego and far from a joke [...]
soy el brother de do[s] lengua[s] the brother with two tongues.*

(“The Brother with Two Tongues”, *The Brother with Two Tongues* - Mellow Man Ace)

El cambio de código español / inglés, esto es, el empleo de ambas lenguas en un mismo episodio comunicativo,³ ha sido y sigue siendo, en la opinión de muchos, sobre todo de los que no tienen preparación lingüística, considerado un reflejo de agonía lingüística o confusión causada por bilingüismo o multilingüismo. Esta actitud negativa está muy extendida, sobre todo entre los que tienen una influencia importante en el proceso de la construcción de la identidad de los niños bilingües: los maestros, los padres, etc., y causa frecuentemente sentimientos de inferioridad y vergüenza en los hablantes que se valen de este fenómeno lingüístico en su discurso. Un ejemplo de esto lo podemos apreciar en el artículo de González-Echeverría (1997) titulado “Is ‘Spanglish’ a Language?”, en el que el autor alega que el español con palabras y construcciones inglesas constituye “un grave peligro para la cultura hispana y para el progreso de los hispanos”.⁴ Dice que el cambio de código es “la lengua de los hispanos pobres, muchos de los cuales son casi analfabetos en cualquiera de los dos idiomas”.⁵ González-Echeverría argumenta, asimismo, que los hispanos educados se valen de este fenómeno lingüístico por otro motivo: “algunos se avergüenzan de su origen”⁶ (cf. Zentella, 1990a:161-2; Sachdev et al., 2004:359; Bailey, en prensa). En 1975 Acosta-Belén (1975:151) comenta que el uso del cambio de código (de aquí en adelante CdC), es un tema controvertido en el contexto de la educación. La autora declara que existe una actitud negativa difundida hacia el CdC, que resulta perjudicial para los hablantes que lo emplean. En cuanto a la actitud hacia el CdC por parte de los lingüistas, Jonsson (2005:93-4) señala que actualmente es más positiva que antes, si bien entre los no especialistas sigue siendo negativa.

Sin embargo, existen innumerables *hispanos*⁷ bilingües que se valen del CdC con orgullo en su discurso diario y que no se dejan reprimir a pesar de estas posturas negativas por parte de las autoridades, cuyos representantes frecuentemente son hablantes que manejan únicamente una lengua (cf. Zentella, 2002:322ss.). Montes-Alcalá observa que

³ Cabe destacar que, para un número reducido de investigadores, el *cambio de código* puede significar asimismo, alternancia entre dialectos o sociolectos de una misma lengua (Myers-Scotton, 1993b:2). En nuestra tesis, sin embargo, el objeto de estudio es el cambio entre diferentes lenguas (español/inglés). Tal y como quedará expuesto en el apartado 1.3.3, nos valdremos de los términos *cambio de código* (*el cambio*) y *alternancia de códigos/lenguas* (*la alternancia*) de forma sinónima.

⁴ “[...] a grave danger to Hispanic culture and to the advancement of Hispanics [...]”.

⁵ “[...] the language of poor Hispanics, many barely literate in either language”. (La traducción de esta cita y la próxima es de Elisa Carnelli, web 1).

⁶ “Some are embarrassed by their background [...]”. Hemos omitido la negrita de la traducción.

⁷ Con *hispano* nos referimos a las personas nacidas en Hispanoamérica y que viven en los EE.UU. o personas nacidas en los EE.UU. de descendencia hispanoamericana. Véase el apartado 4.1.1.1 para una discusión amplia del término en relación con el término *latino*.

[i]n direct opposition to the traditional views, our subjects do not ascribe a negative value to codeswitching, do not think it will lead to language loss, and do not consider it to be a sign of a lack of language proficiency. They believe that oral codeswitching reflects their identity, and that written codeswitching allows them to relate better to the author of a text. We believe that the young generation of college-educated bilinguals have developed a more positive attitude towards codeswitching. (Montes-Alcalá, 2000a:226)

En la presente tesis estudiaremos el CdC en un corpus limitado de diez textos cantados de música popular contemporánea.⁸ Analizaremos las *funciones pragmáticas y estilísticas* que cumple el CdC en las letras. Nuestra definición de *función* concuerda con la que realiza Fantini (1978:286): “the purpose or intended outcome of the speech act”. Esto es, la *intención* que tiene el hablante con el CdC, o el *fin* intencionado.⁹ Con la *pragmática* del CdC nos referimos a “las características de su uso (motivaciones psicológicas de los hablantes, reacciones de los interlocutores [...])” (Dubois, 1998), es decir, las funciones sociales que el *emisor*¹⁰ puede conseguir mediante el uso de la alternancia de lenguas en los textos. En cuanto a la *estilística* del CdC, se trata del empleo de la alternancia como una herramienta en la creación de un texto artístico, es decir, los “efectos de estilo” (Dubois, 1998) que el uso específico de los dos códigos aporta a los textos cantados. Entre las funciones pragmáticas se encuentra, por ejemplo, la construcción y la manifestación de la identidad del emisor de los textos cantados. Entre las funciones estilísticas hallamos, por ejemplo, la rima y la estructuración silábica que se forman a partir de un uso específico del CdC.

Estudiaremos la alternancia de lenguas como un instrumento innovador y creativo del que se vale el emisor bilingüe para expresar valores artísticos que no se podrían dar con la misma eficacia en un discurso monolingüe. Nuestro estudio parte de la premisa de que la mera existencia tanto de textos literarios como de textos cantados con alternancia de lenguas constituye en sí una prueba de las dos afirmaciones siguientes:

- Este fenómeno lingüístico normalmente no ocurre de forma inconsciente en hablantes que sufren de confusión lingüística.
- Su uso más frecuente no responde a una necesidad de recurrir a la lengua X para aquellos hablantes cuyos conocimientos en la lengua Y son bajos.

Innumerables estudios realizados desde 1975 demuestran que los hablantes que se valen del CdC no sufren necesariamente de *desplazamiento lingüístico*,¹¹ sino que poseen comúnmente conocimientos elevados en ambas lenguas (Valdés-Fallis, 1976a; Poplack, 1980; Gumperz, 1982; Lipski, 1985; Appel et al., 1996; Callahan, 2004). Sin embargo, más de veinte años después del estudio de Acosta-Belén podemos apreciar, en diversas investigaciones lingüísticas, que persiste la actitud negativa hacia la alternancia de lenguas. Zentella (1997a:11), por ejemplo, da testimonio de esta actitud desfavorable hacia los niños

⁸ Los textos cantados analizados han sido publicados entre los años 1989-2005. (Únicamente uno es de los años 80, mientras que siete de las diez canciones son del siglo XXI).

⁹ Nos valemos de los términos *función*, *uso* y *valor* como sinónimos. Véase el apartado 2.6.1 para una discusión más amplia del término *función*.

¹⁰ El *emisor* es tanto el artista que interpreta la letra como *la voz que habla* en los textos, esto es, el personaje que figura en las letras y que tiene voz propia.

¹¹ El cambio sucesivo de una lengua por otra. Gimeno Menéndez y Gimeno Menéndez (2003:27) indican que las fases de este fenómeno son las siguientes: 1) bilingüismo de los adultos de la primera generación, al principio con una limitada competencia lingüística en la lengua mayoritaria (Ab); 2) bilingüismo de los niños de la segunda generación, con una plena competencia en la lengua mayoritaria (AB), y posteriormente con una competencia disminuida en la lengua minoritaria (aB), perdida su fluidez por la falta de práctica, y 3) monolingüismo de los niños de la tercera generación en la nueva lengua mayoritaria (B).

puertorriqueños de Nueva York que alternan entre el español y el inglés.

A nuestro entender, las posturas negativas y los prejuicios hacia el empleo de dos o más lenguas en un episodio comunicativo, se deben fundamentalmente a la ignorancia que existe acerca de las habilidades lingüísticas de los hablantes bilingües y pueden, además, constituir señales de racismo. Torres (1997:63) subraya que, a pesar del predominio de individuos bilingües (aunque no siempre tengan un bilingüismo *equilibrado*, es decir, que no posean destrezas de hablante nativo en ambas lenguas) en las comunidades hispanas de los EE.UU., existe una carencia de estudios que analicen las estrategias comunicativas de las cuales se valen los hablantes que poseen estos recursos lingüísticos. Opinamos que esta ignorancia aumenta el poder de la ideología lingüística basada en el *modelo del déficit*,¹² el cual considera las variaciones lingüísticas partiendo de una norma, siendo esta, en la sociedad estadounidense, el habla de la clase dominante que consiste mayormente en monolingües de la clase media. Según este modelo, toda variación lingüística, como por ejemplo el bilingüismo y el CdC, es considerada torcida e incorrecta (Wolfram et al., 1974:10) (cf. Hill, 1993a:146).

Montes-Alcalá concluye lo siguiente en su tesis doctoral sobre el CdC español / inglés en diarios, correos electrónicos, cartas y notas personales, narrativas, revistas, poesía, drama y novelas:

While switching languages when speaking has traditionally carried social stigma, the rise of bilingual literature constitutes the ultimate corroboration that code-switching is a valid linguistic option for the bilingual writer as a literary device, speaking directly against the idea that switches occur due to linguistic deficiencies. [...] code-switching at the written level performs all the socio-pragmatic functions fulfilled by oral code-switching and it also serves as a stylistic device to put the bilingual's creativity to use. (Montes-Alcalá, 2000b:245)

Aquí queremos investigar si este mismo fenómeno puede ser estudiado con el mismo rigor científico en los textos cantados. Deseamos que esta tesis sea un aporte en el campo de la investigación que demuestre que el CdC no es una prueba de agonía lingüística sino un instrumento pragmático / estilístico del cual se vale el hablante para obtener un fin determinado. Consideramos que el estudio del CdC en los textos cantados es un campo fértil para analizar la construcción y la manifestación de la identidad de los emisores de las letras (cf. Picone, 2002:191, 193). Sarkar, Winer y Sarkar apuntan:

an examination of code-switching as it is premeditatedly and *artfully* employed by poets and songwriters can also yield insights into the way in which two or more languages or 'codes' may interact to index and enact a particular speech community's collective linguistic and cultural identity. (Sarkar et al., 2005:2059)

Tal y como veremos más adelante, no existe ningún estudio que se ocupe en profundidad del CdC en el discurso cantado. Por ello, para poder realizar una descripción de las funciones que cumple la alternancia de lenguas en los textos cantados, hemos creado un modelo de análisis propio. Este modelo contiene una nueva propuesta para una tipología de funciones del CdC. Hemos formado esta tipología partiendo de los estudios anteriores del CdC tanto en el discurso hablado, como en el escrito y en el cantado. Sin embargo, esta tipología se diferencia de los estudios anteriores en que presenta únicamente tres categorías de funciones de la alternancia de lenguas.

¹² Traducción nuestra de *deficit model*.

Seguidamente, nuestro modelo de análisis presenta una nueva categorización de los tipos de CdC. Esta categorización tiene en cuenta los rasgos característicos del discurso cantado ya que las categorías de tipos de CdC destacadas en los estudios para el discurso hablado o escrito no son adecuadas para la alternancia de lenguas en los textos cantados. Una vez identificados los tipos de CdC en el corpus, exponemos dos criterios según los cuales podemos seleccionar los textos cantados más fructíferos para el estudio que nos proponemos llevar a cabo.

Varios estudios sostienen que existen dos puntos de partida fundamentales en la investigación sobre el CdC: el gramático / sintáctico y el discursivo / pragmático (Romaine, 1989:111; Appel y Muysken, 1996:175; Bailey, 2002:288, entre otros). Nuestra investigación se relaciona claramente con el segundo de estos grupos.

En nuestro modelo de análisis partimos del supuesto de que el uso de un lenguaje específico no puede ser analizado sin tener en cuenta el contexto sociocultural del cual proviene el material analizado. Por ello, tomaremos en consideración factores tales como a qué comunidad hispana pertenece el *compositor*¹³ e intérprete de la letra, en qué parte de los EE.UU. creció, la situación de las diferentes comunidades hispanas de los EE.UU., como cuál es el estatus que tiene la variedad del español que hablan, etc. Estudiamos igualmente el contexto musical del que forman parte los textos cantados analizados, es decir, el uso de las lenguas en toda la producción musical del *artista*,¹⁴ el tipo de música que caracteriza su producción, el contenido de sus letras y las expresiones de identidad *étnica*¹⁵ y cultural que encontramos en ellas.

La mayor parte de las investigaciones del CdC analiza el discurso hablado y, aunque en menor medida, existe una cantidad de estudios que trabajan con el discurso escrito (novelas y poemas).¹⁶ El tema del CdC español / inglés en los textos cantados, no obstante, es un campo que prácticamente no se ha estudiado, a pesar de que es un fenómeno muy frecuente y en constante aumento. Existen pocos estudios que se centren en las funciones del CdC en el discurso cantado: Stolen (1992) que estudia letras en inglés / danés, Picone (2002), que trata textos cantados en francés / inglés y español / inglés, Bentahila y Davies (2002; 2006; 2008) que estudian el CdC francés / árabe y Sarkar y Winer (2005; 2006) que analizan la alternancia de francés, inglés, español, criollo haitiano y criollo jamaicano. Sin embargo, estos estudios no dejan de ser artículos cortos y ninguno trata el tema de la alternancia de lenguas de forma más extensa.

Hemos indicado que el empleo del español y del inglés en textos cantados contemporáneos, esto es, en las letras de la música popular (como por ejemplo el rap, hip-hop, pop, merengue, disco, reggaetón, etc.) constituye un fenómeno en aumento. Resultan frecuentes los *crossovers*, esto es, artistas que comienzan produciendo su música en español y que luego componen igualmente canciones en inglés. Varios artistas producen letras tanto en español como en inglés, pero siempre manteniendo las dos lenguas claramente separadas. Es decir, componen canciones en español y otras en inglés o producen un disco en español y otro con las mismas canciones traducidas al inglés. El cantante puertorriqueño Ricky Martin, por ejemplo, tiene versiones en ambas lenguas de varias de sus canciones (podemos mencionar “Livin’ la vida loca”, *Ricky Martin*), al igual que Marc Anthony, cantante puertorriqueño

¹³ Nos valemos de la palabra *compositor* tanto para el que compone la música de una canción como para el que escribe las letras, según el significado de (DRAE): “11: Hacer o producir obras científicas o literarias y algunas de las artísticas. 16: Hacer versos. 17: ‘Producir obras musicales’”.

¹⁴ Para una definición del término *artista*, véase el apartado 2.5.1.1.

¹⁵ Véase el apartado 2.2.2 para una discusión del término *étnica*.

¹⁶ Para un resumen de los estudios hechos sobre el CdC en la lengua escrita desde 1976 hasta el 2000, véase Montes-Alcalá (2000b:25ss.) y Callahan (2004:83ss.). Para una presentación de los estudios realizados en el campo de los CdC en textos antiguos, véase Callahan (2004:81ss.).

americano,¹⁷ que tiene, entre otras, las canciones “Tragedy” / “Tragedia” (*Mended*) y “I need to know” / “Dimelo” (*Marc Anthony*) que constituyen versiones en español e inglés de la misma canción (aunque el contenido de las letras puede diferir de una versión a otra).

La alternancia de lenguas en una sola letra musical era menos frecuente en el pasado pero durante la última década hemos podido observar un aumento de este fenómeno. En cuanto al CdC en la música rap, Rivera (2003:156) testimonia que es cada vez más aceptado. El autor presenta el ejemplo del grupo rapero Cypress Hill que, al comienzo de los años 90, criticaba a otros raperos hispanos de los EE.UU. por resaltar demasiado una estética orientada hacia lo hispano y por la intercalación excesiva de palabras y frases en español en sus letras. Sin embargo, a mitades de la misma década, este conjunto musical publicó un disco en español (*Los grandes éxitos en español*) y manifestó abiertamente de diferentes maneras su identidad hispana. (Un ejemplo de ello es que en una entrevista en televisión llevaban un suéter con el texto *Latin Thug*) (Rivera, 2003:156).

Las diez letras que constituyen el corpus de análisis de nuestra tesis presentan frecuentemente una mezcla de dos o más tipos de música, siendo estos la bachata, el rap, el pop, el rock, el merengue y el reggaetón. Las letras del conjunto musical bachatero *Aventura*, de descendencia dominicana y puertorriqueña, constituyen nuestro corpus principal: siete de las diez canciones de nuestro corpus de análisis pertenecen a este grupo. La producción musical de *Aventura* constituye un material óptimo para el tipo de estudio que vamos a realizar dado que es un conjunto contemporáneo y que su lenguaje pretende representar el habla actual de la comunidad bilingüe (español/inglés) de Nueva York. Asimismo, *Aventura* es el único grupo bachatero que produce letras bilingües además, a pesar de su prolífica obra musical, las canciones de *Aventura* no han sido objeto de un estudio lingüístico anterior a la presente tesis. Cabe destacar, asimismo, que a pesar de que los dominicanos constituyen el cuarto grupo más numeroso entre las comunidades hispanas de los EE.UU., existen pocos estudios que traten las maneras en las que esta comunidad se vale del español y del inglés en su discurso.¹⁸

El corpus complementario consiste en un tema del rapero cubano americano *Mellow Man Ace*, uno del conjunto musical *Proyecto Uno*, de descendientes de la República Dominicana y de Puerto Rico, que produce una mezcla de disco y merengue y uno del grupo de rock / rap mexicano *Molotov*.

1.1 Disposición de la tesis

En el inicio de este primer capítulo hemos presentado el campo de investigación de nuestro estudio. El capítulo consta de tres subcapítulos que tratarán las siguientes cuestiones:

- 1.1 Disposición de la tesis

En el presente subcapítulo hacemos una presentación panorámica del contenido de cada capítulo de la tesis.

- 1.2 Objetivo

Presentamos el objetivo de la tesis.

¹⁷ Con *americano* nos referimos a *estadounidense*.

¹⁸ En el apartado 2.6.2 podremos observar que, entre los estudios que tratan el CdC escrito o cantado, no existe ninguno que trate el habla dominicana americana.

- 1.3 Definiciones de *cambio de código*

El cambio de código es el fenómeno lingüístico central de esta tesis, por lo que una definición del término es esencial. En el subcapítulo 1.3 discutimos las definiciones de este término que se hallan en la literatura. Comentamos, igualmente, los términos *alternancia de lenguas / códigos* y *mezcla de códigos*.

En el **segundo capítulo** presentamos la teoría en la que se basa la tesis y el modelo que hemos creado para el análisis de los textos cantados. En el presente trabajo partimos del supuesto de que el idioma juega un papel primordial en la construcción y la manifestación de la identidad. Por ello, discutimos el concepto de *identidad* y el rol que juegan el español, el inglés y el CdC español / inglés en la construcción y la manifestación de la identidad hispana (subcapítulo 2.2). Podemos constatar que las actitudes positivas o negativas que existen en la sociedad hacia una variedad lingüística específica afectan inevitablemente a los hablantes de dicha variedad. En el último apartado del subcapítulo 2.2 discutimos cómo el modelo del déficit, que dicta que el habla que se acepta como la norma en la sociedad estadounidense es el habla de la clase dominante monolingüe, afecta de forma negativa a los hablantes bilingües de dicho país. Las actitudes hacia el bilingüismo y el CdC en los EE.UU. resultan relevantes para el análisis de los textos cantados de nuestro corpus dado que el uso que hacen los artistas de las dos lenguas puede considerarse parte de un movimiento de resistencia hacia las actitudes lingüísticas negativas y, además, constituye una forma poderosa de manifestar el orgullo de tener una identidad bilingüe y *bicultural*.

En el subcapítulo 2.3 observamos que es necesario crear un modelo de clasificación de los diferentes tipos de CdC que solo se den en los textos cantados. Esto se debe a que los modelos existentes de tipos de CdC en los discursos hablado y escrito no se ajustan a las características de los CdC en el discurso cantado. Mediante este nuevo modelo de clasificación seleccionamos siete textos, de un total de 48 canciones, del corpus principal. Estos textos, junto con los tres textos del corpus complementario, constituyen el material de nuestro análisis.

El material con el que trabajamos en el análisis es el fonotexto, es decir, la interpretación del texto escrito que realiza el cantante. Presentamos nuestro procedimiento en la transcripción del fonotexto en el subcapítulo 2.4.

En el subcapítulo 2.5 demostramos que el emisor de las letras de nuestro corpus se compone tanto del artista como de los *hablantes*¹⁹ ficticios que este interpreta, y que estos dos conceptos son inseparables. Esto tiene consecuencias metodológicas en nuestro trabajo dado que tratamos la identidad del artista como idéntica a la identidad del hablante que aquel interpreta.

Para analizar los textos de nuestro corpus partimos de una tipología de tres categorías de funciones del CdC. Para formar esta tipología debemos tomar en consideración las funciones identificadas en otros estudios para, de esta manera, crear categorías que cubran la mayor cantidad posible de funciones del CdC. Por ello, en el subcapítulo 2.6, realizamos una presentación sinóptica de las funciones de la alternancia de lenguas identificadas en estudios previos tanto del discurso hablado como del escrito y del cantado.

¹⁹ Al referirnos en general a los individuos, damos a este término el significado de “todo ser humano capaz de realizar la actividad lingüística y que posee una competencia lingüística que es la gramática de su lengua; así, todo hispanohablante es un hablante del español” (Dubois, 1998). En nuestros análisis de los textos cantados, sin embargo, este término (*hablante* o *hablante ficticio*) es asignado al significado de *la voz que habla en las letras*. El hablante puede, asimismo, ser denominado *personaje hablante*, si la voz que habla constituye al mismo tiempo un personaje que posee un papel en la trama narrada. Véase el apartado 2.5.1.2 para una descripción más detallada del término.

Finalmente, en el último subcapítulo del capítulo dos, presentamos dicha tipología de tres categorías de funciones del CdC (2.7).

En el **capítulo tres** presentamos el objeto del estudio. El estilo principal de la música del grupo Aventura, cuya producción musical constituye el corpus principal de la presente tesis, es la bachata. Dado que este estilo musical todavía no ha alcanzado los niveles de popularidad y reconocimiento internacional que otros estilos sí han conseguido, tales como la salsa y el merengue, conviene presentar algunos datos sobre este estilo musical (subcapítulo 3.1). Cabe señalar que esta descripción de la bachata pertenece tanto a la presentación del corpus como al contexto social del estudio. Sin embargo, hemos optado por incluirla en el capítulo tres dado que es necesario conocer este estilo de música para comprender de qué manera Aventura, que presentamos en el subcapítulo siguiente, se diferencia de los grupos tradicionales de bachata.

Tal y como ha quedado expuesto, en la presente tesis partimos del postulado de que el artista y los hablantes que este interpreta en los textos cantados son idénticos. De ahí que sea relevante incluir los datos biográficos de los artistas cuya música constituye los corpora de nuestra tesis (subcapítulos 3.2 y 3.3).²⁰

Hemos indicado que en nuestro modelo de análisis partimos del supuesto de que el uso de un lenguaje específico no puede ser analizado sin considerar el contexto sociocultural del cual proviene el material analizado. Por ello presentamos datos sobre las comunidades hispanas que habitan en los EE.UU. en el **capítulo cuatro**. Dado que los integrantes del corpus principal de nuestra tesis son *inmigrantes de primera y segunda generación*²¹ de la República Dominicana y de Puerto Rico, hay que tener en cuenta el contexto social en el que se encuentran estas dos comunidades. Puesto que el idioma es una de las herramientas principales mediante la cual los individuos expresan su identidad, y ya que las actitudes que se encuentran en la sociedad hacia una variedad lingüística específica afectan profundamente a los hablantes de dicha variedad, resulta igualmente pertinente discutir la auto-identificación, la discriminación lingüística y los rasgos característicos del lenguaje de los *dominicanos americanos* y de los *puertorriqueños americanos*.²² Dedicamos los subcapítulos 4.2 y 4.3 a estas cuestiones.

El **capítulo cinco** se centra en el análisis del corpus principal: los siete textos cantados del grupo bachatero Aventura. Realizamos primeramente una descripción panorámica del corpus principal. En esta descripción discutimos la relación entre el tipo de música y el empleo de las lenguas, las características de los enunciados hablados y los acentos del español y del inglés de los integrantes del conjunto musical en cuestión (subcapítulo 5.1). Resulta relevante estudiar la relación entre el tipo de música y el uso de las dos lenguas dado que, dentro de la producción musical de Aventura, las tendencias en esta relación pueden señalar que una lengua es identificada con un tipo de música relacionado con un cierto ámbito cultural. Seguidamente, los enunciados hablados constituyen un rasgo característico en la producción musical de Aventura, por lo que una presentación de estos resulta necesaria. Finalmente, ha de

²⁰ Cabe señalar que presentaremos los datos biográficos de los artistas del corpus complementario de forma más detallada en los análisis respectivos (apartados 6.1.1, 6.2.1 y 6.3.1).

²¹ Los inmigrantes de la primera generación son aquellos individuos nacidos fuera de los EE.UU. y que llegaron a este país después de ocho años de edad (Bailey, 2002:285). Cabe señalar que el límite de ocho años se basa en la teoría del aprendizaje de una segunda lengua (véase Gass et al., 2001:101). Los inmigrantes de segunda o posteriores generaciones son aquellos individuos nacidos en los EE.UU., cuyos padres inmigraron de otro país, o los que hayan llegado a los EE.UU. antes de ocho años de edad (Bailey, 2002:285).

²² Individuo que vive en los EE.UU. y que pertenece a la segunda generación, o posteriores, de inmigrantes de la República Dominicana o de Puerto Rico, respectivamente, que se instalaron en los EE.UU. Debe observarse que los dominicanos de la segunda generación de inmigrantes de los EE.UU. no se valen del término *dominicano americano* o *Dominican American* sino solamente de *dominicano*. La nomenclatura *dominicano americano* es aplicada en los estudios sociolingüísticos para designar a los dominicanos de la segunda generación de inmigrantes (Bailey, 2002:104). La situación es idéntica en cuanto a los puertorriqueños americanos.

realizarse una descripción de los acentos de los integrantes de Aventura dado que el acento es uno de los elementos principales en las diferentes variedades lingüísticas. Un hablante de inglés americano *estándar*,²³ por ejemplo, no manifiesta la misma identidad sociocultural que un hablante de inglés con acento hispano. En los subcapítulos 5.2-5.8 realizamos los análisis de los siete textos cantados de Aventura seleccionados según el modelo que presentamos en el subcapítulo 2.3. Finalmente presentamos una recapitulación breve de dichos análisis (subcapítulo 5.9).

Realizamos los análisis del corpus complementario en el **capítulo seis**. Cada análisis contiene información sobre los datos biográficos de los artistas, datos sobre las variedades lingüísticas de las que se valen e información que contextualiza la canción analizada en la producción musical de los artistas. El último subcapítulo del capítulo seis presenta una recapitulación breve de los análisis del corpus complementario (6.4).

En el **capítulo siete** presentamos los resultados de los diez análisis pormenorizados en forma de una tipología de funciones del CdC. De esta manera, se podrá apreciar cuáles son los valores del CdC más frecuentes en nuestro corpus. Además, el lector que se interese por un uso específico del CdC puede fácilmente encontrar en qué apartados de los análisis hemos hallado ejemplos de este uso.

Finalmente, en el **capítulo ocho** se hallan las conclusiones generales de la tesis.

1.2 Objetivo

El objetivo de nuestra tesis es elaborar un modelo de análisis que sirva para realizar una descripción del uso del CdC en un corpus limitado de textos cantados de música popular contemporánea.²⁴ Se trata de música producida por artistas de primera y segunda generaciones de inmigrantes hispanos en los Estados Unidos, principalmente provenientes de la República Dominicana. Con la descripción del uso del CdC en los textos cantados de nuestro corpus pretendemos mostrar cómo los emisores se valen del CdC

- a) para la construcción y manifestación de la identidad
- b) para matizar las expresiones de valores emocionales
- c) según el contexto de la enunciación
- d) según los *interlocutores* o los *destinatarios*²⁵
- e) como respuesta a ciertas estructuras lingüísticas

En cuanto a las funciones pragmáticas y estilísticas del CdC, podemos observar que los usos (a-d) están relacionados con la pragmática mientras el uso (e) responde a la estilística del CdC.

El objetivo de esta descripción del CdC en el discurso cantado es poder demostrar que la alternancia de códigos es un instrumento del que se vale el emisor bilingüe para expresar

²³ Usamos la palabra según el significado que le da Dubois (1998): “Una forma de lengua es *estándar* cuando en un país dado se impone más allá de las variaciones locales o sociales hasta el punto de emplearse corrientemente, como el mejor medio de comunicación, por gentes susceptibles de utilizar otras formas o dialectos. [...] La difunden la escuela, la radio y se utiliza en las relaciones oficiales”.

²⁴ Dicho modelo se presenta en el subcapítulo 2.1.

²⁵ Nos valemos del término *interlocutor* en los análisis de los textos cantados para hacer referencia al otro hablante. Es decir, cuando aparecen dos personajes que hablan, son interlocutores el uno del otro. Igualmente, nos valemos de *destinatario* para denominar el *tú mudo*, es decir, el personaje ficticio al que se dirige la voz que habla en el texto. Véase el apartado 2.5.1.3 para una descripción detallada del término.

valores artísticos que no se podrían dar con la misma eficacia en un discurso monolingüe y que el bilingüismo en el discurso cantado es también un recurso comunicativo, (al igual que en el discurso hablado o escrito), que aporta nuevos valores a la enunciación.

1.3 Definiciones de *cambio de código*

La mayor parte de los estudios en el campo del *cambio de código* ha sido publicada en inglés, idioma en el que el fenómeno de la alternancia de lenguas dentro de un solo discurso es llamado *code-switching*²⁶, *code mixing* y *code shifting*. En español es denominado generalmente *cambio de código* (o *cambio de códigos*), con la excepción de Silva Corvalán (1989; 2001) que le atribuye el nombre de *intercambio de códigos*.

Para poder discutir los términos *cambio de código*, *alternancia de códigos* y *mezcla de códigos* es necesario definir primeramente los términos *cambio de código interoracional* y *cambio de código intraoracional*. La definición de estos términos varía según el investigador. En la siguiente tabla comparamos la definición de los términos según Poplack (1980; 1981:170-1) y (Myers-Scotton, 1993a:3-5):

	Poplack	Myers-Scotton
Etiquetas, expresiones fijas, expresiones idiomáticas	Extraoracional	Intraoracional
Sustantivos simples	Sustantivos simples	Intraoracional
Cambios entre oraciones completas	Interoracional	Interoracional
Cambios entre oraciones subordinadas	Interoracional	Intraoracional
Cambios dentro de oraciones completas	Interoracional / Intraoracional ²⁷	Intraoracional
Cambios dentro de oraciones subordinadas	Intraoracional	Intraoracional

Según el modelo original de Myers-Scotton (1993a:3-5), los cambios interoracionales surgen solo entre oraciones completas, mientras que aquellos que se dan entre *sintagmas*²⁸ o fragmentos, se identifican como cambios intraoracionales. (Ha de indicarse que Myers-Scotton ha realizado modificaciones en su modelo que no hemos tenido en cuenta en este punto. Véase Myers-Scotton, 2001). La clasificación de los CdC se complica aún más al citarse estudios escritos en inglés en un trabajo realizado en español debido a la carencia de una terminología equivalente para designar los diferentes niveles de constituyentes (*clause*, *phrase*, *sentence*). No obstante, la división de los CdC según el lugar de la oración en que se manifiesten, no resulta relevante para el tipo de análisis que nos proponemos realizar en la presente tesis.

²⁶ También existen las formas: *codeswitching* y *code switching*.

²⁷ Depende de en qué parte de la oración completa tiene lugar el cambio, si es entre oraciones subordinadas o dentro de ellas.

²⁸ Estructura que típicamente consta de más de una palabra y que carece de la estructura sujeto/verbo (Crystal, 1997).

1.3.1 Cambio de código

La definición del *CdC* que se halla en muchos de los estudios de esta área se deriva del planteamiento de Gumperz en *Discourse Strategies*:

Conversational code switching can be defined as the juxtaposition within the same speech exchange of passages of speech belonging to two different grammatical systems or subsystems. (Gumperz, 1982:59)

En *Bilingualism*, Romaine (1989:111) basa su definición en la cita de Gumperz, mientras que Myers-Scotton y Poplack presentan sus propias definiciones:

Codeswitching is the term used to identify alternations of linguistic varieties within the same conversation. (Myers-Scotton, 1993b:1)

[T]he alternation between two varieties in the same constituent by speakers who have sufficient proficiency in the two varieties to produce monolingual well-formed utterances in either variety. (Myers-Scotton, 2001:23)

Code-switching is the alternation of two languages within a single discourse, sentence or constituent. (Poplack, 1980:583)

En la introducción de *Codeswitching -Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*, Heller define el fenómeno de la siguiente manera:

Codeswitching, the use of more than one language in the course of a single communicative episode [...]. (Heller, 1988:1)

El término *codeswitching* / *cambio de código* es el más usado para denominar el fenómeno del cambio entre lenguas. Sin embargo, existe una gran gama de designaciones que, a la par con esta nomenclatura, representan el cambio entre lenguas en sus diferentes formas es decir, el cambio entre oraciones, dentro de oraciones y el cambio balanceado en el que las dos lenguas implicadas son equilibradas con respecto a la cantidad de unidades (voces, frases, oraciones) que presenta cada una de ellas, entre otros.

1.3.2 Alternancia de códigos

Los términos más usados en la literatura, además de *cambio de código*, son *alternancia de lenguas* / *códigos* y *mezcla de códigos*. En cuanto a *alternancia de lenguas*, Jacobson, (2001) siguiendo la propuesta realizada por Bentahila y Davies (1998), se vale del término para el tipo de *CdC* en el que la cantidad de enunciados en las dos lenguas en cuestión es equilibrada y, por consiguiente, no existe una *lengua base*.²⁹

Para Thomason (2001:136) el término *alternancia de códigos*, al contrario que el *CdC*,³⁰ no implica un cambio entre lenguas en la misma conversación y con el mismo hablante, sino que significa que el hablante bilingüe usa las dos lenguas en contextos distintos, por ejemplo

²⁹ La lengua base es identificada tras un análisis complejo de la pertenencia de varias categorías de morfemas a una u otra lengua. Véase Myers-Scotton (2001) y Romaine (1989:134ss.). Jacobson (2001:68ss.) presenta un modelo algo simplificado para la determinación de la lengua base.

³⁰ La definición que realiza del *CdC* es la siguiente: “[...] the use of material from two (or more) languages by a single speaker in the same conversation” (Thomason, 2001:132).

una en casa y otra en el trabajo. Es decir, según la autora, *alternancia de códigos* sería un sinónimo de *diglosia* (cf. Alcaraz Varó et al., 1997).

Silva-Corvalán (2001:315) emplea *alternancia de códigos* e *intercambio de códigos* indistintamente: “*la alternancia o intercambio de códigos, i.e., el uso del inglés y el español por el mismo hablante dentro de un turno de habla*”. Con la identificación “un turno de habla” para la unidad en la que se realiza el cambio, la autora incluye en su definición tanto los cambios entre oraciones como dentro de ellas. Igualmente se vale de los términos *alternancia de lenguas* y *mezcla de códigos* junto con *alternancia de códigos* y *CdC*, respectivamente (Silva Corvalán, 2001:304, 317).

Asimismo, López Morales (1989:173), al igual que Alcaraz Varó (1997) y Valdés-Fallis (1976b) entre otros, tratan la *alternancia de código* y el *CdC* como sinónimos.³¹

1.3.3 Mezcla de códigos

En lo que concierne al término *mezcla de códigos* (en inglés *codemixing*),³² Sridhar y Sridhar (1980:408-9) lo aplican para designar el tipo de *CdC* que surge dentro de las oraciones, es decir, el cambio intraoracional. La *mezcla de códigos* es diferenciada del *CdC* ya que, en este último, cada cambio de lengua es acompañado por un cambio situacional en el discurso.

Igualmente, en los trabajos de Bokamba (1988:24), y de Thomason (2001:132) el término *mezcla de códigos* es usado para la denominación del cambio intraoracional, mientras que *CdC* designa el cambio interoracional.

Muysken (2000:1) también se vale de *mezcla de códigos* para designar los cambios intraoracionales, mientras que *CdC* es empleado para los cambios de lengua que tienen lugar en un episodio comunicativo.

En un estudio del *CdC* en el habla infantil, McClure (1981:86) encuentra dos mecanismos distintos que denomina *codechanging* y *codemixing*. El primero es motivado por factores situacionales y estilísticos. Es un cambio completo de una lengua a otra en el que todas las voces o cabezas funcionales, así como la morfología y la sintaxis, son cambiadas a la nueva lengua. Se trata de cambios de constituyentes mayores como, por un lado, las frases nominales y verbales y, por otro, las oraciones.³³ Conforme a esta autora, la *mezcla de códigos* designa un cambio que se realiza cuando el individuo, en el momento de la emisión, no recuerda la palabra en la lengua base o la desconoce y recurre entonces al vocablo de la lengua intercalada. También se puede tratar del empleo de expresiones idiomáticas en la lengua intercalada. Por consiguiente, según McClure, el *codechange* es el cambio de una lengua a otra mientras la *mezcla de códigos* surge en un discurso conducido en una lengua pero que contiene elementos de otra.

De forma similar, Hamers y Blanc (1989:148-9) analizan el *CdC* como una alternancia de códigos en la que las lenguas implicadas están claramente discernibles, mientras que en la *mezcla de códigos* el hablante de la L_x transfiere elementos y reglas de la L_y a la L_x en todos los niveles lingüísticos. En efecto, los autores sostienen que con la mezcla de códigos es necesaria una lengua base y que en un texto con mezcla de códigos es posible distinguir unidades monolingües en la lengua base que alternan con unidades que dependen de las reglas de ambas lenguas.

Muysken relaciona la *mezcla de códigos* con el préstamo:

³¹ También existen los términos *alternancia lingüística* (López Morales, 1989:171) y *conmutación de código* (Alcaraz Varó y Martínez Linares, 1997) aunque son menos usados.

³² También existen las formas *code-mixing* y *code mixing*.

³³ En la referencia dice “NP, VP, S” (McClure, 1981:86).

Code-mixing can be conceived of as involving words within different language indices inserted into a phrase structure tree, while lexical borrowing can be conceived of as involving formatives inserted into an alien word structure. (Muysken, 1995:191)

El autor argumenta que la mezcla de códigos, también llamada *CdC de inserción*,³⁴ se diferencia del préstamo, básicamente, en que mientras el préstamo constituye un sustantivo simple, la mezcla de códigos consta de unidades más extensas (Muysken, 1995:180). Finalmente, Myers-Scotton (1993a:23-4) opina que el término en cuestión a veces es aplicado por investigadores para evadir el tema de la clasificación de las *unidades léxicas simples*,³⁵ es decir, la distinción entre el CdC y el préstamo, y que usar en la investigación los dos términos, *CdC* y *mezcla de códigos*, solo causa confusión.

Al igual que Silva-Corvalán (2001), en la presente tesis emplearemos los términos ***cambio de código*** (*el cambio*) y ***alternancia de códigos / lenguas*** (*la alternancia*) de forma sinónima. Seguimos la definición de Heller (1988), “el uso de más de una lengua en un episodio comunicativo”³⁶ y sostenemos que “un episodio comunicativo” puede constar de textos cantados ya que, a pesar de que las letras musicales no constituyen lenguaje hablado espontáneo, presentan características pertenecientes a la comunicación propiamente dicha. En un texto musical, el hablante transmite un mensaje a un destinatario (real en forma del *público*,³⁷ o imaginario) y, por lo tanto, consta de un episodio comunicativo. De igual manera a Sarkar y Winer (2006:178) incluimos en la definición de *CdC* no únicamente los cambios que se dan dentro de los versos en los textos cantados, sino igualmente los cambios que tienen lugar entre versos y entre estrofas y/o estribillos.

Tal y como testimonia McClure (2001:160ss.), la instancia mínima que puede presentar el CdC es un tema sobre el que discrepan los estudiosos. En un extremo se encuentran los que optan por excluir todas las *palabras aisladas*,³⁸ y en el otro los que consideran que estas deben incluirse también en el estudio del CdC. En una posición intermedia se sitúan los que sugieren una distinción entre palabras aisladas que actúan como CdC, y aquellas otras que actúan como préstamos.

La distinción entre el CdC y el préstamo es otro campo problemático en el estudio de los fenómenos del contacto de lenguas. McClure (2001:160) indica que generalmente la distinción se basa en que los préstamos están fonológica y morfológicamente integrados en la lengua meta, siendo asimismo aceptados por la comunidad como pertenecientes a la lengua meta. Sin embargo, estos criterios no son satisfactorios y existen varios estudios que los critican.³⁹ Diversas investigaciones proponen que los CdC y los préstamos se encuentran en los dos extremos de un continuum y que existen voces que se hallan en el medio. Gardner-Chloros propugna lo siguiente:

³⁴ Traducción nuestra de *insertional code-switching*.

³⁵ Traducción tomada de Seco, Andrés y Ramos (1999) de *single lexemes*.

³⁶ “[...] the use of more than one language in the course of a single communicative episode”.

³⁷ Nos valemos del término *público* para referirnos al grupo de personas *reales* que escuchan música en forma grabada o en vivo y no al destinatario ficticio del texto.

³⁸ Traducción nuestra de *single words*.

³⁹ Véase Romaine (1989:61), remitiendo a Haugen (1950), que apunta que el nivel de integración depende más de la habilidad del bilingüe que del tiempo que lleva usándose la voz prestada en la lengua meta. Picone (1994) critica tanto el modelo presentado por Poplack (1988) como el de Myers-Scotton (1993a).

it would appear that the distinction between code-switching and loans is of a 'more or less' and not an absolute nature [...] If it is an innovation on the speaker's part, it is code-switching. If it is frequently used in that community -whether or not in free variation with a native element - then it is at least on its way to becoming a loan. In short, a loan is a code-switch with a full-time job. (Gardner-Chloros, 1987:102)

En nuestro corpus, la distinción entre el CdC y el préstamo en las palabras aisladas no cobra mucha importancia ya que solo hay una cantidad mínima de CdC de palabras aisladas y las letras que únicamente presentan este tipo de presencia de otra lengua no cumplen con los requisitos para formar parte de nuestro corpus de análisis. En efecto, todas las instancias en la otra lengua serán consideradas como CdC en la presente tesis.

Para finalizar este apartado reiteramos que los términos empleados en la presente tesis para el fenómeno del empleo de dos lenguas en un mismo episodio comunicativo serán *cambio de código (el cambio)* - abreviado *CdC*, y *la alternancia de códigos / lenguas (la alternancia)*.

2. TEORÍA Y MÉTODO

Dime cómo hablas y te diré quién eres

(Moreno Fernández, 2004:1)

En el presente capítulo presentaremos la teoría en la que basamos nuestro estudio y el método que hemos adoptado para realizar este trabajo. El capítulo consta de siete subcapítulos que tratarán las siguientes cuestiones:

- 2.1 Punto de partida metodológico

Destacamos el postulado principal del cual partimos para realizar nuestro estudio.

- 2.2 Lengua e identidad

Definimos los términos *identidad* y *etnicidad*, tratamos los temas de la construcción de la identidad, el rol de la lengua en la construcción y la manifestación de la identidad y el impacto de las actitudes lingüísticas sobre los hablantes.

- 2.3 Selección y limitación

Presentamos el modelo de Lipski (1982) para la clasificación de los tipos de CdC en textos escritos para seguidamente crear nuestro propio modelo y categorizar los tipos de CdC que hallamos en nuestro corpus. Después clasificamos todas las letras del corpus principal según este modelo. Creamos dos criterios de selección para elegir las canciones que van a formar el corpus de análisis y finalmente presentamos las siete letras del corpus principal y las tres del corpus complementario seleccionadas para el análisis.

- 2.4 El texto de la enunciación

Presentamos el material con el que vamos a trabajar, el fonotexto, y creamos un modelo para realizar la transcripción de los fonotextos.

- 2.5 El sujeto de la enunciación

Definimos los términos *artista*, *hablante*, *personaje* y *destinatario* y realizamos un estudio de la relación entre los conceptos del *artista* y del *hablante*.

- 2.6 Las funciones del cambio de código

Realizamos una presentación panorámica de los estudios previos en los discursos hablado, escrito y cantado.

- 2.7 Tipología

Discutimos las limitaciones que existen en la creación de tipologías de funciones del CdC y creamos la tipología con la que vamos a trabajar en la presente tesis.

2.1 Punto de partida metodológico

En el capítulo anterior hemos destacado que el objetivo de nuestra tesis es elaborar un modelo de análisis que sirva para realizar una descripción del uso del CdC en nuestro corpus. En el presente capítulo presentamos las diferentes partes de dicho modelo de forma detallada. Sin embargo, antes de trabajar con cada parte del modelo de manera profunda, presentamos a continuación dicho modelo de manera panorámica.

Modelo de análisis

Tipología de funciones del CdC (subcapítulo 2.7) Partiendo de los estudios anteriores de los discursos hablado, escrito y cantado, hemos creado una nueva tipología de funciones del CdC: - Cambios de marcadez - Cambios motivados por el contexto / los interlocutores y/o los destinatarios - Cambios motivados por las estructuras lingüísticas
Categorización de los tipos de CdC (apartado 2.3.2) Partiendo del modelo de Lipski (1982) hemos formado una nueva categorización de los tipos del CdC: Tipo I: Lengua intercalada salpicada en estrofas y/o en estribillos variables Tipo II: Lengua intercalada salpicada en estribillos invariables Tipo III: Lengua intercalada en exclamaciones y discursos recitados Tipo IV: Cambios dentro de versos Tipo V: Cambios entre versos Tipo VI: Cambios entre unidades extensas
Criterios de selección (apartado 2.3.4) Hemos empleado dos criterios de selección para encontrar un material óptimo para el tipo de análisis que nos proponemos realizar: 1) Las letras deben presentar instancias del CdC de los tipos IV y/o V. 2) Las letras deben presentar instancias del CdC de los tipos IV y/o V tanto en todas las estrofas como en el estribillo (admitiendo alguna excepción).
El fonotexto (apartado 2.4.1) Trabajamos con el fonotexto, esto es, la interpretación del texto escrito que realiza el cantante.
Análisis pormenorizados (capítulos cinco y seis) Realizamos el análisis de forma pormenorizada estudiando cada instancia del CdC individualmente.
El texto cantado como un diálogo (subcapítulo 2.1) Analizamos los textos cantados como actos de habla en los que el interlocutor o el destinatario principal es el personaje ficticio al que se dirige el emisor.
Contexto sociocultural (capítulo cuatro) Partimos de la premisa de que el uso de un lenguaje específico no puede ser analizado sin tomar en consideración el contexto sociocultural, por tanto, realizamos estudios del contexto sociocultural de los textos cantados.
El emisor de los textos cantados (subcapítulo 2.5) Mediante un análisis de la relación entre el artista y la voz ficticia que habla en las letras, constatamos que el emisor de las letras consta tanto del artista como de la voz ficticia, por tanto, consideramos los datos biográficos propios del artista y, asimismo, de la voz ficticia.
Lengua e identidad (subcapítulo 2.2) Partimos de la premisa de que el idioma juega un papel primordial en la construcción y manifestación de la identidad. Además, consideramos la identidad y la variedad lingüística como aspectos mediante los cuales el grupo o el individuo se expresa desde el punto de vista no esencialista. Es decir, son procesos continuos y dinámicos.
Modelo del déficit / movimiento de resistencia (subcapítulo 2.2) Tomamos en consideración el modelo del déficit que dicta que el habla que se acepta como la norma en la sociedad estadounidense es el habla de la clase dominante monolingüe y consideramos, asimismo, el efecto negativo que este modelo puede tener en los hablantes bilingües. Consiguientemente, postulamos que el uso de las variedades no aceptadas por este modelo, como por ejemplo el discurso con CdC, puede interpretarse como un movimiento de resistencia.

A lo largo de los análisis de los textos cantados en los capítulos cinco y seis, en los resultados presentados en el capítulo siete y, finalmente, en las conclusiones expuestas en el capítulo ocho, podemos apreciar que, por medio de este modelo, hemos logrado un análisis sistemático, consistente y coherente de los CdC en los diez textos cantados de nuestro corpus.

En la presente tesis partimos del postulado de que la construcción y la representación de la identidad étnica y cultural en los textos cantados de nuestro corpus se encuentran estrechamente relacionadas con los grupos socioculturales y étnicos con los que se identifica el emisor de las letras. Cabe reiterar que con el término *emisor* nos referimos tanto al artista como a los hablantes que éste interpreta, dado que son dos conceptos inseparables en las letras de nuestro corpus. Cabe señalar además, que en siete u ocho de las diez canciones de nuestro corpus de análisis, el artista es tanto el compositor como el intérprete de las letras.⁴⁰

Ahora bien, el discurso cantado tiene lugar y forma parte de un contexto sociocultural particular que es imprescindible tener en cuenta en el momento de interpretar la conformación de las identidades culturales y étnicas en nuestro corpus. Consiguientemente tenemos que tomar en consideración factores tales como a qué comunidad hispana pertenece el artista, ya que los hispanos de los EE.UU. no constituyen una comunidad homogénea, sino que existen grandes diferencias entre los distintos grupos, de acuerdo al país de origen, cuándo llegaron a los EE.UU. y las condiciones socioeconómicas en que viven.⁴¹ Hay que tener en cuenta, además, en qué parte de los EE.UU. creció el artista (una zona poblada por muchos hispanos o por pocos hispanos, con muchos hispanos de su mismo país de origen, etc.). Otro factor a considerar es la situación de las diferentes comunidades hispanas de los EE.UU., por ejemplo, bajo qué condiciones inmigraron a los EE.UU., cuál es el estatus que tiene la variedad del español que hablan, en qué situación social y económica se halla la mayoría de los individuos de cada comunidad, etc. Los rasgos del fenotipo del artista que compone e interpreta las letras, y la variedad tanto del español como del inglés que éste habla, nos ayudarán a apreciar cuál puede ser el contexto étnico y lingüístico con el que aquel se identifica. Estudiamos igualmente el contexto musical del que forman parte los textos cantados analizados, es decir, el uso de las lenguas en toda la producción musical del artista, el tipo de música que caracteriza su producción, el contenido de sus letras y las expresiones de identidad étnica y cultural que encontramos en ellas.

La importancia del lenguaje del artista para analizar su identidad queda claramente expuesta por Johnson:

both speakers and hearers identify themselves and others according to how they speak. We convey our self-identity through the language style we embrace, and we attribute identity features to others based on their language. (Johnson, 2000:17)

Al estudiar el CdC en el habla del hablante ficticio, los datos anteriormente mencionados sobre el artista juegan un papel crucial. Esto es, analizamos el hablante ficticio como un personaje fruto de la invención del artista pero que, al mismo tiempo, se encuentra siempre condicionado por la imagen del artista que lo interpreta. Dicho de otro modo, el personaje creado en el discurso musical de un grupo o un artista como los que sometemos a estudio guarda ontológicamente profundos parecidos de identidad con el artista que lo representa. A diferencia del discurso literario, que usualmente nos llega por vía escrita, la imagen, la voz, el idiolecto, el sociolecto, el tono, el acento (por ejemplo el acento hispano cuando se expresa en inglés), etc. del artista son igualmente características del hablante ficticio creado por el artista en cada canción.

⁴⁰ Las dos excepciones son “Mentirosa” de Mellow Man Ace y las partes en inglés de “Gone” (*WBR*) compuestas por Timberlake. No obstante, tal y como discutimos en el subcapítulo 5.4, partimos del supuesto de que la versión bilingüe es obra de Aventura. En cuanto a “Our Song” (*GP*) no se destaca en el libreto del disco quién es el compositor. Sin embargo, dado que Anthony Santos compone la mayoría de los temas de Aventura, suponemos que este es también el caso de esta canción.

⁴¹ Véase el capítulo cuatro.

Tomemos como ejemplo al artista Anthony Santos del grupo bachatero Aventura. Podemos apreciar que presenta una imagen de un hombre *sensible* y *sentimental*, frecuentemente infeliz en el amor. Esta imagen se refleja constantemente en los hablantes que interpreta en las diferentes letras. Podemos ilustrar esto con la canción “Don’t Waste My Time” (L&H). Al comienzo de la canción hay un pequeño diálogo entre dos de los integrantes del grupo:

MS Hey yo Romeo, you know I’m sorta [sort of] the dog one in the group
 AS Well you know, and I’m like the sweet sensitive one. [...]
 (“Don’t Waste My Time”, L&H)

La canción se aleja de la temática del amor y del sufrimiento de la *bachata tradicional romántica*,⁴² que es igualmente frecuente en las letras de Aventura. La canción es una mezcla de rap y pop que trata del deseo que sienten los hablantes que representan los integrantes del grupo, de *divertirse* con las chicas en vez de hacerse fotos con ellas y firmar autógrafos. El lenguaje contiene referencias explícitas al sexo y palabras malsonantes, elementos que generalmente son también ajenos a la bachata romántica:

Estrofa 1 *MS*

[...]
 one night sexin[g] that’s what I’m expecting
 so don’t get surprised and start rolling your eyes
 when I tell let’s get crazy hop in the ride
 there’s no man no wife just plans for tonight
 [...]
 [Shit] I ain’t tryin’ to go through no novela
 I just wanna cutie with a bootie
 [...]
 this is their adventure
 where there’s more than enough pleasure
 without feelin[g] pressure
 [...]

Estrofa 2 *MS*

Yeah so excuse me if I’m comin[g] on too strong
 but we ain’t got no time so gotta [got to] get my groove on
 [...]
 no autographs or pictures I just wanna get ya [you]
 take you to the telly where me and Rom can split ya [you]
 [...]
 I say again make up your mind ‘cause
 I won’t hesitate to take the next chick on line so let me know

Estrofa 3 *MS*

[...]
 I’m just tired of hearing about what these haters say
 what are you stupid?
 ‘cause nine years of blood sweat and tears [¿?]
 Ya’re [you are] [bullshit] claming ya’re [you’re] dangerous
 but really ya [you’re] just a fake us
 ya [you] could never take on us

⁴² Con *bachata tradicional romántica* nos referimos al contenido de las letras de la bachata que se produjo hasta finales de los años 70. Véase el subcapítulo 3.1.

bass guitar give you razor cuts
lyrics that make your girl wanna [fuck] with us
I guess that's why you hate us so much
But guess what? Mother [fuckers] keep it up
you're biting the hand that feeds you
you need us now you tell me who needs you?
[...]

(“Don't Waste My Time”, *L&H*)

Sin embargo, antes de la segunda estrofa, Anthony Santos, que interpreta a un hablante llamado *Romeo*, el mismo apodo del cual se vale el artista,⁴³ nos recuerda quién es:

[...]
AS
Sigo siendo el mismo Romeo muy sensitivo muy sentimental
pero esta noche cambiemos romance a un chin de frescura te quiero perrear
[...]

(“Don't Waste My Time”, *L&H*)

Al final de la letra encontramos otro diálogo en el que los integrantes del grupo (que, tal y como ha quedado expuesto, interpretan papeles en los que se representan a sí mismos) se aseguran de que el público entiende que la letra solo es una broma y que no son hombres que quieren aprovecharse de las mujeres y solo acostarse con ellas. Será justamente Anthony Santos quien lo exprese de forma explícita y sin dejar lugar a dudas sobre el juego que llevan a cabo con los roles de identidad que han establecido:

[...]
AS He he yo Mikey we gotta tell these girls we was just playin[g]
[...]

(“Don't Waste My Time”, *L&H*)

Según nuestro modelo de análisis, el hablante, que, tal y como hemos visto, guarda ontológicamente profundos parecidos de identidad con el artista que lo representa, se dirige en las letras a un destinatario ficticio. Es decir, analizamos los textos cantados como diálogos entre el hablante ficticio y su destinatario, igualmente ficticio. Cabe señalar, no obstante, que en la mayoría de los casos (en siete de las diez canciones), este diálogo presenta únicamente la voz del hablante mientras que el destinatario no se expresa directamente en la letra.⁴⁴ Sin embargo, en ocasiones el contenido de las letras nos indica posibles actos comunicativos por parte del destinatario de la letra. En “I Believe - Yo creo” (*WBR*), por ejemplo, el hablante enuncia lo siguiente: “I know very well you say that I did wrong / quizás te crean quizás juzguen mi amor” (versos 11 y 12). Mediante estos versos podemos saber que la destinataria ha hablado con otras personas sobre el error que considera que el hablante cometió. Otro ejemplo lo hallamos en “Aventura” (*L&K*) cuando el hablante se dirige directamente al destinatario diciendo “Cómo te atreves a llamarme comparón” (verso 7). Ha de destacarse que un estudio sobre la recepción de estas letras, y el uso de español e inglés en ellas, por parte del público, aunque resultaría muy interesante, desbordaría los propósitos de este trabajo. Para

⁴³ Este hecho es, sin duda, un recurso para que el público asocie al cantante con el hablante que interpreta en el discurso musical. Véase el apartado 2.5.2.

⁴⁴ Son tres las canciones en las que la destinataria tiene voz propia si contamos con el diálogo introductorio de “I'm Sorry” (*L&H*).

estudiar el efecto que el CdC tiene en el público de nuestros artistas, sería necesario realizar un trabajo de campo, posiblemente con encuestas o entrevistas, lo cual excedería los límites de nuestra tesis.

Cabe reiterar que el presente estudio se centra en la descripción del uso del CdC para mostrar cómo los emisores se valen del CdC: a) para la construcción y la manifestación de la identidad, b) para matizar las expresiones de valores emocionales, c) según en contexto de la enunciación, d) según los interlocutores o los destinatarios y e) como respuesta a ciertas estructuras lingüísticas. Esta descripción es elaborada partiendo de nuestra interpretación de las funciones que cumple el CdC en las letras.

Ha de señalarse, asimismo, que el material analizado en nuestra tesis es limitado; el corpus de análisis consta de diez textos cantados, por lo que nuestro estudio no es de índole sociológico. Además de los diez textos del corpus de análisis que estudiamos en detalle en los capítulos cinco y seis, extraemos, cuando resulta conveniente, fragmentos de otras canciones producidas por los artistas del corpus de análisis para poder ejemplificar ciertos fenómenos o señalar tendencias que hemos identificado en la producción musical de un artista determinado y que gozan de importancia para nuestro análisis.

2.2 Lengua e identidad

Dado que uno de los objetivos de la presente tesis es estudiar cómo los emisores se valen del CdC para la construcción y la manifestación de la identidad étnica y social, discutimos seguidamente el concepto de *identidad* y su relación con la lengua.

2.2.1 Definición de *identidad*

En el presente trabajo nos basamos en la definición de *identidad* que propone Woodward:

identity can be seen as the interface between subjective positions and social and cultural situations. Identity gives us an idea of who we are and how we relate to others and to the world in which we live. Identity marks the ways in which we are the same as others who share that position, and the ways in which we are different from those who do not. Often, identity is most clearly defined by difference, that is by what it is not. (Woodward, 1997:1-2)

De esto se desprende que la *identidad* es una posición tanto individual como colectiva, y que depende tanto de la semejanza con un grupo específico como de la diferencia con respecto a otros grupos. Sin embargo, tal y como advierte Jonsson (2005:238), Woodward se expresa en la cita de arriba de tal manera que parece que la identidad es algo preexistente, lo cual, según nuestro postulado, no es así.

En la presente investigación partimos de la visión *no esencialista*, es decir, del supuesto de que la identidad y la variedad lingüística mediante la cual el grupo o el individuo se expresa, son procesos continuos y dinámicos, más que estados estáticos (Woodward, 1997:11, 26). Es decir, en lugar de considerar la identidad como un hecho conseguido o una realidad hecha, se debe analizar la identidad como una producción que nunca se termina y que siempre está en proceso de desarrollo (Hall, 1990:222). Los cambios constantes en la identidad de un individuo y su/s/ manera/s/ de expresarse han sido esquematizados de la siguiente manera por Bailey (2007b).

Diferentes situaciones: La manifestación de la identidad puede depender de con quién está hablando el individuo o en qué situación se encuentra. Una persona que desde el marco de referencia dominicana sería considerada *blanca* o tal vez *trigueña* o *india clara*, por ejemplo, se describiría como *negra* desde el punto de vista estadounidense,⁴⁵ por ejemplo rellenando un cuestionario en el que debe especificar su raza (Bailey, 2007b:165).⁴⁶

Diferentes etapas en la vida: La identidad puede cambiar entre las etapas de la niñez, la adolescencia y la adultez. Por ejemplo, un dominicano americano del fenotipo englobado en la categoría *negro* en la dicotomía racial de los EE.UU., y que en su niñez habla español en casa y se identifica con los marcos referenciales de sus padres (dominicanos), puede, durante su adolescencia, comenzar a identificarse con los *afroamericanos*⁴⁷ en su escuela y en su barrio, y es posible que años más tarde se case con una inmigrante recién llegada de la República Dominicana y que acepte, además, un trabajo en el cual su destreza en la lengua española juegue un papel importante. Por consiguiente, vuelve a identificarse más con sus raíces hispanas al tiempo que se aleja de la forma de hablar y vestir de los afroamericanos (cf. Bailey, 2007b:175).⁴⁸

Diferentes momentos históricos: La manifestación de la identidad tanto de un individuo como de una comunidad puede depender de momentos históricos como, por ejemplo, antes de que comenzara la inmigración en masa del país de origen del individuo en cuestión. En el caso de los dominicanos, por ejemplo, antes de la caída de la dictadura había tan pocos dominicanos en los EE.UU. que en algunas zonas la denominación *Dominican*, en general, resultaba desconocida y los dominicanos se veían obligados a identificarse como puertorriqueños (Bailey, 2007b:173-4).

2.2.2 Definición de *etnicidad*

Ross (1979:3) destaca dos escuelas de pensamiento en cuanto a la definición de *etnicidad*. Según la primera, que es **objetivista**, la *etnicidad* se define por sus instituciones y la cultura del grupo en cuestión. Entre los elementos culturales que conforman la *etnicidad*, una lengua diferenciada, usada o bien en la vida diaria o bien en ceremonias rituales, constituye el elemento principal. La segunda escuela, que es **subjetivista**, propugna la idea de la *etnicidad* como un sentimiento de unidad compartido por todos los miembros de la comunidad étnica (Ross, 1979:3). Según el pensamiento subjetivista, un individuo puede hablar otro idioma, cambiar su ropa y abandonar los rituales heredados sin perder necesariamente su identidad

⁴⁵ Para una discusión sobre el continuum de colores de piel en la República Dominicana y en Puerto Rico en comparación con la dicotomía *blanco / negro* de los EE.UU., véase el capítulo cuatro. Ver el mismo capítulo para comentarios sobre las denominaciones *blanco*, *negro*, *afroamericano*, etc.

⁴⁶ Ha de subrayarse que este caso no es muy frecuente, dado que las personas que no se consideran *negras* generalmente se rehúsan a valerse de esta categoría racial para auto-identificarse. Debe anotarse que en los EE.UU. existen grandes discrepancias entre la auto-identificación étnica / racial y las clasificaciones impuestas por la sociedad en general.

⁴⁷ Nos valemos del término *afroamericano* para designar a los individuos con un fenotipo que, dentro de los EE.UU., es típicamente identificado como perteneciente a los descendientes de África. Este término es usado en la presente tesis para denominar únicamente a los individuos que hayan nacido y que vivan en los EE.UU. y que no tienen otra descendencia además de la africana. El término no abarca, por ejemplo, a los hispanos con fenotipo identificado como afrodescendiente, o a los afrocubanos, a los afroperuanos, etc. Es decir, nos valemos del término en el sentido de *afroestadounidense*. Véase el apartado 4.1.1.2 para una discusión más amplia del término.

⁴⁸ Discutimos la identificación de los dominicanos americanos y los puertorriqueños americanos de fenotipo *negro* con los afroamericanos en el capítulo cuatro.

étnica (Ross alude a Connor, 1972). Ross indica que tanto la escuela objetivista como la subjetivista tienen ventajas y desventajas:

The objective approach is less likely to fall prey to mysticism, romanticism, and vagueness. In addition, it provides clear-cut empirical referents that simplify the task of comparative research. However, Connor [(Connor, 1972)] is largely correct in attacking this approach for its concentration on secondary rather than primary factors. Unlike the subjective approach, the objective method never takes the entirely reasonable phenomenological step of asking what ethnicity really means to the ethnics themselves. While the subjective approach does not fall into the trap of emphasizing what may actually be trivialities, it is seriously undermined by its failure to posit a behavioural indicator of ethnicity. As such, the subjective approach seems very difficult to apply to cross-national research without massive imprecision. (Ross, 1979:4)

Fishman (1977:17ss.) define la etnicidad según tres dimensiones diferentes:

- La paternidad
- El patrimonio
- La fenomenología

La **paternidad** hace hincapié en la etnicidad como un fenómeno que “se experimenta en parte, pero de modo muy relevante, como una constelación heredada, adquirida de los padres del mismo modo en que ellos la adquirieron de los suyos y, así sucesivamente, remontándonos hacia el pasado *ad infinitum*”⁴⁹ (Fishman, 1977:17). Es decir, la *paternidad* se refiere a las supuestas características biológicas heredadas: la sangre, los huesos, la mentalidad, el humor, la sensibilidad, etc. (Fishman, 1977:17). Fishman (1977:19) apunta que la lengua es frecuentemente tratada como una herencia biológica y, por tanto, es relacionada con la paternidad.

Mientras que la paternidad es heredada, el **patrimonio**, se refiere, según Fishman (1977:20) a lo que es aprendido. El autor formula esta idea como sigue:

Ethnicity is not just a state of being (as paternity implies), but it is also a behavioural or implementational or enactment system (as patrimony implies). (Fishman, 1977:20)

La dimensión patrimonial conlleva implicaciones morales, el juicio de lo correcto y de lo incorrecto, etc. (Fishman, 1977:20). El autor argumenta que la lengua se relaciona tanto con la paternidad como con el patrimonio, dado que la lengua no es considerada únicamente como algo heredado (paternidad) sino como algo aprendido, algo que pertenece al comportamiento que se considera adecuado dentro del grupo étnico (patrimonio) (Fishman, 1977:21). Fishman destaca lo siguiente:

Patrimony is often viewed as being opposed to frequent inter-ethnic communication, and, indeed, to genuine paternity, since “true sons and daughters” do not “cross-over” [...]. Similarly, intra-group communications that reveal linguistic traces of inter-ethnic communication, are similarly liable to criticism for lack of purity, for inauthenticity, for the moral and ethical lapses that such traces are taken to betray. (Fishman, 1977:22)

⁴⁹ “Ethnicity is, in part, but at its core, experienced as an inherited constellation acquired from one’s parents as they acquired it from theirs, and so on back further and further, *ad infinitum*. (La traducción es de Appel y Muysken, 1996:25).

En este punto podemos observar que los individuos que se valen del CdC en su discurso hablado o escrito pueden ser criticados justamente por *falta de pureza* o por *traicionar* a su origen, es decir, según la dimensión patrimonial, no cumplen con la forma de comportamiento que propugna el grupo étnico al que pertenecen. En el caso de los hispanos, los individuos que pertenecen a la primera generación de inmigrantes y que conservan el español *intacto*, esto es, que se encuentran en la primera etapa en la escala del desplazamiento lingüístico (con unos conocimientos muy limitados de inglés) pueden juzgar negativamente el comportamiento lingüístico de los individuos de generaciones posteriores (sus hijos y nietos). Los inmigrantes de segunda o posteriores generaciones tienen frecuentemente una competencia bilingüe equilibrada o se encuentran en una etapa avanzada del desplazamiento lingüístico hacia el inglés y al valerse únicamente de este idioma o utilizar enunciados con CdC, pueden recibir crítica por parte de sus padres, abuelos u otros por *traicionar* al español y a sus raíces. Existen numerosos ejemplos de familias en las que los padres les hablan en español a los hijos y desean que estos se valgan igualmente de esta lengua (cf. por ejemplo Sánchez, 1983; Zentella, 1997a).

Podemos observar que la escuela de pensamiento objetivista que presenta Ross (1979), y que comentamos anteriormente, se limita al patrimonio de Fishman (1977) (cf. Appel y Muysken, 1996:25).

Fishman (1977:23) sostiene que la **fenomenología** se refiere al *significado* que tiene la paternidad y el patrimonio para el individuo, es decir, tiene que ver con las actitudes del individuo con respecto a su pertenencia al grupo étnico. El autor apunta lo siguiente:

Actors have a certain understanding of reality and that understanding (implicit and unarticulated though it may be) both feeds into as well as comes out of their ethnicity understandings. (Fishman, 1977:23)

Finalmente, cabe destacar que, según Fishman (1977:25), la lengua es el símbolo principal de la etnicidad; “[l]a lengua da cuenta de la paternidad, expresa el patrimonio y sostiene la fenomenología”.⁵⁰

En el presente trabajo, cuando nos referimos a un *grupo étnico* o a la *etnicidad*, incluimos en el concepto las tres dimensiones presentadas por Fishman (1977): la paternidad, el patrimonio y la fenomenología. La comunidad dominicana de los EE.UU., por ejemplo, es un grupo étnico, dado que tiene la paternidad heredada de sus ancestros de la República Dominicana. Los dominicanos de los EE.UU. poseen, asimismo, el patrimonio aprendido de sus familiares dominicanos, aunque cabe destacar que el nivel de conservación del patrimonio puede variar entre familias e incluso entre individuos según el tiempo que lleven viviendo en los EE.UU. y la relación que mantengan con la isla. Finalmente, las actitudes que los dominicanos de los EE.UU. tengan hacia su pertenencia al grupo étnico dominicano determinan igualmente su pertenencia a este grupo étnico.⁵¹

⁵⁰ “Language is the recorder of paternity, the expresser of patrimony and the carrier of phenomenology”. (La traducción es de Appel y Muysken, 1996:26).

⁵¹ Obsérvese que en los apartados 4.2.1 y 4.3.1 discutimos la auto-identificación de los dominicanos americanos y los puertorriqueños americanos, respectivamente.

2.2.3 La construcción de la identidad

La identidad surge por un proceso mediante el cual el individuo y el grupo crean un marco de referencia con el cual señalan la semejanza o la conexión con ciertos grupos al tiempo que marcan la diferencia de y la distancia para con otros (Bailey, en prensa). La identidad es construida, por un lado, a partir de la forma en la que uno mismo se define y, por otro, según cómo los demás lo definen a uno (cf. Barth, 1994:13; Bailey, en prensa) Lo mismo ocurre con *raza* y *etnicidad*: son procesos corrientes que se construyen según el contexto social en el que se encuentran los individuos (Bailey, 2007b:162).

Estos fenómenos quedan claramente expuestos por Bailey (2007b:166), en el ejemplo de María, una mujer joven, nacida en los EE.UU. de madre dominicana y padre puertorriqueño. En una sola entrevista se refiere a sí misma como *Dominican, Dominican - Puerto Rican, American, Hispanic, Spanish, Black* y *very white*, dependiendo del contexto en que se sitúa. Por ejemplo, no se considera *americana* cuando atribuye al término el significado de *estadounidense blanca*, pero sí se vale de dicho término cuando se compara con los inmigrantes recién llegados de la República Dominicana. En cuanto a la raza, María no se considera *negra*, es más, desde el marco de referencia dominicana, es considerada *muy blanca*. Sin embargo, dado que se encuentra excluida del estatus privilegiado del que goza el sector dominante blanco en la sociedad estadounidense, se sitúa frecuentemente en la categoría de los afroamericanos.

2.2.4 El rol de la lengua en la construcción y la manifestación de la identidad

No cabe duda de que la lengua es uno de los elementos principales en la construcción y la manifestación de la identidad de los seres humanos. Le Page y Tabouret-Keller (1985:14) apuntan que el “comportamiento lingüístico constituye una serie de *actos de identidad* en los que los individuos ponen de manifiesto tanto su identidad personal como la búsqueda de sus roles sociales”.⁵² Zentella (2002:321) señala que es por medio de la lengua por la que se aprende y se transmite la cultura y que al estudiar el uso que hacen los hablantes de la lengua podemos apreciar cómo se valen de ella para manifestar su identificación con distintos grupos en distintas situaciones, o con distintos grupos simultáneamente. Sebba y Tate (2002:84-5) indican que la identidad se construye y se manifiesta tanto en el contenido del discurso como en su forma, por ejemplo, optando por una palabra en lugar de por un sinónimo de la misma o eligiendo de una variedad lingüística ante otra.

En la presente tesis partimos del presupuesto de que la lengua tiene dos funciones básicas: la función cognitiva o comunicativa y la función conductista o simbólica. La **función cognitiva** se centra en la lengua como un código, es decir, como un sistema de comunicación basado en signos. La **función conductista** trata la lengua como conducta cultural, esto es, la lengua como uno de los elementos de la cultura dentro del cual se construyen los roles sociales (Wolfram y Fasold, 1974:4; Edwards, 1985:17). Al estudiar la lengua en su contexto social, como una expresión de identidad y no meramente como un instrumento de comunicación, estudiamos el significado social del acto de hablar y, por tanto, entramos en la función conductista de la lengua. Es decir, en nuestra tesis estudiamos la lengua como “un emblema de la pertenencia a un grupo específico, un símbolo, un punto de encuentro”⁵³ (Edwards, 1985:17).

⁵² “[...] linguistic behaviour as a series of *acts of identity* in which people reveal both their personal identity and their search for social roles”.

⁵³ “[...] an emblem of groupness, as a symbol, a rallying-point”.

2.2.4.1 El español en la construcción y la manifestación de una identidad hispana

En los EE.UU. hay más de 35 millones de hispanos de los cuales la mayoría goza de algún nivel de bilingüismo.⁵⁴ Los hablantes monolingües poseen la opción de elegir entre diferentes registros, acentos, sociolectos y sinónimos mientras que los bilingües gozan de recursos lingüísticos más extendidos, dado que tienen la posibilidad de elegir entre dos (o en el caso de los multilingües, entre varias) lenguas (Bailey, en prensa).

Zentella (1990a:154-5) indica que “para la mayoría de los hispanos el ser hispano necesariamente implica el tener que saber el español. No pueden concebir a un puertorriqueño, o a un mexicano, o a un cubano, etc. que no sepa el español [...]”. Aun dieciséis años después de esta cita, la mayoría de los hispanos de los EE.UU. hablan español como primera lengua o lengua de herencia familiar, lo cual indica que para una gran parte de ellos, el hablar español es todavía un hecho importante en la construcción y la manifestación de una identidad hispana. Sin embargo, en 1990, Zentella advierte que “en algunas de nuestras comunidades ya hay pruebas contundentes que la mayoría sí acepta una identidad cultural hispana *sin* el español” (Zentella, 1990a:155) (cf. también Torres, 1997:117). La lingüista testimonia que para los puertorriqueños de la isla, el saber español es frecuentemente considerado obligatorio para poder atribuirse una identidad puertorriqueña, mientras que para los que viven en el continente, el monolingüismo en inglés no se ve como un obstáculo en la construcción y la manifestación de una identidad puertorriqueña (Zentella, 1997a:53). La investigadora concluye:

Changing definitions of Puerto Rican identity among those who were born and/or raised in the US was a product of their concrete reality. As they grew up in an English-dominant nation that belittled their bilingualism, children’s networks spoke more English than Spanish and children became less proficient in Spanish than English. In their effort to preserve the unity of individual families and the greater Puerto Rican “imagined community” [...], members of *el bloque* drew boundaries of Puerto Rican identity wide enough to encompass the monolingual English children of Puerto Rican descent who were family and friends. (Zentella, 1997a:54)

Esto nos indica que, a pesar de que el idioma español es importante para la construcción y la manifestación de una identidad hispana, la demanda de los conocimientos lingüísticos considerados necesarios para poder atribuirse una identidad hispana cambia según las situaciones en las que se encuentren los individuos en cuestión.

2.2.4.2 El inglés en la construcción y la manifestación de una identidad hispana

En los subcapítulos 4.2 y 4.3 describiremos cómo el inglés, en sus diferentes variedades, sirve para marcar la identidad de los jóvenes dominicanos americanos y puertorriqueños americanos (al igual que para los jóvenes de la segunda o posteriores generaciones de inmigrantes del resto de comunidades hispanas de los EE.UU.). Discutiremos, por ejemplo, cómo el inglés con rasgos del *AAVE*⁵⁵ constituye frecuentemente una marca característica en la manifestación de la identidad de los hispanos jóvenes de fenotipo *negro* y de otros perfiles raciales. Esto puede darse, por un lado, por el hecho de que los inmigrantes de segunda y posteriores generaciones no se encuentran afectados por el rechazo general del origen africano

⁵⁴ Para más datos acerca de los hispanos, véase el subcapítulo 4.1.

⁵⁵ African American Vernacular English, es decir, el inglés vernáculo afroamericano. Es la variedad del inglés hablada principalmente por individuos pertenecientes a la comunidad afroamericana de los EE.UU. Johnson (2000:140) indica que “[s]ince the early 1960s, the vernacular style of (especially) urban African Americans has been recognized by linguists as a sophisticated, fully functional language variety” (cf. Rickford, 1999). Nos valdremos de las denominaciones *AAVE* e *inglés afroamericano* como sinónimos.

que existe principalmente en la República Dominicana, pero también hasta cierto punto en otros países latinoamericanos.⁵⁶ Por otro lado, el uso del inglés afroamericano puede, asimismo, deberse a la popularidad de la cultura afroamericana entre la juventud de diversos orígenes. El uso del AAVE marca la diferenciación entre los que se valen de esta variedad y el sector anglosajón dominante en la sociedad.

2.2.4.3 El cambio de código en la construcción y la manifestación de una identidad hispana

Además del español y del inglés en sus respectivas variedades, el hispano bilingüe puede valerse, asimismo, del inglés alternado con el español como un marcador que señala la identidad hispana (o una identidad mixta: hispana y estadounidense) en oposición a otras identidades. Por ejemplo, la identidad hispana en oposición a la afroamericana y la haitiana, para los individuos de fenotipo *negro*. O la identidad hispana en oposición a la anglosajona para los hispanos blancos que podrían ser confundidos con los individuos que pertenecen al sector blanco dominante (cf. Bailey, 2007b:171ss.).

El CdC del que se vale el hablante para marcar su identidad hispana en oposición a otra identidad puede darse en mayor o menor medida. En un extremo se sitúa el CdC del tipo I en el modelo de Lipski (1982:195): algunas palabras aisladas. En el otro extremo se presenta el CdC mediante los tipos II y III: una alternancia constante entre las oraciones y dentro de ellas.⁵⁷

Hemos señalado que la identidad se crea mediante un proceso en el que uno se atribuye características que, por un lado, se igualan a las de un grupo y, por otro, se diferencian de las de otros grupos. Se ha indicado, además, que la identidad se forma, por una parte, en función de cómo los individuos mismos optan por manifestarla y, por otra, por cómo otros individuos la perciben.

Sabemos que el habla que presenta instancias del CdC español / inglés puede servir como un marcador de identidad de gran importancia (cf. Valdés-Fallis, 1976b:58; Keller, 1979:282, entre otros). Sin embargo, para los hablantes que pertenecen a una comunidad bilingüe y *bicultural*, el lenguaje que alterna el español y el inglés constituye frecuentemente el *código no marcado*,⁵⁸ es decir, en lo referido a la construcción y la manifestación de la identidad, es “*locally unmarked*” (Bailey, en prensa) (cf. también Myers-Scotton, 1993b:117ss.). Esto conlleva que no siempre pueda asignarse un valor específico a cada una de las instancias del CdC en un episodio comunicativo. Sin embargo, este lenguaje alternado resulta siempre marcado socialmente en la sociedad norteamericana en general, dado que el ser hablante monolingüe del inglés constituye el marco de referencia ideológico frente al cual se construye la diferencia y la peculiaridad (Bailey, en prensa).⁵⁹ Bailey (en prensa) comenta que para el sector anglohablante monolingüe mayoritario de los EE.UU., el monolingüismo del inglés es una marca que señala la ciudadanía estadounidense y la pertenencia a aquella sociedad, y todo lo que no es monolingüismo del inglés implica no pertenencia. Sin embargo, para un niño de segunda generación de inmigrantes, el CdC pertenece al habla del *grupo cerrado*⁶⁰ y se percibe frecuentemente como otra manera de expresarse, no diferente al español o al inglés que se dan sin alternancia entre ambos. El habla con CdC puede, asimismo, constituir una manifestación de “resistencia a los discursos dominantes de asimilación indiscutida [...]”⁶¹ (Bailey, en prensa) (cf. también Gal, 1988:259). Bailey (2007a:269) afirma que el uso de

⁵⁶ Discutimos este hecho en el subcapítulo 4.2.

⁵⁷ Para el modelo de Lipski (1982), véase el apartado 2.3.1.

⁵⁸ La variedad lingüística más esperada en una situación comunicativa determinada. Véase el apartado 2.7.2.

⁵⁹ Véase nuestra discusión sobre el modelo del déficit en el apartado 2.2.5.

⁶⁰ Traducción nuestra de *in-group*.

⁶¹ “[...] resistance to dominant discourses of unquestioning assimilation [...]”.

formas estigmatizadas, como el inglés afroamericano o el español dominicano, puede servir para oponer resistencia contra el discurso despectivo o lleno de prejuicios de los grupos dominantes en la sociedad sobre el idioma, la raza y la identidad, al tiempo que sirve para marcar la solidaridad con el grupo con el que el hablante se identifica.

De esto se desprende que, a pesar de que el uso del CdC puede ser el código no marcado en ciertos contextos del grupo cerrado, en la sociedad estadounidense en general, resulta un marcador de identidad destacado.

En la presente tesis tomamos la posición de que, además del ambiente *bicultural*, tanto el desplazamiento del español en favor del inglés,⁶² como el bilingüismo extendido, favorecen el CdC. Por un lado, tal y como se ha expuesto en Poplack (1980:595ss.), son los hablantes con el nivel más alto de bilingüismo los que se valen del CdC intraoracional, es decir, de la alternancia entre las frases y/o dentro de ellas (Esto son los tipos II y III según el modelo de Lipski, 1982:195). Por otro lado, el CdC de interjecciones, expresiones de relleno, etiquetas y expresiones fijas,⁶³ son frecuentes entre los hablantes que dominan más el inglés pero que quieren enfatizar su origen hispano (Poplack, 1980:605). Es decir, aquellos hablantes que no son capaces de expresarse libremente en español, en vez de valerle solamente del inglés, optan por alternar las lenguas para marcar, de esta manera, su identidad. El orgullo y el deseo de subrayar la identidad hispana pueden deberse, al menos en parte, al creciente poder y prestigio de la lengua y cultura de los hispanos. Oliver Rotger (2002:273-4) argumenta que

[n]o cabe duda de que las imágenes y la estética de lo latino, ya sean positivas o negativas, políticas o no, están de moda. Importantes marcas de ropa, agencias de viajes y compañías discográficas utilizan tanto la estética de lo latino como la resistencia política de los países latinoamericanos subdesarrollados en sus campañas de publicidad. Uno de los ejemplos más significativos es la oferta que el Subcomandante Zapatista Marcos recibió de Benetton por sus derechos de imagen. Las letras de artistas internacionalmente famosos como “Manu Chao” y de grupos bastante conocidos como “Aztlán Underground” (hip-hop from [*sic*] LA), “Molotov” [...], “Cypress Hill”, “Control Machete” (Latin hip-hop de Ciudad de México) tratan la temática de la inmigración latina a los Estados Unidos, el bilingüismo, la discriminación social y la resistencia. La creciente popularidad de estos grupos es otra señal del triunfo de una cultura y de una estética [...] poco conocida hace una década en el resto del mundo. (Oliver Rotger, 2002:273-4)

Asimismo, Dávila (2001a) presenta otro indicio de que *lo hispano* está de moda: la creciente popularidad de personajes hispanos en la televisión por cable en los EE.UU.

⁶² Véase el apartado 4.1.5 para una discusión sobre el futuro del español en los EE.UU. en relación con el desplazamiento por el inglés.

⁶³ Traducciones nuestras de *interjections, fillers, tags* e *idiomatic expressions*.

2.2.4.4 El cambio de código en los textos cantados en la manifestación de una identidad bilingüe y bicultural

Bentahila y Davies (2002:192) indican dos formas obvias en las que los textos cantados se diferencian de la lengua hablada.⁶⁴ En primer lugar, esta última se caracteriza por ser espontánea mientras que las letras musicales son discursos premeditados, preparados y revisados. El participante en una conversación alterna de códigos de forma espontánea y es posible que incluso lo haga inconscientemente, mientras que para el compositor de las letras, el CdC es una herramienta con la que puede obtener algún efecto especial. En segundo lugar, la lengua hablada tiene un rasgo íntimo ya que normalmente se dirige exclusivamente a los participantes de la conversación. Las letras de canciones, en cambio, son compuestas para un público más amplio y desconocido, que asiste a un concierto en vivo o escucha la música en formato grabado. Tal y como apuntan Bentahila y Davies (2002:192), por lo general, el hablante solo se vale del CdC en su discurso cuando sabe que todos los participantes de la conversación son bilingües. Sin embargo, en el caso del CdC en letras de música, el público puede consistir también en hablantes monolingües.

No obstante, con el empleo de tipos de CdC parecidos o idénticos a los que se hallan en la lengua hablada, las letras pueden adquirir las características de espontaneidad e intimidad propias de la lengua hablada y, además, pueden ser asociadas con la *comunidad lingüística*⁶⁵ específica que produce este tipo de alternancia (Stolen, 1992:220-1; Bentahila y Davies, 2002:198). Bentahila y Davies (2002:198-9) apuntan que este tipo de CdC sirve como herramienta de **localización**, creando una especie de *simulacro* de discurso hablado, íntimo y espontáneo, perteneciente a una comunidad lingüística determinada. De esta manera, los cantantes acentúan la distancia con los monolingües de las dos lenguas, al tiempo que marcan la identidad del grupo cerrado de los bilingües. Además, las instancias del CdC pueden presentar una importancia simbólica en los casos en los que la competencia lingüística en la lengua heredada de los artistas es limitada. Picone (2002:206) argumenta que, en los textos cantados “la identidad étnica se construye mediante la alternancia de lenguas, independientemente del contenido semántico de la enunciación. Si no existe una enunciación mixta, tampoco existe una identidad mixta”.⁶⁶

Tenemos, por tanto, que el uso de la lengua perteneciente al grupo minoritario en la sociedad puede, por un lado, crear una canción que se dirige principalmente a un grupo cerrado y puede, por otro lado, abrir la canción hacia un público más extenso con el empleo de la lengua mayoritaria de la sociedad. Este fenómeno se da sobre todo cuando las instancias de la lengua mayoritaria se encuentran en el título y el estribillo de la canción. Dependiendo de con qué frecuencia se repita el estribillo, este puede constituir la parte más destacada y fácil de recordar por parte del público. El estribillo es, a menudo, la única parte de la canción que el público retiene después de haberla escuchado por primera vez. De esta manera, aunque una letra solo presente un verso en la otra lengua, si este verso forma parte del estribillo, es probable que se perciba la letra de la canción como bilingüe (Bentahila y Davies, 2002:202ss.). En el apartado 2.3.2.2 veremos el ejemplo de la canción “La película” (L&H)

⁶⁴ En el apartado 2.3.2 discutiremos brevemente las características específicas de los textos cantados que diferencian este género tanto de la lírica como del discurso hablado. Veremos que estas características conllevan que sea necesaria una clasificación diferente de los tipos de CdC en nuestro corpus de la clasificación que se realiza con los CdC tanto en el discurso hablado (por ejemplo en los modelos de Poplack, 1980; Myers-Scotton, 1993a), como en el escrito (como en el modelo de Lipski, 1982).

⁶⁵ La comunidad de habla o la comunidad lingüística es, según nuestro entender “un grupo de individuos que comparten el mismo conjunto de actitudes lingüísticas y de conciencia de reglas de habla” (Bills, 2005:67) (cf. también Zentella, 1990a:154ss.).

⁶⁶ “[...] ethnic identity is constructed by virtue of uttering mixed codes, regardless of the semantic content of the utterances. If there is no mixed utterance, there is no mixed identity”.

cuyas estrofas se dan enteramente en español mientras que el estribillo reitera la frase “When you lose your love” repetidas veces. Bentahila y Davies (2002:198) señalan que, en estos casos, el CdC puede cumplir una función de **internacionalización**. Esto es, si una canción, en el caso de la música rai que estudian Bentahila y Davies, consta de estribillo y título en francés, esto puede dirigir el texto cantado hacia un público más amplio que incluya a los monolingües en francés. Dada esta situación, el CdC cumple una función doble. En lugar de marcar que el texto es únicamente para un grupo cerrado, tal como hace el CdC en la lengua hablada, aquí posee un *sabor* más internacional, al tiempo que se mantiene fiel a sus raíces (cf. también Picone, 2002:197-8). “El hecho de que el estribillo, o instancias repetidas, sean generalmente pegadizas y fáciles de recordar, permite a un público que no pertenece al grupo cerrado, identificarse más con la canción ya que puede cantar esta parte, lo cual habría sido más difícil si el estribillo se hubiera presentando en árabe”⁶⁷ (Bentahila y Davies, 2002:204). Este uso de las dos lenguas ofrece la visión de una cultura dual, dos mundos que coexisten, uno al lado del otro, como las estrofas y el estribillo, que juntos forman una canción. Picone sostiene que

[c]odemixing, even more than mixed musical styles and instrumentation, allows [...] to make strong inferences about [...] transnational identity, yet in ways that complement rather than compromise the purely artistic value of [...] musical creativity. (Picone, 2002:204)

En el caso de Aventura, de cuya producción musical extraemos los textos cantados de nuestro corpus principal, la función de internacionalización mediante el empleo extenso del inglés es evidente. Un ejemplo nítido es el hecho de que los seis discos⁶⁸ que ha producido el grupo en total, tienen títulos en inglés: *Generation Next*, *We Broke the Rules*, *Love & Hate*, *God’s Project*, *Unplugged* y *K.O.B Live (Kings of Bachata)*, mientras que la *lengua dominante*⁶⁹ en el conjunto de la producción del grupo es el español. La internacionalización de la música de Aventura aumenta con el hecho de que el grupo mezcla los ritmos dominicanos tradicionales de la bachata con música relacionada con los EE.UU. como el rock, el pop y el rap, y con el reggaetón oriundo de Puerto Rico y Panamá. Aventura se vale de una instrumentación más tecnológica y avanzada que los bachateros tradicionales; usan, por ejemplo, el *vocoder*⁷⁰ y el sintetizador. Además, su *estilo (image)*, es decir, la vestimenta, los peinados, etc., se parece más a los *boy band*⁷¹ típicos de los EE.UU. que a los bachateros tradicionales.⁷² Esta mezcla de idiomas, estilos de música y de lo tradicional dominicano y lo moderno estadounidense demuestra que Aventura se vale de su bilingüismo y de su *biculturalidad* de forma creativa. Picone (2002:197) comenta que este tipo de artistas “are in touch with the cutting edge of an evolving, collective bicultural identity [...]”. En cuanto a esta fusión de estilos de música y lenguas, el autor destaca lo siguiente:

⁶⁷ “The fact that the refrain or repeated elements are usually catchy and memorable also permits the outsider audience to identify more closely with the song by singing along with this part, which would be more difficult for them if the refrain was in Arabic”.

⁶⁸ Aquí incorporamos toda la producción del conjunto, incluyendo los dos discos que no forman parte de nuestro corpus.

⁶⁹ En las letras que presentan entre un 56- y un 65% de los versos monolingües en una de las lenguas, se considera que esta lengua posee una ligera dominancia. En las letras que presentan un 66% o más de los versos monolingües en una de las lenguas, se considera que esta lengua es la dominante. Véase el apartado 2.3.3.

⁷⁰ “n. *music*. a type of synthesizer that uses the human voice as an oscillator” (Collins, 2005).

⁷¹ “Pop group composed of attractive young men (or young women) whose music and image are designed to appeal primarily to a young teenage audience” (Oxford, 2005).

⁷² Compárense, por ejemplo, las fotos de Aventura de su página oficial (web 2) con las fotos de los bachateros tradicionales que aparecen en el libro de Pacini Hernandez (1995).

The art form becomes richer and more complex as the mixed music and the mixed language of the music force the listener to grapple with new levels of interpretation in relation to both content and ethnic identity, none of which can be made to surface in the same way in monolingual art. (Picone, 2002:204)

2.2.5 Actitudes lingüísticas

Ya que hemos constatado que la lengua constituye uno de los elementos principales en la construcción y la manifestación de la identidad del ser humano, resulta inevitable considerar el impacto monumental que pueden llegar a tener las actitudes negativas o positivas que existen sobre las variedades lingüísticas para sus hablantes (cf. Giles et al., 1982:63). Definimos *actitud lingüística* según la descripción que realizan Giles y Bouchard Ryan:

'language attitude' will be taken in a broad, flexible sense as any affective, cognitive or behavioural index of evaluative reactions toward different language varieties or their speakers. (Giles y Bouchard Ryan, 1982:7)

Un principio básico para la sociolingüística es que todos los sistemas lingüísticos de los diferentes grupos sociales son sistemas comunicativos adecuados para los miembros de cada grupo y si el sistema lingüístico en cuestión está socialmente aceptado o no, es algo que nada tiene que ver con las posibilidades comunicativas que brinda (Wolfram y Fasold, 1974:7) (cf. también Edwards, 1985:18-9). Wolfram y Fasold apuntan:

At the foundation of human thought lie fundamental logical operations that are basic to the use of language to express syllogistic reasoning. [...] There is nothing inherent in a given language variety that will interfere with the development of the ability to reason. [...] Although this premise is axiomatic to linguistics [...] [i]t has sometimes been suggested that some nonstandard dialects impose certain cognitive limitations. (Wolfram y Fasold, 1974:5)

Opiniones como la que se expresa en esta cita, de que ciertas variedades lingüísticas poseen limitaciones cognitivas o que son sistemas comunicativos limitados en comparación con otros sistemas lingüísticos resultan, naturalmente, perjudiciales para los hablantes de estas variedades. Los autores indican que resulta inevitable para el ser humano formarse opiniones sobre el estatus social de las personas partiendo de su forma de hablar, de la misma manera que siempre realizamos valoraciones de la situación social de las personas, considerando dónde viven, en qué trabajan, cuál es su nivel de estudios y quiénes son sus amigos (Wolfram y Fasold, 1974:1).

Cuando se parte del modelo del déficit, es decir, de un modelo que considera las variaciones lingüísticas partiendo de una norma, siendo esta el habla de la clase media *blanca*, toda variación lingüística es considerada “desviada o patológica”⁷³ (Wolfram y Fasold, 1974:10). Giles y Bouchard Ryan (1982:1) indican que “el grupo dominante promueve su uso de la lengua como el modelo requerido para el avance social; y el uso por los miembros de un grupo minoritario de una lengua de menor prestigio, dialecto o acento reduce sus oportunidades de éxito en la sociedad en general”⁷⁴ (cf. Sachdev y Giles, 2004:357-8).

⁷³ “[...] deviant or pathological behaviour”.

⁷⁴ “[...] the dominant group promotes its patterns of language use as the model required for social advancement; and use of a lower prestige language, dialect, or accent by minority group members reduces their opportunities for success in the society as a whole”.

Sabemos que el modelo de habla de la clase media *blanca* en los EE.UU. es el monolingüismo de inglés. Hill (1993a:146) señala que el sudoeste de los EE.UU. se encuentra en una situación opuesta a otras partes del mundo, como por ejemplo Europa e India, donde el multilingüismo está relacionado con los niveles sociales altos.⁷⁵ En el sudoeste de los EE.UU., el grupo económicamente dominante lo componen los anglohablantes monolingües; los hispanos bilingües pertenecen a un grupo subordinado a los monolingües (excepto en Nuevo Mexico); y los indígenas que frecuentemente hablan tres lenguas (o más), sufren una discriminación todavía más grave. Zentella (1997b:74) da testimonio de esta discriminación de los bilingües y, sobre todo, de los hispanos, por parte del movimiento *English Only*, señalando que “la hispanofobia descarada es obvia en la propaganda de la organización. Español, hispanohablantes y líderes hispanos son caracterizados como la antítesis de los líderes ilustres estadounidenses anglohablantes”.⁷⁶ Esta hispanofobia promociona el uso exclusivo del inglés en las escuelas y los lugares de trabajo (Zentella, 2002:331) (cf. también Cortés-Conde et al., 2002:138; Zentella, 2003a). A las posiciones negativas hacia el bilingüismo por parte del sector dominante monolingüe del inglés, se añade el efecto de la estigmatización de las variedades radicales del español.⁷⁷ A esto se suma, además, el estigma del CdC y también el *Junk Spanish (español desechable)*: un uso peyorativo del español que sirve para ridiculizar y discriminar a los hispanohablantes basándose en estereotipos poco favorables (Hill, 1993a; 1993b, 1995).

Wolfram y Fasold (1974:23) apuntan que, generalmente, “la conducta de habla de un grupo socialmente estigmatizado será considerada estigmatizada y la conducta de habla de grupos socialmente prestigiosos será considerada de alto prestigio”.⁷⁸ Seguidamente, los autores sostienen que

[w]hen individuals react subjectively to the speech of a particular group, they are expressing their attitudinal reactions toward the behavioral patterns of that group on the basis of one behavioral manifestation - language. For example, the subjective reactions to lower-class black speech are, in reality, a reflection of a much more pervasive attitude toward the behavioral patterns of lower-class black culture. (Wolfram y Fasold, 1974:23)

Esto demuestra que la discriminación social de un grupo, es decir, el tratamiento y la visión general de los miembros de un grupo social específico, tiene como resultado prácticamente inevitable la igual discriminación de la variedad lingüística de la que se vale dicho grupo (cf. Giles y Bouchard Ryan, 1982:2). Appel y Muysken (1996:30) representan este desarrollo de la siguiente manera:

actitudes hacia un grupo étnico o social → actitudes hacia la lengua de ese grupo → actitudes hacia los hablantes individuales de esa lengua

Zentella (2002:322) señala que la ideología lingüística del sector dominante de la sociedad estadounidense (el modelo del déficit) da como resultado que se relacione el hispanohablante de la clase obrera con pobreza y con un nivel educacional bajo. Este modelo tiene como consecuencia, además, la convicción de que los niños bilingües sufren de deficiencia

⁷⁵ Cabe notar que, aunque Hill no lo menciona, existen muchos bilingües pobres y marginados, por ejemplo en Galicia, los países balcánicos, la ex URSS y en la misma India.

⁷⁶ “Blatant Hispanophobia is rampant in the propaganda of the movement. Spanish, Spanish speakers and Latino leaders are characterized as the antithesis of their lofty English-speaking / US American counterparts”.

⁷⁷ Véase los subcapítulos 4.2 y 4.3.

⁷⁸ “[...] the speech behavior of a socially stigmatized group will be considered stigmatized and the speech behavior of socially prestigious groups will be considered high-prestige”.

lingüística y confusión cognitiva (cf. también Torres, 1997; Johnson, 2000). Zentella (2002:322) argumenta que estas actitudes negativas, que existen en el sector dominante de la sociedad estadounidense hacia los que hablan español o que alternan el español con el inglés, pueden dar lugar a que los hablantes bilingües abandonen el español e intenten adquirir una variedad del inglés que no les identifique como hispanos, es decir, una variedad que no presente *transferencia*⁷⁹ del español. Sin embargo, ante la estigmatización del bilingüismo español / inglés puede surgir, asimismo, la reacción de “deshacerse de la *camisa de fuerza* que conlleva el concepto del ‘inglés correcto’, del bilingüe ideal y de las fronteras inviolables de las lenguas y las identidades culturales”⁸⁰ (Zentella, 2002:322). Los hablantes que se quitan *la camisa de fuerza lingüística* aceptan y adoptan, con orgullo, tanto la práctica del *spanglish*⁸¹ como el uso de este término para denominar su identidad bilingüe y *bicultural* (Zentella, 2002:328).

En la presente investigación se demostrará que tanto la lengua española como la inglesa, en sus diferentes variedades (español caribeño, inglés afroamericano, etc.), juegan un rol importante en la manifestación de la identidad étnica y cultural de los artistas cuyas letras analizamos, siendo esta la de dominicanos americanos, puertorriqueños americanos, un cubano americano, un estadounidense mexicano (es decir, un estadounidense anglosajón que vive en México) y mexicanos.

2.3 Selección y limitación

Hemos elegido como objeto principal de nuestro estudio una parte de la producción discográfica del grupo bachatero Aventura. A nuestro parecer, las letras de este conjunto musical constituyen un objeto de análisis adecuado por las siguientes razones:

- 1) Aventura es un conjunto contemporáneo. La producción del grupo consta de cuatro discos publicados en los años 2000, 2002, 2003 y 2005 respectivamente.
- 2) El lenguaje del grupo pretende representar el habla actual de la comunidad de habla bilingüe (español / inglés) de Nueva York.⁸²
- 3) Aventura es el único grupo bachatero, hasta donde hemos llegado a saber, que alterna español con otra lengua.⁸³

⁷⁹ La transferencia se define de la siguiente manera: “In foreign language learning, the influence of a person’s first language on the language being acquired” (Crystal, 1997).

⁸⁰ “[...] throwing off straitjacket notions about ‘good English,’ ideal bilinguals, and inviolable language boundaries and cultural identities”.

⁸¹ El conjunto de efectos del contacto de lenguas, como los préstamos integrados y no integrados, los calcos sintácticos, el CdC, desviaciones del español gramatical encontradas en *hablantes vestigiales*, etc. (Lipski, 2004b). (Al usarse por no especialistas, este término tiene comúnmente una connotación despectiva). Los hablantes vestigiales “son las personas en cuyas familias se ha producido una dislocación idiomática del español al inglés en el transcurso de una o dos generaciones, y donde existe una competencia lingüística desequilibrada hacia los conocimientos receptivos o pasivos” (Lipski, 1996:462).

⁸² En el apartado 3.2.2 veremos que los cuatro integrantes de Aventura crecieron en el condado del Bronx, en Nueva York. Tres de ellos son inmigrantes de la segunda generación, sus padres son de la República Dominicana y de Puerto Rico, y el cuarto llegó a EE.UU. procedente de la República Dominicana, a los catorce años.

⁸³ Naturalmente puede existir alguna que otra bachata con alternancia de lenguas, producida por otro grupo. No obstante, en la actualidad Aventura es el único grupo bachatero para el cual el CdC constituye la norma y no la excepción.

4) A pesar de su prolífica obra musical, las canciones de Aventura no han sido objeto de un estudio lingüístico anterior a la presente tesis.

Cabe destacar que, en cuanto a los discos publicados en los años 2000, 2002, 2003 y 2005 respectivamente y que constan el corpus principal de la presente tesis, se trata de cuatro de los cinco discos originales que ha producido el grupo; no tenemos en cuenta el disco *Aventura Unplugged* (año de publicación desconocido) de interpretaciones en vivo en el que solo aparecen canciones ya publicadas en los discos originales. Tampoco hemos incluido el último disco del grupo: *K.O.B Live (Kings of Bachata)* (2006) por dos razones:

- El disco se publicó al final de diciembre del 2006 cuando estábamos finalizando el trabajo de la tesis.

- La producción titulada *K.O.B Live* consiste en dos discos de música y un DVD con partes de actuaciones en vivo y el videoclip de la canción “Los infieles”. De los 25 temas del disco doble, únicamente cinco son canciones nuevas, el resto son partes habladas (llamadas *Skit*) o grabaciones de actuaciones en vivo de canciones que han sido publicadas en los discos anteriores. Estas canciones antiguas aparecen en los cuatro discos que constituyen nuestro corpus. Ninguna de las cinco canciones nuevas cumple con los dos requisitos a presentar para ser material adecuado para nuestro análisis.

Tampoco forman parte de nuestro corpus las canciones que aparecen en discos de otros artistas o grupos y en las que participa Aventura, como por ejemplo “Noche de sexo” (*Pal mundo* -Wisín y Yandel, 2005) o “No no no” (*El sexto sentido* - Thalía, 2005).

En cuanto a la elección del corpus complementario nos parece oportuno escoger letras interpretadas por artistas provenientes de las tres comunidades hispanas mayoritarias de los EE.UU., esto es, la mexicana, la puertorriqueña y la cubana.⁸⁴ Asimismo, estas tres comunidades hispanas son las que tradicionalmente han sido estudiadas por diversas disciplinas en el campo del contacto cultural (Bürki, 2003:79). El corpus complementario se compone de letras de los siguientes artistas:

Mellow Man Ace, de la segunda generación de inmigrantes de Cuba.

Proyecto Uno, grupo cuyos integrantes son de primera y segunda generación de inmigrantes de la República Dominicana y de segunda generación de inmigrantes de Puerto Rico.

Molotov, grupo cuyos integrantes son: un estadounidense que lleva muchos años viviendo en México, y tres mexicanos.

En consecuencia, con el corpus principal y el corpus complementario, tenemos artistas de origen dominicano, puertorriqueño, cubano, mexicano y estadounidense. Los tipos de música que encontramos son la bachata, el rap, el hip-hop, el rock, el pop, el merengue y el reggaetón.

Primeramente, de las 48 canciones producidas por Aventura en sus cuatro discos originales, es necesario escoger las letras más adecuadas para nuestro análisis. Para esta selección debemos, en primer lugar, clasificar todas las letras del grupo en categorías según el tipo de CdC que presenten. Como veremos más adelante, los textos cantados que serán seleccionados para el análisis son los que, por un lado, contengan ciertos tipos de CdC, y por otro, los en que estos

⁸⁴ Cabe destacar que, en el caso de los integrantes del grupo mexicano, no residen en los EE.UU. Sin embargo, dado que uno de los integrantes es estadounidense y han grabado varios de sus discos en los EE.UU., mantienen relaciones estrechas con este país.

cambios aparezcan en prácticamente todas las estrofas y el estribillo. Del corpus complementario buscaremos una letra de cada artista. Estas letras deben, igualmente, cumplir con los requisitos propuestos para las letras del corpus principal de análisis.

2.3.1 Los tipos de cambio de código en textos literarios escritos: modelo de Lipski

Entre los estudios previos del CdC en textos escritos que citaremos en el apartado 2.6.2.2, cabe destacar que no se realiza ninguna categorización de tipos de alternancia de lenguas, ni tampoco existe un modelo para la clasificación de los CdC en los textos escritos tan conocido y citado como los modelos del CdC en el discurso hablado presentados por Poplack (1980) y Myers-Scotton (1993a), por ejemplo.

En el modelo de Lipski (1982:195) indica el lingüista que hay tres categorías de CdC en textos escritos literarios, y que “cada una presupone una serie diferente de connotaciones lingüísticas, psicológicas y sociológicas”.⁸⁵ Estas categorías son las siguientes:

2.3.1.1 Tipo I

Un texto monolingüe con una cantidad muy reducida de palabras en la otra lengua, empleadas para fines estilísticos. Este tipo de texto no requiere un nivel alto de bilingüismo por parte de los escritores, ni tampoco de los lectores, aunque se presupone la pertenencia a una identidad *bicultural*. Algunos de los autores y lectores de este tipo de texto hablan poco, o incluso nada, de la otra lengua, y las palabras que aparecen en el texto en este idioma (conocidas por la mayoría de los monolingües) sirven como marcadores de identidad y no forman parte necesariamente de una *gramática bilingüe*.⁸⁶

Hallamos un ejemplo del tipo I de CdC en Appel y Muysken (1996:176), donde los autores comentan que “[l]as coletillas funcionan como emblemas del carácter bilingüe de una oración, por lo demás, completamente monolingüe”. Los lingüistas presentan el ejemplo de “Oye, when...” al principio de una oración en inglés (hemos omitido las mayúsculas en el ejemplo).

2.3.1.2 Tipo II

Un texto que contiene CdC interoracionales. Es decir, los cambios ocurren entre oraciones o entre sintagmas.⁸⁷

2.3.1.3 Tipo III

Un texto que presenta CdC intraoracionales. Esto es, los cambios surgen dentro de las mismas cláusulas u oraciones.

Lipski (1982:195) indica que el tipo III presupone una gramática bilingüe más o menos equilibrada en la que el equilibrio depende de qué cantidad del discurso se dé en cada lengua. El lingüista explica, además, que la característica primordial de textos que contienen este tipo de alternancia es justamente el bilingüismo. Asimismo, Lipski señala que este tipo de cambios

⁸⁵ “[...] each which presupposes a different series of linguistic, psychological, and sociological connotations”.

⁸⁶ La gramática bilingüe “se plantea desde la hipótesis de que la competencia comunicativa del bilingüe es más completa que las dos gramáticas separadas de los monolingües correspondientes, y que se sitúa entre dos polos diametralmente opuestos: ni está formada por dos sistemas lingüísticos completamente separados, ni por un amalgama homogénea” (Gimeno Menéndez y Gimeno Menéndez, 2003:121).

⁸⁷ Hemos indicado anteriormente (subcapítulo 1.3) que existen dos modelos principales para la clasificación de los tipos de CdC, propuestos por Poplack y Myers-Scotton respectivamente. Lipski sigue el paradigma de Poplack, en el que los cambios interoracionales constituyen permutas entre oraciones completas y entre sintagmas o fragmentos dentro de la oración (Poplack, 1980, 1981).

presenta el material más fructífero para el estudio de la alternancia:

It is not coincidental that the Type III texts, which have also attracted the attention of linguists and psychologists when they occur in spontaneous speech, provide the richest and most rewarding terrain for literary analysis. (Lipski, 1982:195)

A continuación partiremos de esta categorización, de tipos de alternancia en textos escritos realizada por Lipski, para crear un modelo más adecuado para las características de nuestro corpus principal.

2.3.2 Los tipos de cambio de código en el corpus

La producción de Aventura que forma parte de nuestro corpus consta de cuatro discos, que constituyen un total de 48 canciones, caracterizadas todas ellas por contener, cuando menos, una instancia del CdC. Tal como ha quedado expuesto, para identificar aquellas letras que presenten las características apropiadas para el análisis, necesitamos un modelo con el cual poder clasificar dichas letras según los tipos de CdC que contengan. En el presente apartado daremos a conocer dicho modelo. Tal y como veremos en el apartado 2.3.4, el tipo, según este modelo, y la cantidad de veces que la alternancia se dé en el texto, determinan la adecuación de este para ser analizado.⁸⁸

Antes de centrarnos en el modelo de clasificación, cabe destacar que los textos cantados presentan características específicas que no se encuentran en los textos literarios escritos o en el discurso hablado. Strand (2003:75) señala que no es de extrañar que cuando el estudio académico de estas letras musicales vio la luz por primera vez, se partiera desde el estudio de la lírica, ya que los dos tipos de textos se asemejan, al menos en cuanto a la gráfica y el formato. Sin embargo, es importante reparar en que los textos cantados constituyen un género diferente a la lírica.

Si uno comprende la particularidad de las canciones en función de la manera de obrar en sus contextos como comunicación oral, son más bien los aspectos de la actuación, y no los aspectos líricos, los que distinguen los textos musicales. [...] Lo determinante para el texto musical como pasaje literario es la voz que canta y que pone en escena un sujeto que 'habla'. Ciertamente hallamos igualmente una voz perteneciente al texto o al autor en la poesía [...]. No obstante, la voz en la lírica es un efecto visual, una metáfora. En la canción popular, empero, *escuchamos* una verdadera voz acústica.⁸⁹ (Strand, 2003:75)

Podemos constatar que existen abundantes parecidos entre los textos cantados y la lírica, sin embargo, los textos cantados se distinguen de la lírica justamente porque siempre son *cantados*. Asimismo, el acompañamiento de la música constituye un rasgo prácticamente obligatorio en la definición de los textos cantados (incluso en las canciones a capella, dado que en ellas las voces imitan instrumentos). No obstante, en la lírica, la música constituye un elemento posible, aunque no obligatorio. Además, tal y como reivindica Lindberg (1995:13),

⁸⁸ Cabe subrayar la diferencia entre el *uso* / *valor* del CdC y el *tipo* de CdC. El primero está relacionado con la tipología de cambios de marcadez, cambios motivados por el contexto / los interlocutores y/o el destinatario y los cambios motivados por las estructuras lingüísticas (véase subcapítulo 2.7). El *tipo* tiene que ver con la forma del CdC, y no con su uso.

⁸⁹ "Inbegriper man sångernas egenart utifrån hur de verkar i sina sammanhang, som mutlig kommunikation, är det dock de performativa snarare än de lyriska aspekterna som utmärker dessa texter. [...] Avgörande för musiktexten som litteraturform är den sjungande rösten, vilken iscensätter ett 'talande' subjekt. Visserligen uppfattar vi även i poesin en textens eller författarens röst [...]. Lyrikens röst är dock en visuell effekt, en metafor. I populärsången, däremot, *hör* vi en faktisk, akustisk röst".

el aspecto primordial de las letras de canciones no son las palabras de la misma manera que lo son en la lírica. “Independientemente de cuán poco se entienda [de las letras] la primera vez que se escuchan, probablemente no sean muchos los que compren un disco para leer las palabras [...]”.⁹⁰ Las palabras, sugiere Lindberg (1995:13), son valoradas funcionalmente en las letras, esto es, “según su capacidad de contribuir a la impresión total de la canción”.⁹¹ En cuanto a la distinción entre las letras de canciones y la lírica, apunta Booth lo siguiente:

Outside the borders and not bound to share the nature of song are words merely recited to music and words sung in recitative or in liturgical or other chant. More difficult to map is the important area where song verse and lyric poetry that is not song meet. Any poetical text can of course be yoked by violence to music, but poetry cannot thereby be transformed into song. This distinction is commonly made, quite rightly, on the ground that poetry is often too complicated or dense to be done justice in singing. (Booth, 1981:5)

Frith presenta varias razones por las que las letras de canciones no deben considerarse idénticas a la poesía, una de ellas es la siguiente:

Lyrics [...] let us into songs as stories. All songs are implied narratives. They have a central character, the singer; a character with an attitude, in a situation, talking to someone (if only to herself). (Frith, 1996:169)

El autor subraya que el lenguaje en las canciones, al igual que el lenguaje en el drama, no es literario: se vale de modismos y estilos del habla cotidiana (Frith, 1996:170) y, finalmente, concluye:

Good song lyrics are not good poems because they don't need to be: poems “score” the performance or reading of the verse in the words themselves, words which are chosen in part because of the way they lead us on, metrically and rhythmically, by their arrangement on the page (a poem is designed to be read, even if in an out-loud performance, and such reading directions are just as much an aspect of “free” as of formally structured verse forms). Lyrics, by contrast, are “scored” by the music itself. (Frith, 1996:181)

Asimismo, en este punto, podemos confirmar que las letras de canciones tampoco presentan los mismos rasgos que el lenguaje espontáneo hablado, al tratarse de textos editados que se dirigen a un público desconocido (Bentahila y Davies, 2002:192). En cuanto a la naturaleza de los textos cantados estamos de acuerdo con Strand (2003:66) cuando plantea que las letras, que son transmitidas por una voz sonora, constituyen actos comunicativos en el sentido de que comunican con nosotros y, a veces, para nosotros (cf. también Booth, 1981:15ss.). Cabe destacar, empero, que estas instancias de comunicación son regidas por la música y estructuradas en forma de título, estrofas, estribillo y versos.

Es la disposición de título, estrofas, estribillos y versos la que nos conduce a la creación de nuestro modelo de clasificación de tipos de alternancias en las letras. Es decir, según nuestra propuesta, los CdC en las letras musicales no deben analizarse conforme al sistema de cambios inter- e intraoracionales que hemos comentado en el apartado anterior, sino que lo realmente interesante es si el cambio surge entre las unidades en las que se organizan las letras o dentro de ellas. Dicho de otra manera, en el estudio del CdC en las letras de las

⁹⁰ “Hur lite man än uppfattar av dem första gången man lyssnar, är det förmodligen inte många som går och köper en skiva för att få läsa orden [...]”.

⁹¹ “[...] efter sin förmåga att bidra till upplevelsen av sången som helhet”.

canciones debemos destacar si la alternancia entre lenguas se da entre estrofas o dentro de ellas, en el estribillo, o entre versos o dentro de ellos. Debido a la naturaleza de los textos cantados, que suponen únicamente una parte de la comunicación musical y artística que constituye una canción, podemos observar que es la música, más que el inicio y el final de las oraciones o frases, la que determina la estructuración de la letra. Esto significa que son precisamente la música, el ritmo y el sonido de las palabras (más que su propio contenido), los que rigen la disposición de la letra. Por consiguiente, lo que importa es el inicio y el final de los versos y estrofas, y no la estructuración sintáctica o, al menos, no con el mismo grado de relevancia que en el discurso hablado o el discurso escrito. Es cierto que en este sentido, la lírica puede presentar semejanzas con las letras de canciones a un nivel que no alcanza, por ejemplo, la narrativa. Sin embargo, ha de recordarse que aunque la lírica tiene un cierto ritmo, no siempre se presenta acompañada de música, y tampoco es cantada.

Así pues, consideramos necesario desarrollar nuestras propias categorías de diferentes tipos de CdC para poder llevar a cabo la selección de letras adecuadas para el análisis que nos proponemos realizar. Seguidamente presentamos los tipos de alternancia de códigos que hemos identificado en las letras de Aventura comenzando por los tipos que menos instancias de la lengua intercalada presentan.

2.3.2.1 Tipo I - Lengua intercalada salpicada en estrofas y/o en estribillos variables

Esta categoría se asemeja al primer tipo de CdC del modelo de Lipski (1982:195). Se trata de textos prácticamente monolingües que solo presentan palabras aisladas o frases cortas en la otra lengua, es decir, en la lengua intercalada. Picone (2002:194) da cuenta de un tipo de CdC que podría pertenecer a la presente categoría. En su estudio se trata de cambios de unidades pequeñas, armoniosas con el escenario, que pueden contribuir a la creación de un cierto ambiente (generalmente romántico o exótico) en la letra. El autor denomina a este tipo de alternancia *token codemixing*, y lo ejemplifica mediante los *crooners*. Estos pequeños cambios tienen una función simbólica: son “contextualmente apropiados al tema y a la imagería de la canción. [...] [Su uso] permite la inyección de un nivel de exotismo, sin doblegarse al sentido de conformidad con la identidad norteamericana corriente [...]”⁹² (Picone, 2002:194). Por consiguiente, los textos cantados que contienen este tipo de cambio son igualmente accesibles para el público monolingüe. Las unidades cambiadas son mínimas y contienen voces generalmente reconocidas por el público monolingüe o son simples repeticiones.

En nuestro corpus, los CdC que pertenecen al tipo I son palabras o frases que solo aparecen en la letra una o muy pocas veces, dado que se encuentran en las estrofas. También pueden hallarse en el estribillo, en el caso de que esa versión del mismo solo sea recitada una vez. Es decir, mientras que en algunas letras el estribillo se repite varias veces de forma idéntica, en otras, cada vez que este aparece de nuevo, lo hace en una versión ligeramente modificada. Cuando las partes expresadas en la lengua intercalada se hallan en enunciados que solo aparecen una vez, tanto en la estrofa como en el estribillo, el CdC pertenece a la presente categoría. En el ejemplo siguiente se aprecia este tipo de CdC. El estribillo está enteramente en inglés mientras que la primera estrofa presenta algunas palabras en español:

[...]
 Estribillo
 We're dancing[g], we're drinkin[g], relaxin[g], wassup [what's up]
 but please don't waste my time

⁹² “[...] contextually appropriate to the theme and imagery of the song [...]. [...] allows for the injection of a degree of exoticism without compromising a sense of conformity to mainstream American identity [...]”.

and I don't wanna make you cry
but please don't waste my time
we're kissin[g], we're humpin[g] what's good with tonight
but please don't waste my time
I'll be gentle sweet and nice
but please don't waste my time

Estrofa 1

Yo listen man

No need to front 'cause I just wanna give you love
make an exception you know my style's perfection
one night's sexin[g] that's what I'm expecting
so don't get surprised and start rolling your eyes
when I tell let's get crazy hop in the ride
there's no man no wife just plans for tonight
and if you're growin[g] what we're doin[g] I'm gonna get real tight
[Shit] I ain't tryin[g] to go through no **novela**
I just wanna cutie with a booties screamin[g] out wepa
that attitude I love it
forget what they say you with Max Agente
you know I got the works **gitano** and **presidentes**
no rules just me and my crew Tahoes and H2s
we're rolling big trucks 'cause ya [you] all come with us point blank
this is their adventure
where there's more than enough pleasure
without feelin[g] pressure
[...]

(“Don't Waste My Time”, *L&H*)

2.3.2.2 Tipo II - Lengua intercalada salpicada en estribillos invariables

Este tipo de cambio presenta asimismo palabras aisladas o frases cortas en el otro idioma. Sin embargo, las instancias de la lengua intercalada se encuentran en el estribillo, que se reitera de igual forma en varias ocasiones, lo cual aumenta la presencia de esta lengua en la letra. Al repetirse los estribillos más de una vez, sobresalen comúnmente en el texto cantado, lo cual se refuerza por medio de cambios en la música y la participación del coro. En todo caso, es con frecuencia el estribillo el que permanece en la memoria del público después de haber escuchado la composición por primera vez (Bentahila y Davies, 2002:202). El estribillo de la canción “La película”, cuya lengua dominante es el español, ofrece un ejemplo. Las cuatro estrofas están enteramente en este idioma mientras que el estribillo consiste en el verso “When you lose your love” repetido varias veces:

[...]

Estrofa 2

El cielo azul cambia a gris
lo blanco a negro
Y en el mar en vez de agua
lo que hay es fuego
Por ese amor te pones
débil te tumba el viento
No hay palabras
que consuelen tus sentimientos
Una película de amor es lo que vives
donde la víctima eres tú y te deprimes

Es un capítulo sin fin sin comerciales
y si muere el protagonista
muere de amargue

Estribillo

C **When you lose your love**

C **When you lose your love**

C **When you lose your love**

C **When you lose your love**

[...]

(“La película”, *L&H*)

A pesar de que muy poco material aparece en inglés, la repetición de este verso en la lengua intercalada tiene el efecto de elevar el nivel de bilingüismo en la letra ya que el verso se reitera varias veces. Asimismo, el inglés es destacado por cambios en la música (el ritmo cambia de bachata tradicional a bachata mezclada con pop en el estribillo) e, igualmente, se ve reforzado por el coro. Otro ejemplo lo hallamos en “Nueve y quince” donde las estrofas están en español y parte del segundo estribillo en inglés:

[...]

Estrofa 1

Sabes

nunca te podré olvidar

Hoy quisiera navegar

por tu cuerpo y saborear

la dulzura de tus besos

Sabes

que es tu culpa corazón

Entraste en mi habitación

me miraste con pasión

y prendiste mis deseos

Estribillo 1

HS De quererte enamorar

Coro/AS De expresarte todo lo que siento

HS Poderte acariciar

Coro/AS Y abrazarte con mi cuerpo ardiendo

HS Y así poderte amar

hasta saciar lo que siento aquí dentro

Y en ti amanecer

como dos cuerpos saciados de amor

Estribillo 2

Coro/AS

Oye mami ven a mí

Yo te puedo hacer feliz

Don't you fine give it to me

Can't you see I'm on my knees

Me provocas hasta el fin

Qué me voy a hacer sin ti

Friday night I'm rolling deep

Pick you up at nine fifteen

[...]

(“Nueve y quince”, *WBR*)

2.3.2.3 Tipo III - Lengua intercalada en exclamaciones y discursos recitados

Existe una cantidad importante de textos cantados en la producción musical de Aventura que solo hacen uso de la lengua intercalada en discursos recitados o exclamaciones que aparecen al inicio, a mitad o al final de la letra. En ocasiones, estos discursos recitados o exclamaciones están directamente relacionados con el tema de la letra, aunque en otros casos quedan fuera del contexto temático.⁹³ La letra de “Angelito” ofrece un ejemplo de una parte hablada en inglés en una letra en español:

[...]

Estrillo

JS

El amor es lo más raro que ha podido existir
quien de ti se enamoró
lo más probable ni le pones atención
y a otra persona le das una flor
una poesía entregas tu corazón
si ocurre una desilusión
pierdes la esencia y la fe en el amor

Estrofa 3

Esta noche quiero volver a soñar
a ver si aprendo algo más
y que me salga ese angelito tan divino
que me ha venido aconsejar

Voz de hombre hablando

It's only a dream Romeo

Wake up

We nasty

[...]

(“Angelito”, *GP*)

2.3.2.4 Tipo IV - Cambios dentro de versos

En esta categoría las unidades de las dos lenguas pueden aparecer en cantidades tan equilibradas que en ocasiones resulta difícil, o incluso imposible, destacar una lengua como la dominante en la letra. Picone (2002:196) da prueba de un tipo de alternancia que podría pertenecer a esta categoría. El autor afirma que las instancias en la lengua intercalada son más que meramente simbólicas. El público se encuentra ante la noción de una identidad *bicultural* que va mucho más allá del empleo pintoresco de la lengua intercalada para crear una determinada atmósfera. Igualmente, este tipo de CdC contribuye a la caracterización del personaje en la canción. Picone (2002:197) sostiene que este tipo de cambio “demuestra la potencia de la mezcla de códigos creativa para conseguir un efecto artístico poderoso en la construcción de identidad”.⁹⁴

En nuestro corpus, la alternancia de lenguas que pertenece al tipo IV tiene lugar dentro de los versos, tanto en las estrofas como en el estribillo. En la tercera estrofa de la letra que se muestra a continuación encontramos el tipo IV en todos los versos excepto en (1, 22 y 23):

⁹³ Véase el apartado 5.1.2 para una descripción de las exclamaciones y los discursos recitados.

⁹⁴ “[...] demonstrates the power of creative codemixing to obtain powerful artistic effect in the construction of identity”.

Estrofa 4

- (1) Baby baby baby baby
- (2) hey me vuelve[s] loco you drive me crazy
- (3) Quiero llevarte a mi casa and swing it
- (4) if you got a telly tráelo bring it
- (5) Te doy de comer I'll give you food to eat
- (6) Te servo [sirvo] y te lleno get her ready for a treat
- (7) Something special algo especial
- (8) a little piece of Mellow que te voy a dar
- (9) Yo prendo una vela I light a candle
- (10) te puede[s] controlar you think you can handle it?
- (11) 'Cause if you can't y si no puede[s]
- (12) [¿?] I've got more mujeres
- (13) But you're the bomb tú eres la bomba
- (14) You know what time it is to stop at la onda
- (15) It's time to get busy como dice la [¿?]
- (16) and if you don't know how hey yo te enseño
- (17) como mujer moving *cruel* mujer
- (18) what you can't believe me no me puedes creer
- (19) Bueno *deshazte de ese tipo* que eres tú I'm gonna do
- (20) To me quieres a mí and I want you too
- (21) I've got to make you mine
- (22) esa sabrosa niña
- (23) 'cause in the party you're the one and only linda

(“Linda”, *The Brother with Two Tongues* - Mellow Man Ace)

2.3.2.5 Tipo V - Cambios entre versos

Al igual que el tipo de CdC anterior, en este tipo la cantidad de instancias en cada lengua puede ser tan equilibrada que resulta difícil, o incluso imposible, destacar una lengua como la dominante. El CdC se da entre versos, tanto en las estrofas como en el estribillo. En “Our Song” podemos apreciar cambios de este tipo entre los versos (1 y 2), (5 y 6), (8 y 9) y (10 y 11):

[...]

- (1) If tomorrow you feel lonely it's ok
- (2) te prometo princesita volveré
- (3) please stop your crying se me va el avión
- (4) when you miss me pon nuestra canción

- (5) Aquella canción de amor que nos fascina a los dos
- (6) the song we always play when we make sweet love
- (7) me da pena sorry that I have to go no me digas adiós

- (8) Sometimes in life you don't get what you want
- (9) me duele mucho tenerme que alejar
- (10) baby girl you know well you're my boo
- (11) y te prometo que en mi mente estarás tú

[...]

(“Our Song”, *GP*)

2.3.2.6 Tipo VI - Cambios entre unidades extensas

La alternancia de lenguas ocurre entre una estrofa u otra, o entre estrofas y estribillo, de manera que las dos lenguas están claramente separadas. Un ejemplo nítido de esto lo encontramos en la siguiente letra donde la primera y la segunda estrofa se recitan en español mientras que el estribillo se da en inglés:

Estrofa 1

Ya volvió la cualquiera traicionera mujerzuela
la que me causó la pena que cambió mi vida entera
Que no me dirija una palabra
porque no respondo de mí

Estrofa 2

Esto no se trata de machismo
una dama y una diabla no es lo mismo
Bendita sean todas por haber nacido mujer
pero a la [mierda] las mando si son infiel
Cuidadito si cuentas la historia como no es
por bandida te boté

Estribillo

C

Don't come around here 'cause it's over
You took me for granted and that was wrong
You know me well don't test my knowledge

Una voz No chance

Go go

Don't come around here 'cause it's over

Anthony Santos You took me for granted and that was wrong

You know me well don't test my knowledge

Una voz No chance

Go go

[...]

(“Volvió la traicionera”, *GP*)

Con estas seis categorías cubrimos todos los tipos de CdC que existen en las 48 letras de Aventura.

2.3.2.7 Conclusión

Hemos visto que los tres tipos de cambios en el modelo de Lipski (1982) son los siguientes:

I. Palabras y frases aisladas

II. CdC interoracionales

III. CdC intraoracionales

Podemos apreciar que estos tres tipos no son suficientes para cubrir todas las formas de alternancia que existen en los textos cantados de nuestro corpus principal. El tipo I del modelo de Lipski es dividido en tipos los I, II y III de nuestro modelo dado que resulta importante en qué lugar de los textos cantados aparecen las palabras o frases aisladas. Esto es, la atmósfera bilingüe en una letra es menos marcada si las palabras o frases aisladas aparecen únicamente una vez en alguna estrofa (tipo I) o en alguna parte hablada (tipo III), mientras que si aparecen

en el estribillo pueden contribuir a la sensación de una canción con un alto nivel de bilingüismo (tipo II). En cuanto a los tipos II y III del modelo de Lipski, hemos visto que la categorización sintáctica de los cambios (inter- o intraoracionales) no es adecuada para los textos cantados ya que es la *versificación*,⁹⁵ es decir, la división del texto cantado en versos, la que se destaca en las canciones y no el comienzo y el final de las oraciones. Por tanto, el tipo II del modelo de Lipski puede consistir tanto en los tipos V, VI y posiblemente también el tipo IV de nuestro modelo. El tipo III del modelo de Lipski puede corresponder con los tipos IV y V de nuestro modelo.

A continuación vamos a realizar una clasificación de las letras del grupo bachatero, según el tipo de CdC que presenten. De esta manera se obtendrá una visión panorámica del uso de las dos lenguas en la producción musical de Aventura. Hay que hacer hincapié en el hecho de que los textos generalmente no presentan un solo tipo de alternancia sino una mezcla de varios diferentes.

2.3.3 Clasificación de las letras del corpus principal

En el cuadro siguiente se hallan las canciones en orden alfabético, comenzando con las del último disco de Aventura.⁹⁶ La tabla está organizada de la siguiente manera:

- 1) En la primera columna se muestra el número según el orden en el que aparecen las canciones en el disco.
- 2) En la segunda columna hallamos el título de la canción.
- 3) En la tercera columna aparecen los tipos de CdC que se encuentran en la letra.
- 4) En la cuarta columna destacamos cuál es la lengua dominante de la letra.
- 5) En la quinta columna señalamos el nombre del cantante de la canción.
Con esto nos referimos a la voz que interpreta la gran parte de la canción, comúnmente las estrofas enteras. Naturalmente pueden encontrarse otros cantantes en las letras, principalmente en forma de coro en los estribillos.
- 6) En la última columna hacemos algunos comentarios que nos parecen pertinentes. Señalamos, por ejemplo la presencia de la otra lengua en la letra. “Muy poco” quiere decir que hay una sola instancia en la lengua intercalada; “poco”, dos o tres instancias. En los casos en los que la canción no es una bachata, también lo hemos señalado.

Calculamos la dominancia, o el equilibrio de lenguas en las letras de la siguiente manera:

En las letras que presentan entre un **45** - y un **55%** de los versos monolingües en una lengua, se considera que la cantidad de las dos lenguas es **equilibrada**.

En las letras que presentan entre un **56** - y un **65%** de los versos monolingües en una de las lenguas, se considera que esta lengua posee una **ligera dominancia**.

⁹⁵ Ha de subrayarse que con *versificación* no nos referimos al acto de escribir en verso sino a la forma en la que se divide la letra en las diferentes líneas.

⁹⁶ Cabe reiterar que el grupo ha publicado otro disco posteriormente a *God's Project* pero que este disco (*K.O.B*) no entra en nuestro estudio ya que salió a la venta cuando estábamos terminando la tesis. Sin embargo, podemos anotar que en las cinco canciones nuevas de dicho disco, el español es la lengua dominante y presentan CdC únicamente del tipo III, con la excepción de una canción: “Los infieles” que, además de presentar partes habladas en inglés, tiene una estrofa en esta lengua al final de la canción, es decir, presenta CdC de los tipos III y VI.

En las letras que presentan un **66% o más** de los versos monolingües en una de las lenguas, se considera que esta lengua es la **dominante**.

2.3.3.1 God's Project

Tema no.	Título	Tipo de CdC	Lengua dominante	Cantante	Comentario
2	Angelito	III	español	Anthony Santos	Muy poco inglés
10	Un beso	III	español	Anthony Santos	Muy poco inglés
3	La boda	III	español	Anthony Santos	Muy poco inglés
4	Un chí chí	I, III	español	Anthony Santos	Poco inglés
12	Ciego de amor	III	español	Anthony Santos + Antony Santos ⁹⁷	Poco inglés
9	Ella y yo	III	español	Anthony Santos + Don Omar	Poco inglés. Introducido por un diálogo corto interpretado por los dos cantantes en español. Reggaetón
6	La niña	III	español	Anthony Santos	Poco inglés
7	Our Song	IV, V	Ligera dominancia del inglés (59%)	Anthony Santos	El inglés es pre-dominante en las partes recitadas y el estribillo. CdC en todas las estrofas y el estribillo
14	Por tu orgullo	III	español	Anthony Santos	Merengue
5	Volvió la traicionera	III, VI	Ligera dominancia del inglés (64%)	Anthony Santos	Estrofas en español y estribillo en inglés. Bachata y pop
11	Voy mal-acostumbrado	IV, V	español	Henry Santos	Estrofas en español y el estribillo con CdC
16 ⁹⁸	We've Got the Crown	I, II, III	español	Anthony Santos + Tego Calderón	Las estrofas, en forma de rap, están en español
15	You're Lying	I, II, III	inglés	Anthony Santos + Nina Sky	A pesar de que hay tres tipos de CdC, las instancias en español no son muchas. Funk y rap

GP se publicó en 2005 y contiene 13 temas cantados. Podemos constatar que en diez de las 13 canciones, el español es la lengua dominante: los temas 2, 10, 3, 4, 12, 9, 6, 14, 11 y 16. En una canción el inglés es la lengua dominante: el tema 15. Dos canciones presentan una ligera dominancia del inglés: los temas 7 y 5.

Siete canciones contienen únicamente el tipo de CdC III: los temas 2, 10, 3, 12, 9, 6 y 14. Una canción tiene los tipos I y III: el tema 4. Dos canciones presentan los tipos I, II y III: los

⁹⁷ Antony Santos (sin 'h' en el nombre), otro cantante de bachata que coincide en nombre con el cantante principal de Aventura.

⁹⁸ La canción es un *hidden track*, empieza tras un minuto de silencio al término de la canción 15.

temas 15 y 16. Una canción tiene los tipos III y VI: el tema 5. Dos canciones contienen los tipos IV y V: el 7 y el 11.

2.3.3.2 Love & Hate

tema no.	Título	Tipo de CdC	Lengua dominante	Cantante	Comentario
13	Aventura	IV, V	Ligera dominancia del inglés (65%)	Anthony Santos	Solo una instancia del CdC IV. CdC en todas las estrofas y el estribillo. Termina con una conversación realizada por los integrantes del grupo en inglés
8	Conciencia	I, VI	Equilibrado (50% de ambas lenguas)	Anthony Santos + Toby (Octavio Rivera)	Cambios entre reggaetón y bachata
7	Deja vú (<i>sic</i>)	III, IV, V	español	Henry Santos	Las estrofas están en español y el estribillo tiene CdC
15 ⁹⁹	Don't Waste My Time	I	inglés	Max Santos	Muy poco inglés. Iniciado y terminado por diálogos interpretados por dos de los integrantes en inglés. Pop y rap
14	La guerra	III	español	Anthony Santos + cantante femenino	La letra es un diálogo entre dos hablantes personajes
3	Hermanita	I, III	español	Anthony Santos	Poco inglés. Solo una instancia del CdC I
6	I'm Sorry	IV, V	Equilibrado (53% inglés)	Anthony Santos + Juan Carlos de León	Iniciado por un diálogo entre los dos hablantes personajes, interpretados por Anthony Santos y Fanny Santos, en inglés. CdC en el estribillo y en todas las estrofas
9	Llorar	III	español	Anthony Santos	Muy poco inglés
11	Me voy	III	español	Anthony Santos	Poco inglés. Merengue
4	Mi niña cambió	I, II	español	Anthony Santos	Poco inglés
10	Papi dijo	I, III	español	Anthony Santos	Lismarys Cabrera interpreta el personaje hablante de la niña en algunas instancias
2	La película	I, II, III, VI	Ligera dominancia del español (63%)	Anthony Santos	Las estrofas están en español, el estribillo variable en inglés y español y el invariable en inglés
5	Pueblo por/a pueblo ¹⁰⁰	I, III	español	Anthony Santos	Poco inglés. Merengue
12	Te invito	III	español	Anthony Santos	Muy poco inglés

⁹⁹ *Hidden track*, empieza tras un minuto de silencio al término de la canción 14.

¹⁰⁰ En la carátula del disco y en el propio disco la canción es titulada "Pueblo por pueblo" mientras que en el libreto se llama "Pueblo a pueblo".

L&H se publicó en 2003 y contiene 13 temas cantados. Podemos ver que en nueve de las 13 canciones, la lengua dominante es el español: en los temas 7, 14, 3, 9, 11, 4, 10, 5 y 12. En una canción es el inglés: en el tema 15. Dos canciones tienen una cantidad equilibrada de ambos idiomas: los temas 8 y 6. Una canción tiene una ligera dominancia del inglés: el tema 13 y una canción una ligera dominancia del español: el tema 2.

Una canción presenta únicamente el tipo de CdC I: el tema 15. Cuatro canciones tienen únicamente el tipo III: los temas 14, 9, 11 y 12. Una canción presenta los tipos I y II: el tema 4. Tres canciones contienen los tipos I y III: los temas 3, 10 y 5. Hallamos una canción que tiene los tipos I y VI: el tema 8. Dos canciones presentan los tipos IV y V: los temas 13 y 6. Una canción contiene los tipos III, IV y V: el tema 7 y, finalmente una tiene los tipos I, II, III y VI: el tema 2.

2.3.3.3 We Broke the Rules

tema no.	Título	Tipo de CdC	Lengua dominante	Cantante	Comentario
5	Amor de madre	I, III	español	Anthony Santos	Poco inglés, solo una instancia de cada tipo de CdC
8	Enséñame a olvidar	I, III	español	Anthony Santos	Poco inglés, solo una instancia de cada tipo de CdC
6	Gone	IV, V	inglés	Anthony Santos	CdC en el estribillo y en todas las estrofas excepto en una
2	I Believe	IV, V	Ligera dominancia del inglés (61%)	Anthony Santos	CdC en el estribillo y todas las estrofas
7	Mi Puerto Rico	I, II, III	español	Anthony Santos	Merengue, salsa
9	9:15 Nueve y quince	II, III	español	Henry Santos	Las estrofas están en español
10	Obsesión Remix English	V	inglés	Anthony Santos + Yudi Santos + Max Santos	Hay español, aunque poco, en el estribillo y en todas las estrofas, excepto en el rap del final. Bachata mezclada con pop y rap
1	Obsesión	III	español	Anthony Santos + Yudy Santos	Poco inglés
4	Perdí el control	III, VI	español	Anthony Santos	Hay una estrofa cantada por el coro en inglés y la palabra inglesa <i>playboy</i> aparece repetidas veces en el estribillo
3	Todavía me amas	III	español	Anthony Santos	Poco inglés

WBR se publicó en 2002 y contiene diez temas cantados. En este disco de diez temas, tenemos siete letras en las que la lengua dominante es el español: los temas 5, 8, 7, 9, 1, 4 y 3. Hallamos dos canciones en las que la lengua dominante es el inglés: los temas 6 y 10. Una canción tiene una ligera dominancia del inglés: el tema 2.

Podemos ver que dos canciones presentan únicamente CdC del tipo III: los temas 1 y 3. Dos canciones presentan los tipos I y III: los temas 5 y 8. Una canción tiene los tipos II y III: el tema 9. Una canción tiene los tipos I, II y III: el tema 7. Una canción contiene los tipos III y

VI: el tema 4. Una canción presenta el tipo V: el tema 10, y dos canciones los tipos IV y V: los temas 6 y 2.

2.3.3.4 Generation Next

tema no.	Título	Tipo de CdC	Lengua dominante	Cantante	Comentario
2	Alexandra	III	español	Anthony Santos	Muy poco inglés
5	Amor bonito (Novela 2)	II, III	español	Anthony Santos	En inglés en el estribillo constituye la palabra <i>teenager</i> . ¹⁰¹
7	El coro dominicano	I	español	Anthony Santos	Muy poco inglés. Merengue
1	Cuándo volverás	III	español	Anthony Santos	Muy poco inglés
11	Cuándo volverás (English Version)	IV, V	Equilibrado (53% español)	Anthony Santos	CdC en todas las estrofas y el estribillo
8	Dime si te gusto	III	español	Anthony Santos	Poco inglés
3	Mujeriego ¹⁰²	III	español	Anthony Santos	Poco inglés. Merengue
6	No lo persona Dios	III	español	Anthony Santos	Muy poco inglés
4	La novelita	III	español	Anthony Santos	Muy poco inglés
9	Un poeta enamorado	III	español	Anthony Santos	Poco inglés
10	Si me dejas muero	III	español	Anthony Santos	Poco inglés. Merengue

GN se publicó en 2000 y contiene 11 temas cantados. Podemos constatar que el español es la lengua dominante en diez de las 11 canciones: en los temas 2, 5, 7, 1, 8, 3, 6, 4, 9 y 10. En una canción la cantidad de ambas lenguas es equilibrada: en el tema 11.

En nada menos que en ocho canciones hay un solo tipo de CdC, el tipo III: en los temas 2, 1, 8, 3, 6, 4, 9 y 10. Una canción presenta únicamente el tipo I: el tema 7. Una canción tiene los tipos II y III: el tema 5 y una los tipos IV y V: el tema 11.

De estos cuadros podemos deducir que la lengua dominante en los cuatro discos es, sin duda, el español y el disco en el que encontramos menos inglés es el primero que produjo el grupo: *GN*.

2.3.3.5 Distribución de los tipos de cambio de código

Para que sea más fácil visualizar cómo están distribuidos los distintos tipos de CdC en el corpus, tenemos seguidamente otro cuadro en el mostramos cuántas canciones presentan los diferentes tipos de alternancias. Obsérvese que aquí el total será superior a 48, ya que la mayoría de las canciones contienen más de un tipo de CdC:

¹⁰¹ Es posible que *teenager* se refiera al grupo Los Teenagers, apodo que usaba nuestro conjunto musical antes de adoptar el nombre *Aventura*.

¹⁰² En la carátula del disco la canción es titulada "Mujeriego" mientras que en la letra que aparece en el libreto, el título que se le da es "Soy mujeriego".

TIPO DE CdC	DISCO	CANTIDAD	TOTAL
I	God's Project	3	14
	Love & Hate	7	
	We Broke the Rules	3	
	Generation Next	1	
II	God's Project	2	7
	Love & Hate	2	
	We Broke the Rules	2	
	Generation Next	1	
III	God's Project	11	36
	Love & Hate	9	
	We Broke the Rules	7	
	Generation Next	9	
IV	God's Project	2	8
	Love & Hate	3	
	We Broke the Rules	2	
	Generation Next	1	
V	God's Project	2	9
	Love & Hate	3	
	We Broke the Rules	3	
	Generation Next	1	
VI	God's Project	1	4
	Love & Hate	2	
	We Broke the Rules	1	
	Generation Next	-	

Podemos apreciar que el CdC más común en el corpus es el del tipo III - Lengua intercalada en exclamaciones y discursos recitados. Asimismo, es el CdC más frecuente en las letras en las que solo aparece un tipo de alternancia: 21 de las 48 canciones están enteramente en una lengua, en todos los casos el español, y solo presentan instancias del inglés en las exclamaciones y los discursos recitados.¹⁰³

2.3.4 Criterios de selección

Lipski (1982:203) divide los CdC en dos grupos. El primer grupo consta de las sustituciones léxicas. Son instancias de alternancia en las que los elementos cambiados generalmente constituyen sustantivos y, con menor frecuencia, verbos. El autor indica que “the inserted L₂ items are effectively bracketed by L₁ elements, enough so as to be regarded, both subjectively and objectively, as insertions” (Lipski, 1982:203). El segundo grupo consta de los cambios sintácticamente congruentes. En este punto, Lipski (1982:203) afirma que “following the shift there is every indication that the speaker has transferred his or her attention entirely to L₂ and is no longer merely inserting items in the midst of an otherwise L₁ context”.¹⁰⁴ De esto se desprende que los tipos I, II y III, de nuestro modelo presentan generalmente las características del primer tipo de cambios según Lipski, es decir, las sustituciones léxicas. Mientras que los tipos IV y V caerían, con más probabilidad, bajo la categoría de cambios sintácticamente congruentes. Asimismo, tal como ya hemos señalado, Lipski indica que el tipo de CdC que más interés despierta en los estudios es el intraoracional. Al estudiar la

¹⁰³ Discutimos las características principales de los discursos recitados en el apartado 5.1.2.

¹⁰⁴ En este punto, L₂ vendría a ser un sinónimo a *lengua intercalada* y L₁ a *lengua dominante*.

descripción que este autor realiza del texto que presenta el cambio intraoracional, podemos comprobar que tiene mucho en común con las letras musicales que hemos incluido en los tipos IV (cambio dentro de versos) y V (cambio entre versos) de nuestra categorización:

It is in such texts that the high degree of bilingual integration becomes most apparent, and the texts, while perhaps readable by a wide range of bilingual individuals, are truly representative of only a relatively small segment of the national population. [A] more or less balanced bilingual grammar is presupposed [...] the prime feature being foregrounded is the fact of bilingualism, the existence of a linguistic in-group where mere knowledge of two languages is not sufficient to share the bilingual grammar, constructed of a finely integrated blend of the two languages. (Lipski, 1985:79)

A nuestro modo de ver, las letras que presentan las características más adecuadas para el tipo de análisis que nos proponemos realizar en el presente estudio son las que engloban los CdC de los tipos IV y V de nuestra categorización, dado que son los tipos de cambio que pueden presentar una gramática bilingüe, es decir, que son expresados por emisores que poseen una competencia lingüística “más completa que las dos gramáticas separadas de los monolingües correspondientes [...]” (Gimeno Menéndez y Gimeno Menéndez, 2003:121). Esto es, en el caso de los tipos I, II y III, hemos visto que el uso de la lengua intercalada es mínimo y la creación de textos que contienen estos cambios no presupone un alto nivel de bilingüismo. En cuanto al tipo VI, hemos observado que puede haber cantidades iguales de las dos lenguas. No obstante, las lenguas se encuentran en partes claramente separadas, lo cual no presupone una gramática bilingüe sino dos sistemas gramaticales separados. En consecuencia, las letras que incluiremos en el corpus para el análisis serán las que constan de alternancias producidas tanto entre los versos (en las estrofas y/o en el estribillo), como dentro ellos.

Ahora bien, el hecho de que una letra presente CdC de los tipos IV o V no significa necesariamente que aporte un material adecuado para nuestro análisis. Debe haber también una cantidad lo suficientemente elevada de instancias de cambios en la letra para que el análisis sea lo más fructífero posible. Es decir, si vamos a analizar la letra en su totalidad, no resulta tan productivo trabajar con letras que presenten un número muy reducido de versos con CdC. Tal como se muestra a continuación, en “Voy malacostumbrado” (*sic*) aparecen alternancias de los tipos IV y V, pero la cantidad de palabras o frases en inglés que contiene no es suficiente para que la letra constituya un material óptimo para el análisis:

AS hablado

Henry soy todo oído

Estrofa 1

HS

- (1) Esa mujer se burló de mis sueños
- (2) y me hace pensar que no seré su dueño
- (3) y puso mi corazón a oír bachatas
- (4) loco de celos y ahora presiento que me ata
- (5) de su voz de su piel y de su ser
- (6) *Eco* de su ser, de su ser
- (7) me susurra al oído que no puede ser

Estribillo 1

- (8) *C* Shorty's got you *HS* envenenado de sus besos
- (9) *C* Shorty's got you *HS* enloquecido por su cuerpo
- (10) *Coro de mujeres* Voy mal acostumbrado

- (11) Esperando y buscando la forma de quedarme a su lado
 (12) *Coro de mujeres* Voy mal acostumbrado
 (13) De la forma que me hizo el amor tuvo que ser un pecado

AS hablado

Oh my God Henry you always go to *seek them* problem

Estribillo 2

C

- (14) Shorty's acting funny no hay respeto you're her toy
 (15) so she treats you like she treats you *Otro coro* you're a fool
 (16) no seas pariguayo me das pena estás tan flaco
 (17) y esta vez tú eres culpable *Otro coro* that's not cool
 (18) you we're supposed to have some fun not make her wifey show no love
 (19) why you have to be a sucker *Otro coro* you're a fool
 (20) te lo he dicho primo mío enamorarse eso es solo un lío
 (21) don't give your heart *Otro coro* 'cause that's not cool

AS hablado

Too strong

Too too strong

Baila morena

la pista es tuya

Bananas

Estrofa 2

HS

- (22) Esa mujer dominó mis sentidos
 (23) y me dio de probar de su fruto prohibido
 (24) y me puso a dibujar caricaturas
 (25) y en la radio buscar canciones de amargura
 (26) me dejó embruja[d]o *Otra voz* wow de placer
 (27) *Eco* de placer, de placer y su boca repite que no puede ser

Estribillo 1

Hablado por AS

Same shit different day

Estribillo 2

Hablado por AS

Henry the nice guys never get the girl

Aventura

(“Voy malacostumbrado”, *GP*)

Como se puede deducir de esta letra, los estribillos presentan CdC del tipo IV (versos 8-9, 14, 17) y del tipo V (versos 15-16 y 20-21), pero las estrofas se recitan totalmente en español. Los estribillos, por lo tanto, podrían considerarse un material adecuado para un análisis del tipo que nos proponemos realizar, aunque no el resto de la letra. Por consiguiente, nos resultará más fructífero elegir las letras que contengan más instancias del CdC que el ejemplo que acabamos de presentar.

El problema se presenta cuando se debe decidir con cuánto material ha de contribuir cada lengua para que el análisis sea fructífero. En este punto consideramos necesario añadir el criterio de que las letras deben contener CdC de los tipos IV y/o V en todas las estrofas y en el

estribillo, admitiendo alguna excepcional estrofa monolingüe. Es decir, podemos incluir letras que presenten alguna estrofa en una única lengua si el resto de la canción contiene cambios del tipo IV y/o V. De esta manera se excluyen las letras en las que, por ejemplo, las estrofas aparecen enteramente en una lengua y que solo presentan alternancia en el estribillo (como en el ejemplo anterior).

En los textos que cumplen estos dos requisitos de presentar, por un lado, alternancias de los tipos IV y/o V y, por el otro, CdC en todas las estrofas y el estribillo, se puede apreciar que el empleo de las dos lenguas puede ser tan equilibrado que un 45-55% de los versos monolingües se da en una de las lenguas, lo cual implica que no hay ninguna lengua dominante. Ambos idiomas aportan frecuentemente información a la letra, de forma que la comprensión de los dos es imprescindible para poder captar su mensaje completo. A nuestro modo de ver, estas letras son las que constituyen un material óptimo para el análisis que nos proponemos realizar, dado que presentan un discurso lo más bilingüe posible, es decir, con una alternancia constante entre ambas lenguas.

Recapitulación

Hemos desarrollado seis categorías de CdC para así cubrir los tipos de alternancia que hallamos en las letras de nuestro corpus principal:

- I Lengua intercalada salpicada en estrofas o estribillos
- II Lengua intercalada salpicada en estribillos invariables
- III Lengua intercalada en exclamaciones y discursos recitados
- IV Cambios dentro de versos
- V Cambios entre versos
- VI Cambios entre unidades extensas

Seguidamente, hemos fijado dos criterios para la selección de los textos musicales adecuados para el análisis pormenorizado:

- 1) Las letras deben presentar instancias del CdC de los tipos IV y/o V, es decir, con alternancia entre versos y/o dentro de ellos.
- 2) Las letras deben presentar instancias del CdC de los tipos IV y/o V tanto en todas las estrofas como en el estribillo (admitiendo alguna excepción).

2.3.5 Las letras del corpus principal seleccionadas para el análisis

Habiendo fijado los criterios para la elección de las letras de Aventura que se incluirán en el análisis, podemos constatar que en *GP* existen dos canciones que presentan CdC de los tipos IV y V: los temas 7- “Our Song” y 11- “Voy malacostumbrado”. Sin embargo, en ésta última, los cambios tienen lugar únicamente en el estribillo mientras que en “Our Song” aparecen en todas las estrofas y en el estribillo. En *L&H* podemos apreciar que existen tres canciones que contienen alternancia de los tipos IV y V: los temas 13- “Aventura”, 7- “Deja vú” (*sic*) y 6- “I’m Sorry”. “Aventura” y “I’m Sorry” presentan alternancia en todas las estrofas y en el estribillo mientras que en “Deja vú” la alternancia tiene lugar únicamente en el estribillo. En *WBR* vemos que dos canciones contienen CdC de los tipos IV y V: los temas 6- “Gone” y 2- “I Believe” y una canción contiene el tipo V: el tema 10- “Obsesión Remix English”. Las tres canciones tienen alternancia en todas las estrofas y en el estribillo, con alguna excepción. Finalmente, en *GN* podemos constatar que únicamente una letra presenta CdC de los tipos IV

y V: el tema 11- “¿Cuándo volverás? -English Version”. En esta canción hay alternancia en todas las estrofas y en el estribillo. Consiguientemente, en total son siete los textos de Aventura que cumplen con los dos requisitos:

“¿Cuándo volverás? -English Version” (*GN*).

CdC de los tipos IV y V en el estribillo y en todas las estrofas. La cantidad de lenguas es equilibrada.

“I Believe - Yo creo” (*WBR*).

CdC de los tipos IV y V en el estribillo y en todas las estrofas. Hay una ligera dominancia del inglés.

“Gone” (*WBR*).

CdC de los tipos IV y V en el estribillo y en todas las estrofas excepto en una. El inglés es la lengua dominante.

“Obsesión Remix” (*WBR*).

CdC del tipo V en el estribillo y en todas las estrofas excepto en una. El inglés es la lengua dominante.

“I’m Sorry” (*L&H*).

CdC de los tipos IV y V en el estribillo y en todas las estrofas. La cantidad de lenguas es equilibrada.

“Aventura” (*L&H*).

CdC de los tipos IV y V en el estribillo y en todas las estrofas. Hay una ligera dominancia del inglés.

“Our Song” (*GP*).

CdC de los tipos IV y V en el estribillo y en todas las estrofas. Hay una ligera dominancia del inglés.

Es importante tener en cuenta que de tres de estas canciones existen versiones monolingües. El tema “¿Cuándo volverás? - English Version”, que es la bilingüe, aparece en último lugar en el álbum *GN*. En dicho disco, la versión monolingüe en español, “¿Cuándo volverás?”, abre el disco. La situación es idéntica en el caso de “Obsesión Remix”: la versión bilingüe es el último tema y la versión monolingüe en español (“Obsesión”) inicia el disco *WBR*. “Gone”, no obstante, es la versión bilingüe en *WBR* de una versión monolingüe en inglés que aparece en el disco *Celebrity*, del conjunto musical NSYNC.

A pesar de que no lo podemos saber con seguridad, trabajaremos partiendo del supuesto de que las versiones monolingües son las originales y que, posteriormente a estas, se han compuesto las versiones bilingües. En los casos de “¿Cuándo volverás? - English Version” y “Obsesión Remix” basamos esta noción en el hecho de que son justamente las versiones monolingües las que abren los discos. Además, las canciones bilingües presentan títulos que indican que han sido compuestas a partir de otras versiones, esto es, los títulos “English Version” y “Remix” sugieren que éstas son versiones que se han compuesto a partir de otra original (cf. Bentahila y Davies, 2002:205). En el caso de “Gone”, el hecho de que el disco de Aventura saliera un año después del disco de NSYNC puede significar, igualmente, que la versión bilingüe de Aventura es una traducción de la monolingüe de NSYNC. Además, en el libreto de *WBR* se indica que el compositor de la canción es Justin Timberlake, integrante principal de NSYNC, mientras que en el disco de NSYNC no se menciona a Aventura.

Creemos muy justificable incluir las versiones monolingües en el análisis, dado que la comparación entre las dos versiones puede ofrecer otras perspectivas sobre el CdC y, de esta manera, enriquecer el análisis. En consecuencia, el estudio de “¿Cuándo volverás? - English

Version”, “Obsesión Remix” y “Gone” se realizarán de una manera ligeramente distinta que los análisis del resto de los textos cantados. No se estudiará únicamente la alternancia de lenguas en las versiones bilingües, sino que se tendrá en cuenta qué partes de estas canciones se presentan idénticas a la versión monolingüe y qué partes presentan una traducción o una versión distinta en la otra lengua. Esto quiere decir que, tal y como podremos observar en los análisis respectivos, en las versiones bilingües se hallan versos, o partes de versos, que son idénticas a la versión monolingüe, partes que han sido traducidas a la otra lengua, y partes que presentan una versión diferente (ya difieran ligera o totalmente) en lo que al contenido se refiere.¹⁰⁵

La existencia de versiones monolingües de tres de las letras del corpus principal hace que cambien, como se ha dicho, las condiciones para el análisis de aquellas, ya que se estudiarán desde la perspectiva de una comparación entre ambas versiones. No obstante, esto no obstaculiza nuestro método de análisis. Tampoco oscurece el objetivo del estudio que nos hemos planteado. Por el contrario, es nuestra convicción que la presencia en el análisis de estas letras con dos versiones enriquecerá el estudio y ofrecerá la posibilidad de hallar aún más valores del CdC de los que han sido identificados en investigaciones anteriores.

2.3.6 Las letras del corpus complementario seleccionadas para el análisis

Para el corpus complementario seleccionaremos únicamente una canción de cada artista. Las tres canciones que constituyen el corpus complementario son las canciones que contienen más instancias del CdC de los tipos IV y V de toda la producción musical de los artistas. Son las siguientes:

“Mentirosa” - Mellow Man Ace (*Escape from Havana*)

CdC principalmente del tipo IV en el estribillo y en todas las estrofas. La cantidad de lenguas es equilibrada.

“¿Qué sabes tú?” - Proyecto Uno (*New Era*)

CdC de los tipos IV y V en todas las estrofas y en el estribillo. El español es la lengua dominante.

“Step off” - Molotov (*Apocalypshit*)

CdC de los tipos IV y V en todas las estrofas e inglés en el estribillo. El inglés es la lengua dominante.

2.4 El texto de la enunciación

Cuando escuchamos las letras de canciones, lo que oímos son, según Frith (1996:159), tres cosas: *palabras* que otorgan a las letras un significado semántico, *retórica* en forma de dichas palabras usadas de una manera específica, esto es, una manera musical, y *voces* que cantan estas palabras con timbres que, por sí mismos, transmiten significados sobre las personas y sus *personalidades*.¹⁰⁶ Picone apunta:

¹⁰⁵ Llamamos *traducciones* a las versiones bilingües dado que partimos del supuesto de que las versiones monolingües son las originales.

¹⁰⁶ Los autores cuyos trabajos sobre textos cantados que citamos en el presente capítulo (Lindberg, 1995; Frith, 1996; Strand, 2003) no definen explícitamente el concepto de *personalidad*. Sin embargo, puede interpretarse que Lindberg (1995:16) lo aplica con el siguiente significado: “[E]l efecto de un número de textos visuales, musicales y verbales de (y sobre) alguien que interpreta el papel de un artista con el mismo nombre que el

The lyrics of a song can be analyzed as a written text, to be sure, but only at the risk of disincarnating the message and compromising the potential illocutionary force. (Picone, 2002:192)

Esto nos lleva a la fácil conclusión de que el material adecuado para el estudio de las letras musicales no son los textos escritos que carecen de sonido. En consecuencia, de acuerdo con los planteamientos de Lindberg (1995:14), el material con el que trabajamos en la presente tesis es el *fonotexto*, esto es, “la presentación vocal de la letra escrita por parte del artista”.¹⁰⁷

2.4.1 El fonotexto

El hecho de que debemos trabajar con el fonotexto significa que la transcripción de la letra en el libreto del disco no constituye un material adecuado para el análisis dado que puede variar (y lo hace con frecuencia) con respecto a la versión cantada (y grabada en el disco). Además, en cuanto a Aventura, las numerosas exclamaciones y diálogos que hallamos en las canciones no aparecen en ningún momento en las transcripciones de los libretos. A menudo faltan referencias acerca de la alternancia de cantante (cantante principal / otro cantante¹⁰⁸ / coro) y una indicación acerca del número de veces que se repite el estribillo, y nunca aparecen comentarios sobre los cambios marcados que se dan en la música, por ejemplo si el ritmo cambia de bachata a pop, o si una parte cantada está acompañada únicamente de una guitarra, etc.

Otro aspecto importante es el hecho de que la estructuración de la transcripción publicada se ve frecuentemente afectada por el espacio limitado del que dispone el libreto de un CD. Esto quiere decir que no podemos confiar en que la división en versos en la versión escrita concuerde con la interpretación cantada, sino que es más probable que la estructura de la primera responda al espacio disponible en el libreto.

Cada vez que una canción es interpretada, ya sea en el disco, en un concierto, en un videoclip, por otro artista etc., se trata de la misma versión transcrita pero procedente de diferentes fonotextos, siempre y cuando no se haya creado una nueva versión, o una versión cambiada de la letra (cf. Strand, 2003:72). Debido a las múltiples variantes que pueden existir de una misma letra, es importante reiterar que, en lo que a los artistas objeto de nuestro estudio se refiere, son las versiones interpretadas de siete canciones de Aventura que salen en sus cuatro discos, *Generation Next* (2000), *We Broke the Rules* (2002), *Love & Hate* (2003) y *God's Project* (2005), una canción de Mellow Man Ace de su primer disco *Escape from Havana* (1989), una canción de Proyecto Uno de su disco *New Era* (1996) y una canción de Molotov de su disco *Apocalypshit* (1999), las que constituyen el corpus de análisis pormenorizado de la presente tesis.

Cabe señalar que en nuestro estudio resulta imposible tomar en cuenta todos los aspectos del texto musical, es decir, los instrumentos, el ritmo, el timbre de voz, etc. Los usos del CdC se muestran en su mayoría, no obstante, independientes de la modalidad cantada. Además, al estudiar el fonotexto en lugar de las letras publicadas en el libreto, esperamos poder abarcar más aspectos de los que hubiéramos podido analizar en el texto mudo, es decir, el texto leído, sin la música. Ross confirma la importancia de estudiar el fonotexto en lugar del texto escrito:

artista”. (“[...] effekten av ett antal visuella, musikaliska och verbala texter av och om någon som uppträder i rollen som en artist med detta namn”).

¹⁰⁷ “[...] artistens vokala utsägelse av en nedskriven text”.

¹⁰⁸ O bien otro cantante del grupo o bien un cantante invitado.

Nothing better demonstrates the inadequacy of words-on-the-page criticism than attempts to analyse the lyrics of popular songs. This is criticism as autopsy, re-enacting the death of its text, or, at best, criticism as a life support system, bent on clinically preserving whatever vital functions still remain. How can one begin to talk about the meaning of pop lyrics outside the contexts of their performance? Or to put it more frankly, who cares about the lyrics after the music is turned off? (Ross, 1991:96)

Ahora bien, a pesar de que el fonotexto, esto es, el material vocal, constituye el punto central de nuestro estudio, debemos realizar una visualización del mismo, es decir, una transcripción propia, para poder analizar el uso de las dos lenguas de la mejor manera.

2.4.2 La transcripción

Para obtener una transcripción de los fonotextos lo más fiable posible, hemos escuchado las canciones repetidas veces, además de haber contado con la ayuda de algunos colegas de la Sección de Español del Departamento de Lenguas Románicas de La Universidad de Gotemburgo y de mi tutor de tesis, que las han revisado.¹⁰⁹ Las partes que han suscitado algún tipo de duda o de ininteligibilidad han sido revisadas por un mínimo de dos personas además de la propia investigadora.

Tal y como indica Strand (2003:66), “[l]a relación entre la música y las palabras es de una dependencia mutua. La música rige tanto la rítmica y la entonación de las palabras como la conexión entre las frases”.¹¹⁰ Por lo tanto, la estructuración de los versos debe basarse en la música. Tal como veremos en seguida, nuestra estructuración de las canciones en versos y estrofas está basada tanto en el ritmo como en la métrica y la rima. Esto quiere decir que el comienzo de cada uno de los versos está marcado por el tiempo fuerte del compás (normalmente de cuatro por cuatro). Asimismo, un gran número de ellos en cada canción presenta una cantidad regular de sílabas. De la misma manera, la rima final de dichos versos respalda esta estructuración. Más adelante presentamos un ejemplo de esta forma de realizar la versificación.

Dadas las características específicas de nuestro corpus, y el tipo de análisis que realizaremos, hemos desarrollado un sistema propio para la transcripción de los textos cantados de nuestro corpus. En lo que sigue presentamos dicho sistema.

2.4.2.1 Signos de transcripción

Algunas partes de las letras resultan inaudibles o dudosas, a pesar de haber sido revisadas por la investigadora y un mínimo de dos personas más. Tal y como se indica en las instrucciones de lectura al inicio de la presente tesis, las partes dudosas están escritas en cursiva: “This is the *rule* ladies call me incredible” y las inaudibles entre corchetes y signos interrogativos: [¿?]. La pronunciación incompleta de ciertas palabras está marcada con corchetes: “hablaba[s]”, las palabras censuradas mediante un pitido o un salto en el sonido, que hace que no se escuche la palabra o la expresión entera, están entre corchetes: “Mother [fuckers]”, y los comentarios que no forman parte de la letra están señalados con asteriscos: *Hablado*. Los versos siempre están enumerados. Los discursos recitados normalmente no están enumerados a menos que

¹⁰⁹ Agradecemos a Andrea Castro, Álvaro Foresti y Monica Strömberg – Universidad de Göteborg y a John Lipski – Pennsylvania State University.

¹¹⁰ “Förhållandet mellan musiken och orden är ett av ömsesidigt beroende. Musiken är styrande för hur orden rytmiseras och betonas, och för hur satserna hänger ihop”.

sean objeto de análisis por nuestra parte y que constituyan más de una o dos líneas. En tales casos cada línea en el discurso recitado está marcada con una letra: (a, b, c).

En el ejemplo siguiente se expone nuestra manera de proceder en la realización de la transcripción:

Hablado

This is Aventura's gift to all you ladies out there
keepin[g] the *cats*

Los asteriscos hacen referencia a un comentario que no forma parte de la letra. Los corchetes indican que la pronunciación de *keepin* es alveolar (no velar) y la utilización de la cursiva en la última palabra señala que ésta es dudosa.

2.4.2.2 Versificación

Cabe reiterar que con *versificación* nos referimos únicamente a la forma en la que hemos dividido la letra en las diferentes líneas o versos. Ejemplificamos nuestra manera de proceder para realizar la versificación de la siguiente manera:

- | | |
|--|--|
| (1) Mil palabras te podría decir | (1) Mil pa la bras te po drí a de cir |
| (2) to make you come home | (2) to make you come home |
| (3) Seems so long ago you walked away | (3) Seems so long algo you walked away +1 |
| (4) and left me alone | (4) and left me a lone |
| (5) Y yo recuerdo what you said to me | (5) Y yo re cuer do what you said to me |
| (6) you were acting so strange | (6) you were ac ting so strange |
| (7) Quizás fui ciego y no quise entender | (7) Qui zás fui cie go y no qui se en ten der |
| (8) that you needed a change | (8) that you need ed a change |

Tal y como queda expuesto en la columna de la derecha, en esta primera estrofa la versificación está basada en una estructura de diez y cinco sílabas, respectivamente. En el verso (3) “away” es alargado para añadir una sílaba y en el verso (8) las palabras “needed a” se unen para eliminar una sílaba. En el verso (6) hallamos una contracción de “were”-“acting” y tenemos sinalefas en el verso (7) “ciego”-“y” y “quise”-“entender”. Cada verso contiene dos acordes de la melodía de una guitarra y la estructuración se confirma con la rima final en los versos (2, 4, 6 y 8).

- | | |
|---|--|
| (9) *Coro* Was it something I said to make
you turn away | (9) Was it some thing I said to make you
turn a way |
| (10) to make you walk out and leave me cold | (10) to make you walk out and leave me
cold |
| (11) If I could just find a way to make it so that
you were right here | (11) If I could just find a way to make it so
that you were right here |
| (12) right now | (12) right now |

El comienzo de la segunda estrofa está marcado por la introducción del resto de instrumentos que son la guitarra, el bongó, el bajo, la güira metálica y los sintetizadores, y por la participación del coro en el verso (9). Aquí encontramos una estructura de seis y nueve sílabas respectivamente, con la excepción del último verso (12).

- (13) *Coro* I've been sitting here
 (14) *Coro* Can't get you off my mind
 (15) *AS* Yo no puedo [¿?]
 (16) *Coro* I try my best to be a man and be strong
 (17) *AS* No no
 (18) *Coro* I drove myself insane wishing
 (19) I could touch your face
 (20) *Coro* But the truth remains
 (21) *Coro* You're gone
 (22) *AS* Tu no estás
 (23) *Coro* Gone
 (24) *AS* Nooo
 (25) *Coro* Gone
 (26) *AS* Oh baby girl, baby girl you're
 (27) *Coro* Gone
 (28) *AS* Noo
 (29) *Coro* Gone
 (30) *AS* You're

(“Gone”, *WBR*)

Aquí tenemos el estribillo. El final de la estrofa anterior y el comienzo del mismo está marcado por una pausa por parte del cantante. En esta ocasión, la estructura silábica es algo irregular (5/5/5/10/8/5/5 etc.) aunque la versificación sigue el ritmo. Asimismo, en una gran parte del estribillo la versificación se basa en la alternancia Coro / AS. Los signos interrogativos entre corchetes en el verso (15) indican que hay una parte inaudible.

Huelga decir que todas las letras presentan características distintas y, en algunas, la labor de la versificación es más sencilla que en otras. Es decir, mientras que en unas el ritmo es muy marcado y tanto la rima como la estructura silábica facilitan la versificación de manera significativa, en otras esta labor resulta más complicada.

Finalmente cabe notar que a pesar de las repetidas revisiones de las transcripciones, existe el riesgo de que haya algunos errores en ellas. Hemos tratado, en la mayoría de los casos sin éxito, de conseguir que los artistas nos indiquen la versión correcta de pasajes inaudibles o dudosos.¹¹¹ Por consiguiente, nos vemos limitados a estas transcripciones con posibles errores y partes inseguras, aunque cabe destacar que estas son muy escasas. Asimismo, debe señalarse que aunque nos hemos basado en varios aspectos para la versificación - el ritmo, la métrica y la rima -, siempre existe la posibilidad de realizar otra interpretación de las letras en la que la versificación varía.

2.5 El sujeto de la enunciación

La relación entre las diferentes figuras que aparecen en la producción musical de un artista o un conjunto musical, al igual que en todo análisis lingüístico de documentos literarios, es un campo muy complejo que ha de estudiarse antes de entrar en el análisis de los CdC en los textos cantados. Tras el estudio de las letras hemos identificado la existencia de los siguientes conceptos: el artista, el yo que habla en las letras, su interlocutor (en los casos en los que

¹¹¹ Agradecemos a Nelson Zapata, integrante principal y fundador del conjunto musical Proyecto Uno que nos ayudó con las transcripciones de varias de las canciones de su grupo.

aparecen más de una voz), los personajes de los que cuenta el *yo* y el destinatario al que se dirige el *yo*, es decir, el *tú* en el texto.

En nuestros análisis partimos del supuesto de que el emisor de las letras consta tanto del artista como del *yo* en el texto. Por consiguiente, tenemos en cuenta los datos biográficos (origen de los padres, lugar de nacimiento, fenotipo, etc.) de los artistas al estudiar el CdC en las letras. Esto quiere decir que suponemos que la identidad del *yo* en el texto es idéntica a la identidad del artista, o está estrechamente relacionada con esta. Por lo tanto, para nuestro estudio es importante demostrar que los conceptos del artista y del *yo* en el texto son inseparables en el caso de las letras de nuestro corpus.

2.5.1 Definición de los términos empleados

Al estudiar los textos cantados en nuestro corpus podemos constatar que la voz que habla en ellos presenta características que recuerdan tanto a la lírica como a la narrativa.¹¹² Ninguno de los términos aplicados en estos dos géneros sirve sin embargo, para designar la voz en las letras, dado que las letras musicales simplemente no son ni poesía ni narrativa en su expresión tradicional sino que constituyen otro género. Por consiguiente, consideramos necesario adoptar un término adecuado para denominar la voz que se expresa en las letras.

2.5.1.1 El artista

En cuanto a los conceptos anteriormente mencionados podemos apreciar primeramente, que existe una persona *real* cuyo trabajo es ser artista, al igual que en la literatura hallamos un escritor que se dedica a escribir textos literarios. La figura del artista no es necesariamente idéntica a la persona *real* dado que cuando el artista habla sobre sus experiencias de vida, sobre su pasado o su presente, nunca podemos saber si estas son idénticas a las experiencias de la persona *real* o si es una vida ficticia, una construcción creada para conformar la imagen del artista (cf. Strand, 2003:79). Esta imagen del artista, siendo idéntica a la biografía de la persona *real* o no, juega un papel importante a la hora de que aquel interprete el *yo* en la letra.

Un ejemplo ilustrativo que muestra la configuración de estos conceptos en el caso de Aventura son los sobrenombres. En cuanto al cantante principal del conjunto musical sabemos que se llama *Anthony Santos*. Es decir, la persona real se llama así. El artista, que también se llama *Anthony Santos*, se vale con frecuencia, no obstante, del apodo *Romeo* y, tal y como veremos abajo, lo mismo ocurre con varios de los personajes que interpreta. Este sobrenombre constituye un componente que juega un papel importante en la construcción de la imagen del artista. El artista *Romeo* es una personalidad sensible y sentimental que interpreta frecuentemente en las bachatas de Aventura a personajes románticos, sufridos e infelices. No podemos saber, sin embargo, si la persona real que está detrás de la figura del artista y que a su vez interpreta a estos personajes, comparte esta personalidad.

Existen numerosos ejemplos del uso de este apodo para recrear la personalidad del artista que se refleja en el papel de los personajes que hablan en las letras: La canción “Ella y yo” (*GP*) interpretada por Don Omar y Anthony Santos toma la forma de un diálogo entre dos amigos que se llaman justamente *Don* y *Romeo*. Al final del diálogo *Romeo* se entera de que su amigo ha tenido una aventura amorosa con su esposa y se siente, en consecuencia, traicionado tanto por su amigo como por su esposa. En el tema “La película” (*L&H*) Anthony Santos exclama “Solamente una vez se ama en la vida, te lo dice *Romeo*”. Esta imagen de la personalidad sensible y sentimental de *Romeo* es muy poderosa. En una canción producida por el conjunto musical Wisin y Yandel de reggaetón, estilo de música con letras provocativas que se alejan fuertemente de la bachata romántica, participa Anthony Santos y podemos

¹¹² En el apartado 2.3.2 discutimos la comparación de los textos cantados y la lírica.

observar que su *yo* se presenta de la siguiente manera: “Hola qué tal / soy el chico de las poesías / tu fiel admirador / y aunque no me conocías” (“Noche de sexo”, *Pal’ mundo* -Wisín y Yandel). El público que conoce la música del conjunto bachatero puede fácilmente reconocer que el que interpreta este personaje es el artista Anthony Santos, alias Romeo de Aventura y efectivamente, en dos ocasiones pronuncia éste su apodo: “It’s your boy Romeo [...] Tu Romeo mami”.

La imagen del artista es creada por una cantidad de componentes. Éstos pueden ser por ejemplo:

- El tipo de música producido
- El contenido de las letras
- El tono de la voz y la forma de cantar
- El aspecto físico

Es decir, el corte del pelo, la estructura del cuerpo, etc. (El aspecto físico puede contemplarse en las fotos que aparecen en la carátula y en los libretos de los discos, en revistas, camisetas, internet, carteles, etc.)

- El estilo

Es decir, la ropa, los accesorios, etc.

- La forma de bailar o de moverse

Esto es, en el escenario en los conciertos en vivo, en actuaciones en la televisión y en los videoclips.¹¹³

- El modo en el que se comporta

Esto es, lo que dice y cómo lo dice en entrevistas en la radio, en la televisión y en internet.

Todas estas variables crean la imagen del artista que percibe el público (cf. Lindberg, 1995:15).

La imagen del artista juega un papel importante a la hora de la interpretación de las letras por parte del público. Es decir, la imagen del artista está presente cuando escuchamos las canciones y determina, hasta cierto punto, la forma en la que recibimos los mensajes que se presentan en las letras (cf. Frith, 1996:219; Strand, 2003:79). Esto es parcialmente cierto también para el escritor en la literatura. No obstante, es pensable, y posiblemente incluso frecuente, que se lea una novela sin haber visto ni siquiera una foto del escritor y sin conocer nada de él. En cuanto a los artistas de la música popular contemporánea que se dirigen sobre todo a un público joven, empero, es muy poco frecuente el hecho de que el público no conozca al artista por foto o no haya visto un videoclip o una entrevista de él. Esto es, para la música popular, los medios de comunicación como los canales de música de la televisión, las revistas y las páginas de internet dedicadas a un artista o un estilo de música, son recursos decisivos para la existencia y el éxito de los artistas de la música popular.

¹¹³ En cuanto a la importancia de los videoclips, véase Frith (1996:224).

2.5.1.2 El hablante

El término del cual nos valdremos para referirnos al *yo* en el texto, esto es, a la voz que habla en las letras, es hablante (o personaje hablante).¹¹⁴ Dentro del concepto del *hablante*, según nuestra definición, caben características tanto del *hablante lírico* (*yo lírico* o *yo poético*) del discurso lírico como del *narrador* del discurso narrativo. Esto se debe a que los textos cantados presentan rasgos de ambos géneros.

Encontramos características en las letras que nos hacen pensar en la lírica. Tales características son la métrica, es decir, los textos estructurados en versos y estrofas, la rima, las metáforas, los juegos de palabras y expresiones, etc. Hallamos un ejemplo de esto en la siguiente letra:

[...]
Mi capacidad no es a mi manera
si te gusta suave lo hago como quieras
Cuida[d]o si piensas que **lo mío es muela**
preparate pa[ra] la gozadera
[...]
Yo no hablo mucho **ni regalo oro**
y pa[ra] conseguirte mami lo hago solo
[...]
Anoche tuve un sueño
soñé que te apretaba
mojé mi almohada
mal pensada fue del sudor
[...]
y luego **yo me vine**
me vine a dar de cuenta
[...]

(“Te invito”, L&H)

En las primeras dos partes marcadas con negrita aparecen metáforas que aluden a que el hablante está hablando en serio y que no es hombre de palabras sino más bien de acciones. En las dos últimas partes marcadas encontramos expresiones con connotaciones sexuales.

Existen, asimismo, características de la narrativa en los textos cantados, en el sentido de que el hablante cuenta frecuentemente una historia en la que se pueden seguir los acontecimientos en forma de un suceso tras otro (cf. Díaz Márquez, 1997:177). En la siguiente ejemplificación podemos apreciar las características narrativas de una letra de Aventura:

[...]
La niña duerme tan profundo
solo un fuego o un disparo la puede despertar
Tan inocente apenas tiene nueve años
y mañana quizás lo entenderá
Que hubo un extraño en su cama
tocó su cuerpecito con malicia sin piedad

¹¹⁴ Según Alcaraz Varó y Martínez Linares (1997), el *hablante* es aquel que realiza los actos comunicativos, los actos de habla tanto en el estructuralismo como en la pragmática. Es denominado asimismo *participante*, *interlocutor* y *emisor*. El término *personaje hablante* lo emplearemos únicamente cuando el hablante constituye asimismo un personaje que participa en la trama transmitida en el texto cantado.

Ella no entiende que hay personas
en la vida que se animan solo para hacer maldad

[...]
El día siguiente un oficial preguntaba a sus padres
cómo fue que sucedió
la madre sufre y el padre pensativo
no habían huellas de aquel que la violó
La niña llora se imagina que ayer mientras dormía algo malo le pasó
más ver sangre en su ropa policías en su cuarto y un poquito de dolor

[...]
C
¿Cómo es posible que alguien pueda hacer daño a un angelito de Dios?
La niña solo tenía nueve años y un malva[d]o la violó
Aquí les traigo otra historia a la gente y esta vez no es de amor
No es un mensaje es una anécdota triste que hoy convierto en canción
[...]

(“La niña”, GP)

En esta letra existe un *narrador omnisciente* (Díaz Márquez, 1997:180-1) que cuenta la historia de una niña de nueve años violada por su padre. Sin embargo, en la última estrofa citada vemos que el hablante se aleja de la narrativa y reflexiona sobre lo que ha contado para hacer una valoración sobre el suceso de la narración en forma de una interrogación y valiéndose del calificativo “malvado”, convirtiendo la narración en una especie de mensaje ideológico o ético. En los últimos dos versos podemos observar que el hablante comenta el hecho de que esta vez se ha alejado de la temática amorosa típica de la música que produce el conjunto musical, para hablar del tema del abuso sexual de los niños.

En los textos cantados de Aventura encontramos frecuentemente un *narrador visible* que es “un contador de historias, un ‘Yo’ visible y ficticio que [...] participa como personaje en la acción” (Bal, 1998:126). Este *yo* puede narrar una historia en la que él mismo participa, pero igualmente muestra, tal y como hemos comentado anteriormente, rasgos del *yo poético*. Se expresa, por ejemplo, a través de una forma estructurada en estrofas y versos, y a menudo se vale de la rima, de metáforas y de juegos de palabras.

[...]
Bien vestido y en mi Lexus
pasé por tu colegio
me informan que te fuiste
como loco te fui a alcanzar
Te busqué y no te encontraba
y eso me preocupaba
para calmar mi ansia
yo te quería llamar
pero no tenía tu número
y tu amiga ya me lo negó
ser bonito mucho me ayudó
eso me trajo la solución
Yo sé que le gustaba
y le di una mirada
con un par de palabritas
tu número me dio
del celular llamaba

y tú no contestabas
luego te puse un biper
y no había conexión
Mi única esperanza
es que oigas mis palabras
[...]

(“Obsesión”, *WBR*)

La razón por la que optamos por el término *hablante* o *personaje hablante* para designar a la voz que escuchamos en los textos cantados se basa en varios argumentos. En primer lugar, tal y como hemos mostrado, la voz que habla en los textos cantados presenta características tanto de la lírica como de la narrativa. Sin embargo, los términos del *yo poético* y el *narrador* no resultan adecuados ya que los textos cantados constituyen un género diferente de la lírica y de la narrativa, y la voz que habla en los textos cantados no es un *yo poético* ni un *narrador*.

En segundo lugar, ha de señalarse que un análisis mediante el cual se trata de determinar hasta qué punto la voz que escuchamos en las letras presentan rasgos del *yo poético* de la lírica o del *narrador* de la narrativa desborda el propósito de la presente tesis. Cabe recordar que el objetivo de nuestra tesis consiste en elaborar un modelo de análisis que sirva para realizar una descripción del uso del CdC para, de esta manera, poder demostrar que el CdC es un instrumento del que se vale el emisor bilingüe para expresar valores artísticos que no se podrían dar con la misma eficacia en un discurso monolingüe, y que el bilingüismo en el discurso cantado es un recurso comunicativo que aporta nuevos valores a la enunciación. Por consiguiente, independientemente de si las instancias de CdC toman la forma de un poema o una narración, son material válido para nuestro estudio y es el uso de las dos lenguas en las letras lo que nos interesa estudiar, no la naturaleza de la voz que pronuncia el CdC, o los textos cantados como género.

En tercer lugar, los términos *yo lírico*, *yo poético* y *narrador* no resultan adecuados para el análisis de los textos cantados justamente porque se trata de algo cantado, un texto interpretado por una voz determinada. Cabe señalar en este punto que ha de distinguirse entre la voz que escuchamos en el fonotexto, es decir, la que canta en los textos musicales, y la voz que habla en un texto mudo, es decir, el texto leído (por ejemplo en un poema, que aunque sea leído en voz alta, no tiene una voz determinada sino que cada persona que lo interprete lo hará a su manera, con su timbre de voz, su entonación, etc.). Esto puede ilustrarse mediante la lectura de los siguientes versos:

[...]
I don't know what's going on with my baby que ya no me quiere ver
she doesn't want to talk to me
She left an early morning without reasons sin dejarme una
cartita or a clue where she might be at
I don't think that I deserve what you have done I don't sleep
and I don't eat esperando for your love
[...]

(“¿Cuándo volverás? -English Version”, *GN*)

Al leer estos versos nos encontramos con un *yo* del cual solamente podemos saber que se trata de un sujeto bilingüe (no sabemos si es hombre o mujer, mayor o joven) que ha sido abandonado por la mujer a quien ama y está sin comer y sin dormir, constantemente esperando su regreso (también desconocemos si la expresión de sufrimiento es sincera o irónica). No obstante, cuando escuchamos la canción, es decir, cuando nos enfrentamos al *yo* en el fonotexto nos encontramos con un *yo* que se diferencia claramente del que se encuentra

en la poesía, dado que mediante la interpretación de la letra que realiza el artista podemos constatar que su voz suena como la de un hombre joven. Asimismo, el timbre de voz parece indicar que su angustia es sincera.¹¹⁵

En cuarto lugar, nuestro estudio es de índole lingüística y el término *hablante* para definir “a todo ser humano capaz de realizar la actividad lingüística y que posee una competencia lingüística que es la gramática de su lengua [...]” (Dubois, 1998) aparece frecuentemente en los estudios lingüísticos, sobre todo en el campo del discurso hablado. Dado que para realizar nuestros análisis partimos del modelo de análisis creado para el discurso hablado, el término *hablante* resulta adecuado.

2.5.1.3 El personaje y el destinatario

El *hablante* es, por consiguiente, el personaje que interpreta el artista, esto es, el rol que juega el artista en el momento que presenta la canción. En ocasiones, este hablante narra lo acontecido a otro personaje que aparece en la canción, por ejemplo en la letra de “La niña” (GP) que citamos anteriormente. El personaje, en forma de una niña violada por su padre, no tiene voz propia en la letra, es decir, ella no habla y el hablante se refiere a ella en tercera persona.¹¹⁶ En otras letras aparecen dos o varios hablantes que entablan diálogos, como en la siguiente canción en la que una pareja está discutiendo:

[...]
AS You act and you lie
AS tú eres la culpable
AS I can't trust you no more
AS hell no
Nina Sky Why you pointin[g] fingers at me
AS I'm pointin[g] fingers at you 'cause I saw you kissin[g] him
AS + C I read your diary and letter
Nina Sky + C Boy I found out you were a player
[...]

(“You’re Lying”, GP)

Lo más frecuente, sin embargo, es que el hablante monologue o se dirija a un destinatario mudo, es decir, un destinatario que no tiene voz en la letra:

[...]
Quiero revivir
la pasión que ayer mostrábamos
delante de la gente
como nos abrazábamos
como me acariciabas
la cara *C* lentamente así
[...]

(“Deja vú” [sic], L&H)

¹¹⁵ Cabe señalar que puede darse el caso de un cantante cuya voz no reúna las condiciones biológicas de la voz que narra. Por ejemplo, hay mujeres que cantan desde la perspectiva de un hombre y viceversa, personas jóvenes que cantan desde la perspectiva de una persona anciana, etc.

¹¹⁶ Al final de la letra, no obstante, se escucha la voz de una niña que dice: “Papi, ¿qué tu hace[s]?” y es mediante esta enunciación por la que se llega a saber que fue su padre quien la violó.

Aquí el hablante se dirige directamente a la mujer a quien ama, pero ella no se expresa en la letra.

En cada canción el artista interpreta a un hablante nuevo (aunque a veces este tiene el mismo nombre y personalidad en varias canciones del mismo artista). Sin embargo, a la vez que el artista interpreta a hablantes diferentes, mantiene una personalidad básica creada por la imagen del artista, personalidad que abarca a los diferentes hablantes (cf. Strand, 2003:78). Tal y como expresa Frith (1996:212), los artistas “are involved in a process of *double enactment*: they enact both a star personality (their image) and a song personality, the role that each lyric requires, and the pop star’s art is to keep both acts in play at once”. Frith (1996:212) indica seguidamente que este hecho resulta más visible en el escenario aunque también tiene lugar en el estudio de grabación.

Tal y como podemos observar seguidamente en las letras de nuestro corpus principal de análisis, el hablante y el artista comúnmente parecen ser idénticos,¹¹⁷ por tanto, en el presente trabajo tomamos como postulado pragmático que *el que interpreta y el interpretado* no son separables.

A continuación vamos a estudiar la relación entre los artistas y los hablantes o personajes en los cuatro discos del conjunto musical Aventura. Analizaremos esta relación para poder mostrar cómo esta ha ido cambiando y para señalar la estrecha conexión que encontramos entre las dos figuras en el caso de Aventura. Veremos que la relación entre el artista y el hablante es especialmente estrecha en el caso del cantante principal y los hablantes que este interpreta en las letras.

2.5.2 Estudio de la relación artista / hablante

Hemos señalado que la estrecha relación entre el artista y el hablante que este interpreta es fundamental para nuestro modelo de análisis de los textos cantados. En lo que sigue analizaremos la relación entre las dos figuras en los enunciados hablados y en los cuatro discos de Aventura.

2.5.2.1 Artista / hablante en los enunciados hablados

Para poder mostrar la estrecha relación que existe entre el *artista* y el *hablante* en los textos cantados de Aventura, debemos primeramente detenernos por un momento ante el tema de las letras que se presentan, o bien en forma de historias transmitidas por una voz que canta, o bien mediante enunciados hablados, susurrados o exclamados que aparecen en partes de la canción que no pertenecen a las estrofas o al estribillo. Estos enunciados están, en algunas ocasiones, directamente relacionados con la historia relatada, mientras que en otras claramente no forman parte de ella, o existe una relación algo difusa entre ambas partes. Tal y como indicaremos en el subcapítulo 3.1, según Pacini Hernández (1995:20-1), estos enunciados no forman parte de la estructura formal de las letras. Esto quiere decir, según nuestra interpretación, que los enunciados hablados, exclamados o susurrados, no pertenecen a las estrofas o al estribillo de las letras. Además, conforme a lo que apunta Pacini Hernández (1995:20), permiten al cantante romper con los límites narrativos de la canción y manipular los conceptos de espacio y tiempo. He aquí que estos enunciados constituyen una estrategia por parte del cantante para recordar al público que solo está actuando. De hecho, presentan la función fática descrita por Roman Jakobson (1984:356), es decir, sirven para mantener abierta

¹¹⁷ Cabe señalar que lo mismo ocurre en dos de las letras del corpus complementario.

la comunicación entre el artista y el público o entre el cantante y los músicos o el coro. Así pues, por ello se podría considerar que los que pronuncian este tipo de exclamaciones son los artistas, no los personajes hablantes. Es decir, el artista se sale por un momento del papel que está desempeñando.

Podemos apreciar este efecto en “Si me dejas muero” (*GN*), donde aparecen varias referencias a los músicos: “Alexis ya ha sentido dile que no se vaya hombre” (sabemos, por la información dada en el libreto del disco, que la persona que toca la segunda guitarra se llama Alexis “El Jeter”). Más adelante se dice: “el único güirero con diploma, Sammy güira” (el libreto nos informa que el que toca la güira es Sammy “La vepa”). Aquí podemos observar que las exclamaciones están fuera de la historia transmitida en la letra, ya que no tienen que ver con la trama de amor que se presenta en ella. En este punto se trata de una comunicación entre el cantante principal y los músicos. O, si se opta por problematizar aún más, se trata de unos personajes (hablantes o mudos) que representan a los músicos y los cantantes que interpretan la canción.

En otras ocasiones, estas exclamaciones se encuentran, asimismo, fuera de la estructura formal de la letra en el sentido de que no forman parte de ninguna de las estrofas o del estribillo y no son material cantado sino más bien hablado, susurrado o exclamado. No obstante, están relacionadas con el contenido de la letra, es decir, con la historia narrada. En “Angelito” (*GP*) por ejemplo, el artista, Anthony Santos, interpreta a un hablante que en un sueño se encuentra con un ángel que le da consejos sobre el tema del amor. Después del primer estribillo hallamos la siguiente enunciación, pronunciada por otra voz masculina: “It’s only a dream Romeo, wake up”. (Recordemos que *Romeo* es el apodo del artista Anthony Santos y además, el nombre del personaje hablante que este interpreta en varias canciones).

En otros temas las exclamaciones constituyen una mezcla entre enunciados relacionados con la letra y otros que no lo son. En “La boda” (*GP*) el hablante interrumpe la ceremonia matrimonial de su ex-novia, protestando. En las exclamaciones, después de la segunda estrofa, dice: “Mi amor pero tú eres loca / Let me find out / Aventura”. Los dos últimos enunciados constituyen motivos recurrentes del grupo y no tienen relación con el contenido de la letra, esto es, resulta poco probable que el hablante, que ha interrumpido la boda de su ex-novia y que está hablando sobre el amor que han compartido desde niños para mostrar lo equivocada que está en casarse con otro, de pronto diga “Let me find out / Aventura”, dado que no tiene nada que ver con la trama de la canción. Más bien, estos enunciados sirven justamente para recordar al público que se trata de una historia contada por el conjunto musical Aventura. No obstante, el primer enunciado tiene una clara relación con la historia narrada ya que se dirige a su destinataria.

Está claro que si no se puede considerar que los enunciados hablados, que no forman parte de la historia descrita en la letra, están expresados por los artistas, son definitivamente otros personajes distintos al hablante los que transmiten la historia, los que los expresan. Esto se podría comparar con una película en la que se halla un personaje que hace el papel del productor o del camarógrafo y que no forma parte de la trama, sino que aparece en ocasiones, mirando a la cámara y dirigiéndose directamente al público, comentando los sucesos caecidos.¹¹⁸

Aquí debemos subrayar que al analizar el uso del español y del inglés en las letras, estudiaremos todo lo que se enuncia en la letra, tanto las partes cantadas como las exclamaciones y discursos recitados, independientemente de si forman parte de la historia transmitida en la letra o no, y si son expresados por los artistas o por los personajes hablantes. La distinción entre los enunciados realizados por el hablante y los que realizan los artistas no

¹¹⁸ En el apartado 5.1.2 realizaremos una descripción de los enunciados hablados en las letras de Aventura.

es, por tanto, necesaria. Cabe analizar los roles que juegan las figuras del artista y del hablante, sin embargo, dado que la relación estrecha entre ellos tiene un papel importante en cuanto a la interpretación de los mensajes transmitidos en las letras, ya que partimos del supuesto de que la identidad de ambas figuras es idéntica.

2.5.2.2 Artista / hablante en *Generation Next*

Atendamos ahora a la relación entre el artista y los personajes (hablantes) en los cuatro discos. En los libretos de todos ellos se hallan fotos de los cuatro integrantes del conjunto musical y junto a cada uno aparece su nombre. En el primer disco, *Generation Next*, se presentan los nombres: Anthony Santos, Mikey (El Trueno), Henry y Lenny Juan.¹¹⁹ En este disco, la alusión a los personajes en las letras se realiza sin darles ningún nombre. Es decir, no encontramos referencias específicas que nombren al hablante.

En “Amor bonito (Novela 2)” el hablante se llama a sí mismo *teenager*: “pon esa canción que a ti te canta tu teenager”. Cabe reiterar que el nombre del conjunto musical era *Los Teenagers* antes de adoptar el actual, de *Aventura*, y posiblemente ese uso del apelativo *teenager* puede responder a la permanencia de restos de aquel apodo, que todavía quedan en las canciones del primer disco. La palabra *teenager* la encontramos también en “El coro dominicano” y “Dime si te gusto”, no apareciendo, sin embargo, en los siguientes discos. En “El coro dominicano” queda más claro que se trata de un recuerdo de la época en que el grupo llevaba ese nombre: “Por ejemplo allá en el Bronx de donde somos los Teenagers”.¹²⁰ En este punto podemos ver, además, un ejemplo de la relación cercana tanto entre la persona real (sabemos que los miembros del grupo crecieron en el Bronx), como entre los artistas y el hablante en las letras.

En *GN* se menciona el nombre de *Lenny* en relación directa con el sonido de la guitarra (recordemos que Lenny Santos es el guitarrista del grupo). Por ejemplo en “Alexandra”, donde Anthony Santos dice: “Lenny, enseñale lo romántico que tú ere[s]” precediendo a una parte tocada por la guitarra característica de la bachata. Aquí se podría interpretar que el pronombre *le* en el enunciado se refiere a *Alexandra*, la destinataria de la canción. Esto significaría que el artista *Lenny Santos* se proyecta como un personaje virtual dentro de la canción. Este personaje tañe el instrumento para la destinataria. En “Un poeta enamorado”, interpretado por Anthony Santos, este dice: “oye esa guitarra, está llorando, suénala Lenny, suénala”. Es decir, aquí *Lenny* parece estar relacionado con el artista, el músico, y no con el hablante, el poeta enamorado, interpretado por Anthony Santos. Esto es, *Lenny* no es el interpretado sino el que interpreta de forma instrumental la letra.

2.5.2.3 Artista / hablante en *We Broke the Rules*

En el libreto del disco *We Broke the Rules*, los nombres de los integrantes del grupo son: Leny, Anthony, Max, Henry.¹²¹ En otra página del libreto, en la parte dedicada a los *Créditos*, encontramos los apodos de los integrantes: Anthony (Romeo) Santos, Lenny (Playboy) Santos, Mikey (El Trueno) y Henry (Hustlehard) Santos. Aquí se presenta por primera vez el apodo de Anthony Santos, *Romeo*, nombre que, como veremos en seguida, con el transcurso del tiempo aumentará en importancia. En cuatro de las canciones de este disco aparece el seudónimo *Romeo*. Por ejemplo, al inicio de la letra de “Enseñame a olvidar”, la voz de Anthony Santos expresa con mucho sentimiento: “Amor, escucha las palabras de Romeo.”

¹¹⁹ Obsérvese que solo se da el apellido del cantante principal y esto junto con el hecho de que Anthony Santos aparece en el centro de la foto de la carátula del disco, indica que él es la figura principal del conjunto.

¹²⁰ El hecho de que en la letra publicada en el libreto la palabra *Teenager* esté escrita con mayúscula subraya esta noción.

¹²¹ Obsérvese que la ortografía de *Lenny* es diferente en los dos discos, y en el primero el bajista es llamado por su apodo *Mikey* mientras que en el segundo disco se presenta como *Max*.

Después el hablante se dirige directamente a la destinataria transmitiendo su dolor. En “Todavía me amas”, el narrador le canta a la destinataria argumentando que ella se niega a mirarlo a la cara porque no quiere que él note que sigue enamorada. Después del primer estribillo, la voz de Anthony Santos enuncia: “You won’t forget Romeo”. Aquí se ve claramente que se intenta mostrar que el personaje hablante está convencido de que la destinataria no se olvidará de él. Es decir, el hablante se llama Romeo.¹²²

2.5.2.4 Artista / hablante en *Love & Hate*

En el libreto del tercer disco, *Love & Hate*, los nombres son: Romeo, Lenny, Henry y Max. Podemos observar que Anthony Santos aparecía en el primer álbum con nombre y apellido, mientras que en el segundo se mostraba solo el nombre bajo la foto, y el nombre, apodo y apellido en los títulos de créditos. En este tercer disco, en cambio, solo es llamado por su apodo, aunque en los créditos se presenta como Anthony Romeo Santos (el *Romeo* ya no aparece entre paréntesis).¹²³ Asimismo, la cantidad de veces que se encuentra el sobrenombre en las letras ha aumentado, estando presente nada menos que en nueve canciones, más la introducción hablada (“Intro”). *Anthony* también aparece en dos canciones, además de en dicha introducción.

Vemos que en “Conciencia”, el hecho de que *Romeo* se emplee paralelamente a *Anthony* para designar a uno de los personajes hablantes limita la posibilidad de diferenciar entre el artista y el hablante. La letra está en forma de un diálogo entre dos personajes: un hombre y su conciencia, la cual llama al primero tanto *Anthony* como *Romeo*: “Yo yo yo yo Anthony, wild out you got to whall out, come on [...] Yo Romeo you got to whall out.”¹²⁴ Aquí parece que los nombres no se refieren al artista sino más bien al hablante que se representa en la letra luchando contra su conciencia.

Cabe reiterar el ejemplo de la canción titulada “Don’t Waste My Time” que vimos en el subcapítulo 2.1. En el diálogo al comienzo de la canción son las voces de Anthony Santos y Max Santos las que hablan. El hablante que Max Santos interpreta se dirige al hablante encarnado por Anthony Santos, diciendo: “Hey yo Romeo, you know I’m sorta [sort of] the dog one in the group.” La voz de Anthony Santos le responde: “Well you know, and I’m like the sweet and sensitive one.” Más adelante, en la canción, Anthony Santos canta: “Sigo siendo el mismo Romeo muy sensitivo muy sentimental”. Aquí resulta muy difícil no identificar al hablante, que se llama Romeo, con la figura de Anthony Romeo Santos, el artista que encarna el papel del romántico del grupo, el que compone e interpreta la mayoría de los temas. Asimismo, en la segunda estrofa rapeada por Max Santos, el hablante menciona primeramente a Romeo: “take you to the telly where me and Rom can split ya [you]” y luego a sí mismo: “everybody gets down when they’re rollin[g] with Max”.¹²⁵

De igual forma, en “Aventura” se fusionan los personajes hablantes con los artistas. La letra tiene lo que puede interpretarse como un carácter biográfico, esto es, pretende hablar de las experiencias del conjunto musical, tanto de las anteriores como las posteriores a la fama. Al final de la canción hay una parte hablada en la que los integrantes del grupo reflexionan sobre cómo serían sus vidas si no fueran artistas. Se dirigen los unos a los otros llamándose por sus nombres: “Yeah man, yo Mikey, picture we were something else man / Would they

¹²² En este álbum se presentan también numerosas referencias tanto a otros integrantes del grupo como a los músicos que tocan en el disco.

¹²³ El hecho de que los apodos prácticamente reemplacen a los nombres es un fenómeno usual a medida que los artistas en general llegan a ser conocidos.

¹²⁴ En el apartado 5.1.1 aparece la letra entera de “Conciencia”.

¹²⁵ Parte de la letra de la canción se encuentra en el apartado 5.1.1.

still follow us? Yo Lenny what if you had a nine to five job man?”¹²⁶ ¿Aquí las voces deben considerarse las propias de los artistas, o las de artistas que interpretan a personajes que, a su vez, los representan a ellos mismos? Es decir, parece que se trata de artistas que interpretan a personajes que hablan de la vida de la fama, una vida construida para estos personajes. No obstante, existe la posibilidad de que estas experiencias narradas coincidan realmente con la vida de los artistas y entonces tienen, consiguientemente, un carácter biográfico.

2.5.2.5 Artista / hablante en *God's Project*

Por último, en el libreto de *God's Project* se muestran los nombres: Romeo, Lenny, Henry y Mikey. El apodo de Anthony Santos aparece en seis canciones, y tres veces en temas hablados, como en el diálogo introductorio de “Ella y yo”, llamado “Bar Skit”, anteriormente comentado. El hablante que interpreta Don Omar llama a su amigo *Rom* y *Romeo* y este llama a aquél *Don*.

En “Audition Skit”, la parte hablada, con diferencia la más larga de toda la producción del conjunto musical, encontramos al grupo sentado en un cuarto y, uno por uno, entran en total tres aspirantes presentando su música o canto con la esperanza de poder contribuir a la producción del grupo. Aparecen los nombres de *Johnny*, *Romeo* y *Lenny*. Parece claro que se trata de los artistas, y en el caso de *Johnny*, el manager del grupo (Johnny Marines). Esto se puede apreciar en la escena en que uno de los aspirantes toca en la guitarra unos acordes muy parecidos a “¿Cuándo volverás?” (*GN*) y los integrantes del grupo protestan insistiendo en que fue Lenny quien inventó aquellos acordes, esto es, el guitarrista Lenny Santos.

Otro ejemplo interesante se nos presenta en “Voy malacostumbrado”. La letra es cantada por Henry Santos, lo cual queda claro, aparte de porque se reconoce su voz, porque se diferencia claramente de la del cantante principal, por el hecho de que los cantantes de cada tema del disco están señalados en el libreto, y además, porque el enunciado inicial de Anthony Santos es: “Henry, soy todo oído[s]”. Aquí, con la enunciación del nombre *Henry*, se podría argumentar que se trata del *artista* Henry Santos, ya que es él quien canta. Sin embargo, la situación se complica rápidamente. Vemos que el hablante expresa sus sentimientos hacia una mujer: : “Esa mujer se burló de mis sueños / y me hace pensar que no seré su dueño / y puso mi corazón a oír bachatas / loco de celos y ahora presiento que me ata / de su voz de su piel de su ser [...] / me susurra al oído que no puede ser”. A continuación, el tema es desarrollado en el estribillo, cantado por Anthony Santos y Henry Santos, respectivamente: *AS* “Shorty’s got you *HS* “envenenado de sus besos / *AS* Shorty’s got you *HS* enloquecido por su cuerpo”. En estos versos queda claro que el hablante interpretado por Henry Santos, al enamorarse de esa mujer, se vio inmerso en problemas emocionales. Ahora bien, en el segundo enunciado hablado, después del que da comienzo a la canción, dice Anthony Santos: “Oh my God, Henry, you always got to *seek* them problem”; y al final de la misma dice: “Henry the nice guy never get the girl”. Estas expresiones relacionan el nombre de *Henry* directamente con la historia narrada en la canción. La relación entre las figuras en la letra resulta aún más estrecha si consideramos el siguiente verso, cantado por Anthony Santos en el estribillo: “que te lo he dicho primo mío enamorarse eso es solo un lío”. Sabemos que los artistas Anthony Santos y Henry Santos son primos. Esto quiere decir que tanto el artista que interpreta la letra como el personaje hablante que figura en ella se llaman Henry y son primos de Anthony Santos (y del personaje que este interpreta en la letra).

La fusión entre el artista Anthony Santos y los hablantes que este interpreta se refuerza por su aparición en los videoclips. Un ejemplo típico es el videoclip de “Hermanita” (*L&H*). En la

¹²⁶ La letra entera, inclusive el diálogo, se encuentra transcrita en el subcapítulo 5.7 en el que analizamos la canción.

letra Anthony Santos interpreta al hermano de una mujer maltratada por su marido. El hablante se dirige directamente a su hermana, diciendo, “Otro golpe en la cara esto es cada semana / y como siempre una excusa / Qué tú ganas al fin / qué él se burle de ti / Pero qué hago yo aquí / aunque quiero ayudarte tú lo aceptas así”. El videoclip de la canción toma la forma de una minipélicula en la que el artista Anthony Santos hace el papel del hermano de la mujer maltratada. La mujer acaba disparándole al marido con una pistola que le dio su hermano y los cuatro integrantes del grupo portan el ataúd al funeral. Hallamos el mismo fenómeno en el videoclip de “La boda” (GP). La canción trata de un hombre que interrumpe la boda de su ex novia. En el videoclip Anthony Santos encarna a ese hombre entrando en la iglesia en el momento en que el cura pronuncia: “si hay alguien presente que se oponga a este matrimonio, que hable ahora o que calle para siempre”.

2.5.3 Conclusión

Esta visión panorámica de la relación entre los artistas y los hablantes en los discos de Aventura nos lleva a la conclusión de que, en muchos casos, los dos conceptos son inseparables, lo cual respalda nuestro método de análisis en el que tratamos la identidad del artista y del hablante que este interpreta como idéntica. Tal y como indica Strand (2003:65), podemos apreciar que “las letras de canciones son textos que constituyen únicamente *una parte* de la comunicación en los contextos musicales y artísticos [...]”.¹²⁷ Esto es, la figura del artista juega, igualmente, un rol muy importante en el contexto comunicativo. Asimismo, hemos podido observar que en las grabaciones de Aventura se encuentran enunciados que parecen ser realizados tanto por el hablante como por el artista. Dada esta situación queremos hacer presente que, siempre y cuando dichos enunciados contengan CdC, constituirán material válido para nuestro análisis, independientemente de a quién pertenezca la voz que los pronuncie. En otras palabras, para el tipo de análisis que nos proponemos realizar en el presente estudio, no resulta necesario poder distinguir entre el artista y los personajes hablantes que este interpreta. Lo importante es crear una terminología que deje claro cuándo nos referimos específicamente a la voz del cantante, es decir, la voz que interpreta al hablante, o cuándo nos referimos al hablante en el texto.

He aquí que cuando resulte necesario destacar que se trata del artista, nos valdremos de nombre y apellido (Anthony Santos, Max Santos, Lenny Santos y Henry Santos) y cuando nos refiramos a los personajes hablantes, en los casos en los que tengan un nombre y este coincida con el del artista que lo interpreta, emplearemos únicamente el nombre (Anthony / Romeo, Max / Mikey, Lenny / Playboy y Henry). En los casos dudosos, como por ejemplo cuando se hace referencia a la persona que toca la guitarra en una canción, simplemente nos valdremos del nombre, sin entrar en más discusiones sobre la separación de los dos conceptos.

Hemos podido observar, asimismo, que la relación del artista Anthony Santos y los hablantes que este interpreta parece volverse más estrecha con el paso del tiempo, dado que el apodo Romeo, que sirve tanto para el artista como para varios de los hablantes, es cada vez más frecuente. (En el primer disco no aparece, en el segundo se da cuatro veces y tanto en el tercer disco como en el cuarto aparece nueve veces).

Vale decir que el hecho de que el hablante en muchas letras de Aventura coincida con el artista probablemente forma parte de la estrategia del grupo para conseguir el efecto deseado en el público: la figura del cantante y compositor romántico y sensitivo, Anthony Romeo Santos, que interpreta la mayoría de las canciones con su voz de sollozo suave, parece tener la intención de transmitir la característica propia de la bachata como lamento amoroso y reforzar

¹²⁷ “[...] musiktexter är texter som endast är *en del* av kommunikationen i musikaliska och artistiska sammanhang [...]”.

este carácter en los hablantes que figuran en las letras (la mayoría de ellos infelices en el amor). Entendemos que la fusión del artista y el hablante aumenta la credibilidad de la historia en la letra y, de esta manera, el público probablemente llega a amar aún más a la figura del sufrido romántico que expresa sus sentimientos en estas bellas bachatas. Esta estrategia parece funcionar, dado que hemos podido observar que la utilización del apodo *Romeo* en lugar del nombre *Anthony Santos* se vuelve cada vez más frecuente en textos y entrevistas con el grupo en revistas y en Internet. También hemos observado que en conciertos y otras ocasiones en las que el cantante principal de Aventura aparece frente a un público, sus admiradores comúnmente le gritan *Romeo* en lugar de su nombre de nacimiento.

2.6 Las funciones del cambio de código

Antes de entrar en la discusión sobre las funciones del CdC identificadas en los estudios previos, debemos realizar una definición del término *función*.

2.6.1 Definición de *función*

El término *función* (en inglés *function*) aparece frecuentemente en las investigaciones sociolingüísticas del CdC. Podemos apreciar que varios de los estudiosos anteriores que mencionamos en los siguientes apartados se valen de dicho término. Appel y Muysken (1996:177), por ejemplo, declaran que “se puede decir que la alternancia tiene las *funciones* siguientes” (la cursiva es nuestra). Y Sánchez (1983:141) señala que “[t]he reason for the shift lies in the *effect* that the speaker wishes to produce with the switch to another code as well as in the *function* of the language choice within the speech act involved”.

Nuestra definición de *función* concuerda con la que realiza Fantini (1978:286): “the purpose or intended outcome of the speech act”. Esto es, la *intención* social que tiene el hablante con el CdC, o el *fin* intencionado. En cambio, el término *efecto* vendría a indicar *lo conseguido* con el cambio. O sea, el significado que el *receptor*¹²⁸ interpreta del CdC. Cabe señalar que, al estudiar la función del CdC, lo que se estudia en realidad es el efecto del CdC, dado que el investigador no puede leer la mente del hablante para saber cuál era la función que buscaba conseguir con el cambio, que posiblemente no fuera siquiera una intención consciente por parte del hablante. Sin embargo, se trata del efecto que tiene el CdC para el investigador, o, dicho de otra manera, cómo el investigador interpreta el significado que el CdC puede haber tenido para el destinatario ficticio, en el caso de los textos cantados, por ejemplo. No obstante, en nuestro estudio nos valemos de los términos *función*, *uso* y *valor* como sinónimos, con el significado de la intención que nuestra interpretación nos dice que el emisor tenía con su alternancia de lenguas.

2.6.2 Estudios previos - presentación sinóptica

Existen hasta la fecha numerosos estudios dentro del campo del análisis sociolingüístico del CdC, más concretamente sobre los motivos por los que los hablantes cambian de lengua, esto es, sobre la función del CdC. No obstante, no existe ningún trabajo en el que se haga una visión del estado de la cuestión sobre esta investigación. Por ello, antes de llevar a cabo

¹²⁸ El individuo, en general, que escucha una conversación. El receptor es el que “recibe y descodifica un mensaje realizado según las reglas de un código específico” (Dubois, 1998).

nuestra investigación vamos a hacer una presentación sinóptica de los estudios sobre este tema realizados hasta hoy que, a nuestro juicio, son los centrales. Se trata de los siguientes 18 trabajos que dividimos en tres categorías según traten el discurso hablado (8), el escrito (6) y el cantado (4):

Discurso hablado: Appel y Muysken (1996), Fantini (1978), Gumperz (1982), Jacobson (1978; 1984), Myers-Scotton (1993b), Sánchez (1983), Valdés-Fallis (1976b) y Zentella (1997a).

Discurso escrito: Bürki (2003), Callahan (2004), Keller (1979), Montes-Alcalá (2000b), Pfaff y Chávez (1986) y Valdés-Fallis (1976a; 1977).

Discurso cantado: Bentahila y Davies (2002), Picone (2000), Sarkar, Winer y Sarkar (2005) y Stolen (1992).

La compilación de las funciones del CdC identificadas en estudios anteriores nos servirá de herramienta para poder crear nuestra propia tipología en la que basaremos el análisis. Vamos a partir de una tipología muy reducida con solo tres categorías para realizar el análisis. Bajo cada categoría entrará un gran número de funciones del CdC diferentes pero que se mueven todas dentro del mismo campo de uso. Para poder crear dicha tipología debemos tomar en consideración todas las funciones identificadas en otros estudios para, de esta manera, crear categorías que cubran la mayor cantidad posible de funciones del CdC.¹²⁹ Por tanto, hemos estudiado detenidamente las funciones destacadas en los estudios previos y hemos llegado a la conclusión de que todas ellas pueden organizarse bajo las siguientes tres categorías:

- Cambios de *marcadez*¹³⁰
- Cambios motivados por el contexto / los interlocutores y/o el destinatario
- Cambios motivados por las estructuras lingüísticas

En la presentación sinóptica que se muestra más adelante señalaremos a qué categoría de nuestra tipología pertenece, según nuestro entender, cada función o uso del CdC identificado en los estudios previos. Cabe destacar que una función o uso del CdC puede, en ocasiones, pertenecer a más de una categoría. Además, resulta difícil fijar una categoría determinada para cada una de las funciones cuando estas se encuentran fuera de su contexto concreto, dado que su uso puede variar según el empleo de las dos lenguas en cada instancia específica.

En el apartado 2.7.1 destacaremos varias razones por las que la creación de una tipología de funciones del CdC resulta una labor sumamente compleja. Estas razones son las siguientes:

- 1) El CdC puede tener diferentes funciones en diferentes comunidades lingüísticas.
- 2) Los distintos usos del CdC se entrecruzan con frecuencia.
- 3) Es imposible crear una tipología exhaustiva dado que existe una cantidad innumerable de funciones.
- 4) Existen cambios a los que no se les puede asignar un uso específico.
- 5) En ocasiones, el hablante realiza la alternancia simplemente porque le parece que así suena mejor.¹³¹

¹²⁹ Ha de observarse que siempre existe la posibilidad de que aparezca en nuestro análisis una función nueva, no anteriormente detectada y que no pertenezca a ninguna de las tres categorías que proponemos.

¹³⁰ El término *marcadez* es usado por Núñez Cedeño y Morales-Front (1999), entre otros, en el campo de la fonología para discutir fenómenos *marcados* y *no marcados*.

¹³¹ Véase el apartado 2.7.1 para una descripción más detallada de los problemas relacionados con la creación de una tipología de cambios de código.

6) Las categorías de funciones del CdC no son mutuamente excluyentes sino más bien unidades permeables. Por lo tanto, nuestras categorías no representan una tipología exhaustiva, sino una lista de prototipos ejemplares.

Sin embargo, a pesar de estas dificultades, Auer (1984:3; 1995:120) apunta que resulta instructivo destacar las funciones más frecuentes del CdC y que las listas de funciones pueden mostrar cuáles son las expresiones que resultan más propensas al cambio o entre qué segmentos de las frases suele cambiarse de lenguas.

2.6.2.1 El discurso hablado

Antes de pasar a la presentación sinóptica, vamos a introducir brevemente todos los estudios en cuestión:

En **Appel y Muysken** (1996:175),¹³² los autores se valen del marco funcional de Jakobson (1960) y Halliday (1964) y se refieren en repetidas ocasiones a los estudios de Gumperz (1976),¹³³ Gumperz y Hernández-Chávez (1975), Poplack (1980) y Myers-Scotton (1979). Los lingüistas presentan ejemplos de varias lenguas aunque principalmente del inglés / español.

Fantini (1978) estudia la relación entre la preferencia lingüística y el contexto en el lenguaje hablado de dos niños bilingües en español e inglés. El estudio afirma que los participantes, el escenario, la función y la forma son las variables más significantes para la elección de la lengua (Fantini, 1978:286).

En **Gumperz** (1982:75ss.), el estudio parte del análisis del discurso para aislar las funciones conversacionales más comunes. El autor presenta ejemplos de un gran número de lenguas.

Uno de los aportes principales de **Jacobson** es el concepto del *anticipatory embedding* que presenta en (Jacobson, 1978), fenómeno denominado *trigger* en otros estudios.¹³⁴ El autor se vale de ejemplos de CdC español / inglés.

En nuestra tipología se podrá apreciar que el *modelo de marcadez*¹³⁵ que propone **Myers-Scotton** (1993b) es significativo para la presente tesis. Dicho modelo de marcadez es “una explicación que tiene en cuenta las motivaciones socio-psicológicas del hablante cuando entabla conversaciones con CdC”¹³⁶ (Myers-Scotton, 1993b:75). La lingüista desarrolla su modelo estudiando la alternancia de lenguas en África.

Sánchez (1983) estudia el discurso chicano y se vale de los modelos presentados por Labov y Fanshel (1977) y Halliday (1990) y apunta que estudiará “la interacción verbal como una forma de interacción social en la que el contenido, las funciones, las elecciones y los cambios lingüísticos del discurso se considerarán manifestaciones de procesos sociales, políticos e ideológicos determinados por las relaciones laborales en la sociedad”¹³⁷ (Sánchez, 1983:140). Cabe destacar que, a diferencia de los demás autores, Sánchez adopta una perspectiva netamente marxista, en la que figura prominentemente la lucha de las clases y la expresión lingüística de los grupos oprimidos. Esta perspectiva influye sobremanera en su interpretación de los datos chicanos (Sánchez, 1983:ivss.).

¹³² La obra de 1996 es la traducción al español de Appel, René y Pieter Muysken (1987). *Language Contact and Bilingualism*. London, Edward Arnold.

¹³³ Gumperz. (1976). “The Sociolinguistic Significance of Conversational Code-switching.” Working Papers of the Language Behavior Laboratory, No 46, University of California, Berkeley. (No hemos tenido acceso al artículo).

¹³⁴ Traducimos *trigger* a *atractor e impulsador* en español. Véase el apartado 2.7.4.

¹³⁵ Traducción nuestra de *markedness model*.

¹³⁶ “[...] an explanation accounting for speakers’ socio-psychological motivations when they engage in CS”.

¹³⁷ “[...] verbal interaction as a form of social interaction where discourse content and functions and linguistic choices and shifts are seen to be manifestations of social, political and ideological processes determined by labor relations in society”.

Valdés-Fallis (1976b:58) presenta una tabla con 12 tipos de CdC. Seguidamente identifica diez de estos CdC en el habla de una chicana de 24 años.

Por último, **Zentella** (1997a) estudia a los bilingües español / inglés de El Barrio, en Nueva York (Spanish Harlem / East Harlem) y presenta una tipología con 21 funciones del CdC. Divide dichas funciones en tres categorías: *footing*: (con dos subcategorías, *reajuste discursivo* y *apelación y/o control*), *aclaración y/o énfasis*, y *apoyo*¹³⁸ (Zentella, 1997a:94ss.). Zentella (1981) estudia a niños puertorriqueños bilingües en la escuela y, además de las funciones identificadas en Zentella (1997a), aquí halla otras cuatro.

Hemos categorizado los usos del CdC identificados en estos estudios sobre el discurso hablado de la siguiente manera:

DISCURSO HABLADO	Marcadez	Contexto	Estructuras lingüísticas
Appel & Muysken (1996)			
1. Función referencial (Appel y Muysken, 1996:177-8)		x	x
2. Función directiva (Appel y Muysken, 1996:178)	x		
3. Función expresiva (Appel y Muysken, 1996:178)	x		
4. Función fática (Appel y Muysken, 1996:179) ¹³⁹	x		
5. Función metalingüística (Appel y Muysken, 1996:179) ¹⁴⁰	x		
6. Función poética	x		x
Fantini (1978)			
1. Escandalizar, divertir o sorprender (Fantini, 1978:286, 296)	x		
2. Excluir o incluir participantes (Fantini, 1978:286, 296)	x	x	
3. Especificar el destinatario (Fantini, 1978:286, 296)		x	
4. Subrayar o reproducir (Fantini, 1978:286, 297)	x		
5. Código de nosotros / código de ellos (Fantini, 1978:288) ¹⁴¹	x		
Gumperz (1982)			
1. Citas directas e indirectas (Gumperz, 1982:756)		x	
2. Especificar el destinatario (Gumperz, 1982:77)		x	
3. Interjecciones (Gumperz, 1982:77-8)			x
4. Reiteración (Gumperz, 1982:78-9)	x		
5. Aclaración del mensaje (Gumperz, 1982:79)	x		
6. Subjetivización vs. objetivización (Gumperz, 1982:80-1)	x		

¹³⁸ Traducciones nuestras de *realignment*, *appeal and/or control* y *crutch-like code mixing*. Para la traducción de *crutch-like code mixing* hemos partido de la noción del *crutch - muletilla* como un soporte en el que se apoya el hablante.

¹³⁹ Este tipo de CdC también es llamado *cambios metafóricos* (Gumperz y Hernández-Chávez, 1975).

¹⁴⁰ Los autores indican que “[u]n ejemplo de esta función sería cuando los hablantes alternan distintos códigos para impresionar a otros participantes de sus habilidades lingüísticas” (Appel y Muysken, 1996:179) (Los autores alegan a Myers-Scotton, 1979). Esto sugiere que la función metalingüística puede tener lugar en el nivel *global*, es decir, el CdC presenta un valor que no puede rastrearse a un lugar preciso en el texto, sino que ejerce su función en la canción como una unidad total.

¹⁴¹ Cabe señalar que, aunque Fantini no se vale de los términos *we-code / they-code*, lo que describe en su estudio puede interpretarse como este fenómeno.

Jacobson (1978; 1984)			
Impulsador y atractor (<i>triggers</i>) (Jacobson, 1978, 1984)			x
Myers-Scotton (1993b)			
1. El CdC no marcado (Myers-Scotton, 1993b:114ss.)	x		
2. El CdC no marcado secuencial (Myers-Scotton, 1993b:114ss.)		x	
3. El CdC como el código marcado (Myers-Scotton, 1993b:131ss.)	x		
4. El CdC como una alternativa exploratoria (Myers-Scotton, 1993b:142ss.)	x	x	
Sánchez (1983)			
1. El destinatario (Sánchez, 1983:142)		x	
2. El estilo (Sánchez, 1983:144ss.)	x		x
3. Mitigación de crítica / introducir humor (Sánchez, 1983:145)	x		
4. Nombres propios (<i>labeling</i>) (Sánchez, 1983:149)			x
5. Mitigación de negligencia (Sánchez, 1983:144-5, 149)	x		
6. Reforzar el acto de habla (Sánchez, 1983:149)	x		
7. Uso frecuente (Sánchez, 1983:151)		x	x
8. Simulación de discurso en una lengua (Sánchez, 1983:151)	x		
9. Iniciar o finalizar el discurso (Sánchez, 1983:152)	x		
10. Matiz afectivo relacionado con un lugar ¹⁴² (Sánchez, 1983:152)	x	x	x
11. Repetición y elaboración (Sánchez, 1983:152)	x		
12. Cohesión (Sánchez, 1983:154ss.)			x
13. Connotación relacionada con ciertos léxicos y expresiones (Sánchez, 1983:145, 164)			x
14. Actos de habla (Sánchez, 1983ss.)	x		
15. Lengua superordinada vs. subordinada (Sánchez, 1983:171-2)	x		
16. Grupo cerrado / grupo abierto (Sánchez, 1983:175-6)	x		
Valdés-Fallis (1976b)			
1. CdC situacionales (Valdés-Fallis, 1976b:58)		x	
2. Cambios contextuales (Valdés-Fallis, 1976b:58)		x	
3. Impulsadores y atractores (<i>triggers</i>) (Valdés-Fallis, 1976b:58)			x
4. Cambios de palabras aisladas / Necesidad léxica (Valdés-Fallis, 1976b:58)			x
5. Marcadores de identidad (Valdés-Fallis, 1976b:58)	x		
6. Frases idiomáticas (Valdés-Fallis, 1976b:58)			x
7. Marcadores de discurso (Valdés-Fallis, 1976b:58)			x
8. Cambios metafóricos (Valdés-Fallis, 1976b:58)	x		
9. Sustantivos y nombres propios (Valdés-Fallis, 1976b:58)			x
10. Citas y paráfrasis (Valdés-Fallis, 1976b:58)		x	

¹⁴² Traducción nuestra de *local color*.

11. Respuestas secuenciales (Valdés-Fallis, 1976b:58)	x		
12. Cambios simétricos (Valdés-Fallis, 1976b:58)	x		
Zentella (1981; 1997a)			
1. Cambio de tema (Zentella, 1997a:94)		x	
2. Citas directas e indirectas (Zentella, 1997a:94)		x	
3. Cambio declarativo / pregunta (Zentella, 1997a:94)	x		
4. Comprobación del referente futuro, paréntesis (Zentella, 1997a:94)	x		
5. Chequeo (Zentella, 1997a:94)	x		
6. Cambio de rol (Zentella, 1997a:94)	x	x	
7. Pregunta retórica y su respuesta (Zentella, 1997a:94)	x		
8. Ruptura, valuación o desenlace (Zentella, 1997a:94-5)	x		x
9. Expresión de preocupación (Zentella, 1981:126)	x		
10. Código de nosotros / código de ellos (Zentella, 1981:124)	x		
11. Agraviar una rogativa (Zentella, 1997a:95)	x		
12. Mitigación de una rogativa (Zentella, 1997a:95)	x		
13. Llamar la atención (Zentella, 1997a:95)	x		
14. Mitigación de una exhortación sarcástica (Zentella, 1981:126)	x		
15. Mitigación de una amenaza (Zentella, 1981:126-7)	x		
16. Traducción (Zentella, 1997a:96)	x		
17. Aposición y/o paréntesis de aposición (Zentella, 1997a:96)	x		
18. Explicación de una rogativa (Zentella, 1997a:96)	x		
19. Sujeto doble (Zentella, 1997a:96)			x
20. Muletillas (Zentella, 1997a:97)			x
21. Expresiones de relleno (Zentella, 1997a:97)			x
22. Reciclaje (Zentella, 1997a:97)			x
23. Impulsadores y atractores (<i>triggers</i>) (Zentella, 1997a:97)			x
24. Paralelismo (Zentella, 1997a:97)	x		
25. Tabúes (Zentella, 1997a:97)			x

2.6.2.2 El discurso escrito

Bürki (2003) se basa en el estudio de las obras de tres autores puertorriqueños: Vivas Maldonado (1971)¹⁴³, Díaz Valcárcel (1978)¹⁴⁴ y Braschi (1999)¹⁴⁵ “[p]ara ilustrar cómo ha ido cambiando la percepción y la valoración de este fenómeno conocido como *code-switching*” (Bürki, 2003:82).

El corpus de Callahan (2004:25) consta de 30 cuentos y nueve novelas escritas en inglés y español. En el resumen que presenta de cada novela (Callahan, 2004:26ss.), destaca el origen del protagonista en 19 casos, de los cuales 15 son mexicanos o chicanos y cuatro de Puerto Rico. La lingüista presenta ocho categorías de funciones discursivas del CdC en la lengua

¹⁴³ Vivas Maldonado, Luis (1971). *A vellón las esperanzas o malania*. Madrid, Anaya. (No hemos tenido acceso a la obra).

¹⁴⁴ Díaz Valcárcel, Emilio (1978). *Harlem todos los días*. México, D.F., Editorial Nueva Imagen / Editorial Huracán. (No hemos tenido acceso a la obra).

¹⁴⁵ Braschi, Giannina (1999). *Yo-Yo Boing!* Pittsburgh, Latin American Review Press.

escrita. Como punto de partida se vale de las categorías documentadas para los CdC de la lengua hablada, para después formular otras categorías que reflejan mejor su corpus (Callahan, 2004:70ss.).

Keller (1979:282ss) propugna que “[l]os escritores bilingües pueden retratar personajes, explorar temas, expresar ideologías o mensajes y elaborar mecanismos retóricos, de maneras exclusivas”.¹⁴⁶ Extrae sus ejemplos fundamentalmente de la poesía chicana y clasifica las funciones de la alternancia que encuentra, en *CdC temático*, *CdC de caracterización y función del estilo*.

La tesis doctoral de **Montes-Alcalá** (2000b) analiza el CdC español / inglés en diarios, correos electrónicos, cartas y notas personales, revistas, poesía, drama y narrativas.

Pfaff y Chávez (1986) analizan el CdC en dramas chicanos, en un estudio que investiga las funciones sociolingüísticas de la alternancia de lenguas en textos literarios.

Finalmente, mediante el estudio de la poesía chicana bilingüe como un reflejo del lenguaje hablado, **Valdés Fallis** (1976a; 1977) examina las funciones del CdC.

Hemos categorizado los usos del CdC identificados en los estudios anteriores sobre el discurso escrito de la siguiente manera:

DISCURSO ESCRITO	Marcadez	Contexto	Estructuras lingüísticas
Bürki (2003)			
1. Caracterizar (Bürki, 2003:84-5)	x		
2. Citas directas e indirectas (Bürki, 2003:90)		x	
3. Valoración / evaluación (Bürki, 2003:90-1)	x		
4. Apelación o control (Bürki, 2003:91)	x		
5. Calificación / especificación (Bürki, 2003:91)	x		
6. Subjetivización vs. objetivización (Bürki, 2003:91-2)	x		
7. Función poética (Bürki, 2003:92-3)	x		x
8. Traducción como recurso poético (Bürki, 2003:93-4)	x		x
Callahan (2004)			
1. Función referencial (Callahan, 2004:70-1)		x	x
2. Vocativos (Callahan, 2004:71)			x
3. Tabúes y eufemismos (<i>expletive</i>) (Callahan, 2004:71)			x
4. Citas (Callahan, 2004:71-2)		x	
5. Comentario y repetición (Callahan, 2004:72-3)	x		
6. Frases idiomáticas, coetillas y exclamaciones (Callahan, 2004:74)			x
7. Marcadores del discurso (Callahan, 2004:74)			x
8. Directivos (Callahan, 2004:74)			x
Keller (1979)			
1. Marcadores de identidad (Keller, 1979:282ss.)	x		
2. Para elevar el sabor ritual de la lengua (Keller, 1979:282-3)	x		
3. Crear palabras nuevas (Keller, 1979:283)	x		x
4. Énfasis o contraste (Keller, 1979:288-9)	x		
5. Para introducir efectos humorísticos, burlescos, etc. (Keller, 1979:292)	x		

¹⁴⁶ “Bilingual writers are able to depict characters, explore themes, express ideologies or messages, and fashion rhetorical devices in unique ways”.

DISCURSO ESCRITO	Marcadez	Contexto	Estructuras lingüísticas
6. CdC entre título y texto (Keller, 1979:298ss.)	x		
7. Caracterización (CdC para bilingües compuestos) (Keller, 1979:300-2)	x		
8. Cambios estilísticos (Para diferenciar tonos) (Keller, 1979:302ss.)	x		
9. Para crear imágenes poéticas (Keller, 1979:305-6)	x		
10. Recursos retóricos (Keller, 1979:306-8) ¹⁴⁷			x
11. Código de nosotros / código de ellos (Keller, 1979:291, 296-8)	x		
12. Desautomatización (Keller, 1979:283)	x		
Montes-Alcalá (2000b)			
1. Citas directas e indirectas (Montes-Alcalá, 2000b:37-8)		x	
2. Énfasis (Montes-Alcalá, 2000b:38)	x		
3. Aclaración o elaboración (Montes-Alcalá, 2000b:38)	x		
4. Comentarios parentéticos (Montes-Alcalá, 2000b:38-9)	x		
5. Expresiones idiomáticas y rutinas lingüísticas (Montes-Alcalá, 2000b:39)			x
6. Impulsadores y atractores (<i>triggers</i>) (Montes-Alcalá, 2000b:40-1)			x
7. CdC estilísticos (Montes-Alcalá, 2000b:41)	x		
8. Necesidad léxica (Montes-Alcalá, 2000b:41-2)			x
9. Cambios como un código secreto (Montes-Alcalá, 2000b:60-1)	x		
10. Marcadores de identidad (Montes-Alcalá, 2000b:93)	x		
11. Cambios libres (Montes-Alcalá, 2000b:42-3)	x		
Pfaff & Chávez (1986)			
1. CdC ornamental (Pfaff y Chávez, 1986:240-1)	x		
2. Caracterizar a los personajes (Pfaff y Chávez, 1986:241ss.)	x		
Valdés-Fallis (1976a; 1977)			
1. Información nueva / bordado (Valdés-Fallis, 1976a:880-1)	x		
2. Comentarios parentéticos (Valdés-Fallis, 1976a:882)	x		
3. Llamar la atención del interlocutor (Valdés-Fallis, 1976a:882)	x		
4. Marcadores de identidad (Valdés-Fallis, 1976a:882)	x		
5. Desautomatización (Valdés-Fallis, 1977:36)	x		
6. Mundo de nosotros / mundo de ellos (Valdés-Fallis, 1976a:881)	x		

¹⁴⁷ Por ejemplo, las expresiones de relleno (*verse filler*).

2.6.2.3 El discurso cantado

Bentahila y Davies (2002) estudian el CdC árabe / francés en letras de música rai. Las autoras comienzan el análisis de su corpus destacando las diferencias y similitudes entre los CdC en las letras y los que se han encontrado en corpus de lengua hablada (Bentahila y Davies, 2002:193). La cuestión primaria del estudio es analizar los valores simbólicos y comunicativos del CdC en las letras.

El artículo de **Picone** (2002) se centra en el estudio del CdC en textos cantados como fuerza elocutiva en relación con la construcción de una identidad étnica. Presenta ejemplos de letras en francés / inglés y español / inglés.

El trabajo de **Sarkar, Winer y Sarkar** (2005) es el inicio de un proyecto de mayor envergadura que se dedica al estudio del CdC en las letras del rap de Montreal. En este trabajo inicial, los autores se limitan a dar ejemplos de algunas instancias de la alternancia e identificar sus funciones en el nivel léxico-oracional.¹⁴⁸

Finalmente, **Stolen** (1992:216) estudia el género de canciones ocasionales como “un medio de comunicación escrito específico a través del cual un compositor bilingüe puede expresar su identidad social y etnocultural”.¹⁴⁹ En su corpus trata el CdC inglés / danés en las letras compuestas por la secretaria de una asociación americana-danesa de Seattle. La autora identifica varias funciones pragmáticas y estilísticas de los CdC en las letras.

Hemos categorizado los usos del CdC identificados en los estudios anteriores sobre el discurso musical de la siguiente manera:

DISCURSO CANTADO	Marcadez	Contexto	Estructuras lingüísticas
Bentahila & Davies (2002)			
1. Localización / marcador de identidad (Bentahila y Davies, 2002:198-9)	x		
2. Voces relacionadas con una de las lenguas (Bentahila y Davies, 2002:199)			x
3. Tabúes y eufemismos (Bentahila y Davies, 2002:201)			x
4. El uso repetido de ciertas voces o clichés relacionados con el género musical (Bentahila y Davies, 2002:202)			x
5. CdC organizativo (Bentahila y Davies, 2002ss.)	x		
6. Internacionalización (Bentahila y Davies, 2002:203-4) ¹⁵⁰	x		
Picone (2002)			
1. Creación de un ambiente romántico (Picone, 2002:194-5)	x		
2. Creación de mensajes múltiples (Picone, 2002:200-1)	x		
3. Creación de un ambiente auténtico (Picone, 2002:196-7)	x		
4. Afirmación de identidad (Picone, 2002:197)	x		

¹⁴⁸ Ha de señalarse que posteriormente a Sarkar, Winer y Sarkar (2005), dos de los autores han publicado otro artículo que trata el mismo tema: Sarkar y Winer (2006). En este estudio clasifican las funciones del CdC en las letras del rap en las siguientes categorías: *pragmatic function*, *poetic function* y *performing multilingual identities*.

¹⁴⁹ “[...] a unique written channel of communication through which a bilingual song writer is able to express social and ethno-cultural meaning”.

¹⁵⁰ La internacionalización tiene lugar predominantemente en el nivel global.

DISCURSO CANTADO	Marcadez	Contexto	Estructuras lingüísticas
5. Crear letras comprensibles para un público más amplio sin sacrificar autenticidad (Picone, 2002:197-8) ¹⁵¹	x		
6. Creación de personajes multiétnicos ¹⁵² (Picone, 2002:198-1)	x		
7. Eufemismos (Picone, 2002:200)			x
Sarkar, Winer & Sarkar (2005)			
1. Vocativos (Sarkar, Winer y Sarkar, 2005:2064)			x
2. Marcadores de identidad (Sarkar, Winer y Sarkar, 2005:2965ss.)	x		
3. Léxicos relacionados con el género musical (Sarkar, Winer y Sarkar, 2005:2066-7)			x
4. Facilitar la rima interna (Sarkar, Winer y Sarkar, 2005:2070-1)			x
Stolen (1992)			
1. CdC que simboliza el lenguaje hablado del grupo cerrado (Stolen, 1992:220-1)	x		
2. Señalar una actitud de humor / introducir ironía (Stolen, 1992:221-2)	x		
3. CdC que facilita la estructura silábica y/o la rima (Stolen, 1992:222)			x
4. Variación estilística (Stolen, 1992:225-6)	x		
5. Matiz afectivo relacionado con el lugar (Stolen, 1992:221ss.)	x	x	x

Existen también algunos estudios cuyo foco central no son las funciones o los efectos del CdC en letras musicales pero que, de una manera u otra, se acercan al tema. **Cepeda** (2000) analiza, entre otros temas, cómo el español, siendo el marcador principal de la identidad hispana en los EE.UU., es representado en las letras de la música popular por los no hispanos y los que se identifican como tales, en relación a las tendencias de la nueva moda de lo hispano en la industria musical actual.

Muysken (1990) estudia cientos de letras de waynos de Perú con alternancia de español y quechua y constata que, debido a las funciones poéticas y expresivas de la lengua en las letras, se pueden encontrar casos más extremos de la alternancia de códigos en letras cantadas que en la lengua hablada. Es decir, se cambia entre lenguas de forma mucho más frecuente que en el discurso hablado y se introducen palabras en español de ciertos campos semánticos, como por ejemplo el vocabulario del amor romántico, con más frecuencia debido al tema de las canciones. Sin embargo, el centro de su estudio no son las funciones del CdC en las letras, sino la coherencia gramatical.

Greene y Henderson (2000) examinan cómo la manera de expresar anhelo y deseo en la música moderna del Oeste influye en la música de Nepal. Comentan brevemente que el uso de instancias del inglés en las letras de pop nepalés crea una sensación de distancia de la sociedad nepalesa y las letras se acercan a la novedad y al exotismo relacionados con el amor y el deseo occidental. Asimismo señalan que el uso de la alternancia con el inglés sirve para llamar la atención del oyente.

¹⁵¹ Esta función tiene lugar predominantemente en el nivel global.

¹⁵² Esta función tiene igualmente lugar en el nivel global.

Larkey (2000) estudia el uso del alemán o del inglés en la música popular alemana y menciona brevemente el CdC. El autor afirma que el CdC en las letras puede servir como marcador del grupo cerrado para los grupos pertenecientes a minorías étnicas.

Finalmente, **Mitchell** (2000) se concentra en la elección de una lengua u otra y discute brevemente el uso de una combinación del inglés, francés y una lengua senegalesa para dirigir la música hacia un público más amplio.

En los estudios previos que hemos presentado de forma sinóptica en el presente subcapítulo se pueden encontrar, en total, unos 60-70 usos o valores del CdC. Es imposible calcular un número exacto de la cantidad de usos dado que, en un estudio, un uso puede abarcar lo que en otro estudio es clasificado como dos usos diferentes, o dos usos parecidos pueden recibir nombres diferentes en distintos estudios, por ejemplo *el código de nosotros / código de ellos* de Keller (1979) que se parece a la función de la *subjetivización y objetivización* de Gumperz (1982) y de la cual Fantini (1978), a su vez, ofrece ejemplos pero sin darle ningún nombre. Los estudios abarcan un gran número de lenguas diferentes, aunque el CdC español / inglés es predominante. Podemos apreciar que, de los estudios cuyo corpus es el CdC español / inglés, la mayoría tratan el discurso chicano, con las excepciones de, por ejemplo, Zentella (1997a) y Bürki (2003), que estudian el discurso puertorriqueño americano. Algunos estudios no señalan de dónde son los emisores de su corpus (hablantes o escritores), como el de Fantini (1978) y algunos de los textos escritos del corpus de Callahan (2004), entre otros. Sin embargo, cabe destacar que, entre los estudios que señalan de dónde son los emisores de su corpus, ninguno estudia el discurso dominicano americano. Hemos indicado anteriormente que, a pesar de que los dominicanos actualmente constituyen el cuarto grupo más grande de inmigrantes hispanos en los EE.UU., existen pocos trabajos que estudien sus variedades lingüísticas.

Seguidamente podemos observar que los cambios de marcidez son los más frecuentes, hecho que se podrá observar asimismo en el análisis de nuestro corpus. Los cambios motivados por las estructuras lingüísticas son, a su vez, más numerosos que los cambios motivados por el contexto / los interlocutores y/o el destinatario, lo cual también se refleja en nuestro corpus. Podemos apreciar, asimismo, que los cambios motivados por el contexto / los interlocutores y/o el destinatario son mucho más frecuentes en el discurso hablado que en el escrito y que están ausentes en el discurso cantado. Esto se debe a la diferencia que hay entre los distintos medios de comunicación. Es, por ejemplo, mucho más frecuente un cambio de interlocutor o de tema en una instancia comunicativa de habla espontánea que en una canción.

A pesar de la gran diversidad entre las funciones identificadas en los estudios previos, podemos constatar que todos los usos destacados en estos estudios pueden ser clasificados bajo alguna de las tres categorías de nuestra tipología que presentaremos en el subcapítulo siguiente.

2.7 Tipología

Tal y como hemos visto en los apartados anteriores, existen numerosos estudios que presentan una gran cantidad de diferentes valores o funciones del CdC. Es nuestra convicción que estos usos de la alternancia de lenguas pueden organizarse bajo una cantidad muy reducida de categorías. Consideramos que una tipología de pocas categorías es un instrumento mucho más manejable para el análisis de los CdC que la gran variedad de valores que encontramos en los estudios previos. Asimismo, los resultados de un estudio que se vale de una tipología formada por un número elevado de usos del CdC corre el riesgo de fallar en fiabilidad. Como veremos seguidamente, una instancia de alternancia de lenguas puede presentar varios valores o usos simultáneamente y además, los límites entre los diferentes usos resultan, en ocasiones, borrosos. Por ejemplo, si un hablante se vale del español en las conversaciones con su hermano cuando los dos se encuentran en casa, pero emplea el inglés cuando están en el trabajo, surgen las siguientes preguntas: ¿la alternancia se debe únicamente a un cambio en el contexto o puede también relacionarse con el interlocutor (en este caso, su hermano), que es bilingüe y que tal vez prefiere usar el inglés cuando está trabajando? La segunda pregunta es la siguiente: ¿la alternancia es debida a los temas de la conversación que están relacionados con el oficio? Como se puede deducir de este ejemplo, una tipología que separa los cambios motivados por el contexto, los interlocutores y el tema de conversación, corre el riesgo de dificultar el análisis y fallar en la fiabilidad dado que otro investigador podría clasificar las instancias del CdC de otra manera.

Nuestra tipología está formada por tres categorías:

- Cambios de marcadez
- Cambios motivados por el contexto / los interlocutores y/o los destinatarios
- Cambios motivados por las estructuras lingüísticas.

Las denominaciones de estas categorías funcionan como rúbricas generales que abarcan una gran cantidad de usos del CdC. Ha de subrayarse que los cambios de marcadez, los cambios motivados por el contexto / los interlocutores y/o los destinatarios y los cambios motivados por las estructuras lingüísticas no son unidades mutuamente excluyentes sino categorías permeables. Es decir, los límites entre una categoría y otra son frecuentemente borrosos y la adscripción de cada instancia de CdC a una categoría específica requiere de una interpretación del contexto en el que se encuentra la instancia determinada. Debe notarse que la categorización de los CdC en la presente tesis es un intento de sistematizar las diversas funciones del CdC al tiempo que somos conscientes de la problemática que rodea este tema. Ha de recordarse, por consiguiente, que la adscripción de una instancia del CdC a una categoría determinada constituye el resultado de un proceso de interpretación por parte de la investigadora y existe siempre la posibilidad de que otro investigador haga una interpretación diferente y, por tanto, coloque el CdC en otra categoría. La distinción entre los cambios de marcadez y los cambios motivados por el contexto / los interlocutores y/o los destinatarios resulta en ocasiones especialmente problemática dado que ambas categorías contienen cambios con funciones principalmente pragmáticas.

Tal y como veremos en nuestros análisis, los cambios de marcadez son frecuentemente los que juegan el papel predominante en los textos cantados, mientras que los cambios motivados

por los interlocutores / el contexto y las estructuras lingüísticas quedan en un segundo plano. Esta situación se refleja, con frecuencia, en el discurso hablado espontáneo de los hispanos bilingües de los EE.UU., donde los cambios de lo no marcado a lo marcado, o viceversa, son muy comunes.

2.7.1 Limitaciones en la creación de tipologías de cambios de código

Antes de pasar a la presentación de nuestra tipología, existe una serie de limitaciones en cuanto a la creación de tipologías de funciones o usos del CdC que merece atención, dado que son pertinentes para el presente estudio:

1)

En primer lugar, “debemos recordar [...] que de ningún modo se puede afirmar que la alternancia lingüística tenga las mismas funciones en todas las comunidades” (Appel y Muysken, 1996:180). En los estudios citados en el subcapítulo anterior aparecen ejemplos extraídos de alternancia de códigos entre español / inglés, quicuyá / inglés, hindi / inglés, esloveno / alemán, danés / inglés, etc. La variación entre los resultados de las pesquisas se debe, en gran parte, al hecho de que son comunidades lingüísticas muy diversas las que se investigan.

2)

En segundo lugar, otra cuestión que cabe destacarse es el hecho de que los diferentes usos del CdC comúnmente se entrecruzan. Por ejemplo, los *vocativos*, que son “palabra[s] con que se designa al interlocutor para interpellarle directamente” (Seco, Andrés y Ramos, 1999),¹⁵³ sirven, asimismo, para llamar la atención (Callahan, 2004:70). Por consiguiente, en algunos casos es posible identificar varios usos para un solo cambio. Además, cada corpus presenta sus propias características y, conforme señala Callahan (2004:70), la creación de las diferentes categorías de usos del CdC debe ajustarse a las características específicas de cada corpus. Ha de señalarse que una tipología de usos del CdC creada para estudiar a una comunidad específica no es necesariamente la adecuada para la investigación sociolingüística de otra comunidad diferente.

3)

En tercer lugar, Bailey (2002:77) advierte que las tipologías de los CdC son problemáticas, no solo por el hecho de que un tipo de CdC puede presentar varios valores simultáneamente, sino porque existe igualmente una cantidad innumerable de cambios diferentes. Una tipología que abarque todas las interpretaciones posibles del CdC resulta, consiguientemente, imposible de crear. Esto concuerda con la afirmación de Auer:

it is a futile endeavour to give a closed classificational scheme for code-switching, for an indeterminate number of interpretations can be arrived at. What exactly a bilingual participant is doing when he or she switches languages is closely tied to the specific, never-identical circumstances in which alternation occurs. (Auer, 1984:3)

Bailey (2002:78) pone de manifiesto que incluso una unidad muy corta de interacción lingüística, de un solo hablante y con una única instancia de CdC, puede sugerir usos múltiples y simultáneos, según muestra el siguiente ejemplo:

¹⁵³ Utilizamos el término *vocativo* con la segunda acepción del diccionario de Seco (1999).

(Un dominicano americano, Woody, está caminando hacia la salida de la sala cuando Isabella se dirige a él):
Isabella: Where you going?
Isabella: Huh?
Isabella: ¿Eh?
Isabella: Woody! (Bailey, 2002:78)

Bailey (2002:78) explica que el “eh” representa una interjección del español dominicano y constituye un CdC del inglés “huh”. Primeramente, el autor señala que este cambio parece servir para llamar la atención de Woody antes de que salga de la sala, ya que no ha respondido a la interjección en inglés. Posteriormente, el cambio especifica el receptor intencionado, dirigiéndose a los hablantes de español presentes en la sala, especialmente a los que responderían a la interjección característica del español dominicano.¹⁵⁴ Por último, el cambio podría responder, incluso, a la función de reiteración. El autor alega, asimismo, que los usos del CdC pueden abarcarlo todo, desde valores de detalle en la interacción como el de llamar la atención de alguien, hasta valores metafóricos como el de señalar la identidad al interlocutor (Bailey, 2002:77). En el caso de los dominicanos americanos, un CdC del inglés al español puede servir para marcar que el hablante es hispano y no afroamericano o haitiano, por ejemplo.¹⁵⁵ Zentella nos confirma esta noción de superposición:

Not every switch could be identified with a particular function, and every change in communicative function was not accomplished by a shift in language. The potency of code switched discourse is enhanced by the multiple readings that many switches suggest, freeing the speaker and hearer to co-construct their interpretations in ways appropriate to each change. Moreover, conversational strategies often performed double duty, complicating their assignment to a single strategy. (Zentella, 1997a:99)

Según Montes-Alcalá, el mismo fenómeno aparece en textos escritos:

Conversely, a given switch may have multiple readings in terms of the functions it performs. For example, a switch for lexical need may also function as a trigger for a subsequent switch. Or a switch for a parenthetical comment may serve as a clarification or elaboration function as well. (Montes-Alcalá, 2000b:24)

En un estudio sobre las intenciones y el significado de los CdC en un pueblo en Papua Nueva Guinea, Stroud (1992:131) critica la tendencia general que rige los análisis del CdC, y que consiste en atribuir significados determinados a las instancias del cambio, y suponer que los hablantes tienen la intención de que los receptores perciban estos significados. El autor argumenta lo siguiente:

The problem of intention and meaning in code-switching is the problem of knowing to what extent the intentions and meanings that we assign to switches can in fact be said to be intended by a speaker or apprehended by his or her interlocutors. (Stroud, 1992:131)

Seguidamente, Stroud (1992:134) señala que los enunciados con alternancia de lenguas pueden presentar funciones múltiples, y que estas pueden surgir mediante la interacción de los participantes en la conversación, tanto los hablantes como los receptores, y que en la mayoría de los casos resulta imposible designar un solo uso a cada instancia del CdC. Asimismo, el

¹⁵⁴ Cabe señalar que, a pesar de que en este punto *eh?* probablemente sea del español, tal y como interpreta el autor, puede darse igualmente en ciertas variedades del inglés.

¹⁵⁵ Véase el subcapítulo 4.2.

autor explica que dichos usos se determinan no únicamente por la intención que tiene el hablante, sino igualmente, por los demás participantes en el evento comunicativo.

4)

En cuarto lugar, cabe exponer la noción compartida por varios estudiosos, de que existen cambios a los que no se puede asignar un uso específico, tanto en los estudios del discurso hablado como del discurso escrito. Zentella apunta:

Pinpointing the purpose of each code switch is a task as fraught with difficulty as imputing the reason for a monolingual's choice of one synonym over another, and no complete accounting may ever be possible. (Zentella, 1997a:99)

Callahan (2004:76) sugiere que, sobre todo cuando el CdC constituye el código no marcado, es decir, el código esperado en un evento comunicativo determinado, puede que no tenga un uso específico además de transmitir información. Gumperz y Hernández-Chávez (1975:155) sostienen que “los dos códigos son igualmente admisibles en algunos contextos y la opción por una lengua en lugar de la otra se debe meramente a una cuestión de la inclinación momentánea del hablante”.¹⁵⁶

5)

En quinto lugar, algunos investigadores indican que el cambio se realiza simplemente porque al hablante le parece que el enunciado *suená mejor* en la otra lengua:

the switch in codes here simple seems to be a case [...] of choice between alternate vocabulary items; or [...] of the bilingual speaker feeling that he can express a given phrase *better* in one language than in another. (Valdés-Fallis, 1976a:883)¹⁵⁷

6)

Por último, cabe reiterar que las diferentes categorías en una tipología de funciones del CdC frecuentemente no son mutuamente excluyentes dado que los límites entre una categoría y otra resultan borrosos. El límite entre los cambios de marcidez y los cambios motivados por el contexto puede resultar confuso en cuanto a los cambios de lengua que se deben al tema de la conversación, por ejemplo. ¿Se cambia de lengua porque se cambió de tema? (cambio motivado por el contexto), ¿o se cambia de lengua para marcar algún aspecto en la conversación? (cambio de marcidez). Sin embargo, la posibilidad de que un CdC tenga múltiples interpretaciones no representa un obstáculo metodológico, sino que refleja la realidad de los actos comunicativos.

Conclusión

Estas limitaciones nos advierten que en nuestros análisis debemos recordar que una interpretación determinada del significado de una instancia del CdC no tiene, necesariamente, que ser la única. Un CdC puede presentar varios usos simultáneamente. Estos usos pueden distinguirse mucho el uno del otro, pero partimos del supuesto de que la mayoría de ellos se encuentran dentro de una misma categoría de usos. Como veremos seguidamente, consideramos que estas categorías de usos pueden organizarse en tres grupos distintos:

¹⁵⁶ “[...] both codes are equally admissible in some contexts and that code switching is merely a matter of the individual's momentary inclination”.

¹⁵⁷ Véase Valdés-Fallis (1976a:884ss.) donde la autora presenta una discusión sobre el porqué de que un enunciado parezca sonar mejor que otro.

- Cambios de marcadez
- Cambios motivados por el contexto / los interlocutores y/o los destinatarios
- Cambios motivados por las estructuras lingüísticas.

Debemos tener en cuenta, asimismo, que estas categorías no son unidades mutuamente excluyentes sino más bien categorías permeables. Existe, además, la posibilidad de que un CdC presente valores que pertenezcan a más de una de estas categorías, sin embargo, creemos probable que la mayoría de los cambios que poseen varios significados se mantengan dentro de los marcos de una de estas tres categorías.

2.7.2 Cambios de marcadez

Los cambios de marcadez se dan sin que el contexto en el que tiene lugar la comunicación haya cambiado. El hablante se vale de los cambios de marcadez para *marcar* algún aspecto en su enunciación. Por ejemplo, un hablante bilingüe cambia de inglés a español en una conversación. El hablante realiza este cambio aunque no haya entrado en la conversación un hablante monolingüe de español. Tampoco se debe a que los hablantes hayan cambiado de tema de conversación, sino que el hablante puede haber cambiado de lenguas para llamar la atención de su interlocutor o para marcar un cambio en el estado de ánimo, por ejemplo.

Los cambios de marcadez se dan conforme el modelo de marcadez presentado por Myers-Scotton (1993b). La lingüista subraya que la marcadez de la opción por un código específico puede determinarse únicamente en relación con un momento de habla determinado en una comunidad específica (Myers-Scotton, 1993b:80). De acuerdo con los planteamientos de Myers-Scotton (1993b:84ss.), la elección de un código conlleva una *serie de derechos y obligaciones*.¹⁵⁸ Esto quiere decir que, un tipo de conversación determinado, en una comunidad específica, presenta una serie de características situacionales. Estas características situacionales varían entre las comunidades e, incluso, entre los diferentes tipos de conversación dentro de una misma comunidad y, por consiguiente, la autora advierte que el intento de establecer rasgos universales no es plausible (Myers-Scotton, 1993b:84). Sin embargo, algunos factores que comúnmente, aunque no siempre, determinan estas características de derechos y obligaciones, son los rasgos principales de los roles sociales que juegan los participantes en diferentes situaciones comunicativas (por ejemplo, como el cliente en una tienda), así como el tema y el escenario de la conversación. En efecto, conforme al modelo de marcadez, “la alternativa del **código no marcado** como medio de comunicación para una serie de derechos y obligaciones dados, en un tipo de conversación específico, es la variedad lingüística **más esperada**, mientras que el **código marcado** es la variedad **menos común** para este tipo de conversación”¹⁵⁹ (Myers-Scotton, 1993b:89) (La negrita es nuestra).

En el caso de las comunidades estadounidenses de habla española, el inglés, la lengua mayoritaria del país, representa, en general, el código no marcado, incluso dentro de las comunidades hispanas. Sin embargo, en un contexto familiar, por ejemplo en casa, para muchas familias el código no marcado es el español (si el desplazamiento lingüístico hacia el inglés no le ha afectado todavía). Comúnmente, el código marcado constituye la lengua en la que uno o todos los hablantes que participan en la conversación poseen menos competencia lingüística.

¹⁵⁸ Traducción nuestra de *rights-and-obligation sets*.

¹⁵⁹ “[...] the unmarked choice as a vehicle for a given RO set [rights and obligations] in a specific exchange type is the linguistic variety which is the most expected, while the marked choice is most unusual”.

Hemos indicado que los cambios de marcadez se realizan sin que tenga lugar un cambio en el contexto o en el tema de la conversación y que el hablante se vale de ellos para *marcar* algo en su enunciación. Esta *marcadez* puede abarcar aspectos tales como el de llamar la atención de alguien, subrayar un matiz emotivo, señalar un cambio en el punto de vista del hablante, etc. Los cambios de marcadez se realizan principalmente con una finalidad pragmática, como por ejemplo, exponer una dedicación más personal al tema de la conversación.

El modelo de marcadez abarca tanto los cambios que se dan de un código no marcado a un código marcado o viceversa, como los cambios que se dan de un código no marcado a otro código no marcado.

2.7.2.1 El cambio de código no marcado

Hablar dos lenguas en una sola conversación puede constituir el código no marcado en ciertas comunidades bilingües. Myers-Scotton (1993b:114) denomina a este tipo de CdC *unmarked codeswitching*, es decir, CdC no marcado. La lingüista argumenta:

Situational factors remain more or less the same during the course of the exchange when unmarked CS [codeswitching] occurs. Instead, its presence depends more on the participants' attitudes - towards themselves and the social attributes which the codes and their alternation index. (Myers-Scotton, 1993b:114)

Cuando el CdC constituye el código no marcado en una conversación específica, puede que “cada cambio en sí no tenga una función determinada, sino que es el discurso bilingüe *per se* el que conlleva la intención comunicativa”¹⁶⁰ (Myers-Scotton, 1993b:117). Myers-Scotton (1993b:117) apunta que, comúnmente, se trata de cambios intraoracionales o, incluso, de cambios dentro de las palabras. La lingüista señala que el CdC no marcado no suele darse cuando existen diferencias socio-económicas entre los participantes, o cuando son desconocidos (Myers-Scotton, 1993b:119). Asimismo, la autora indica:

the interaction has to be of a type in which speakers wish to symbolize the dual membership that such CS [codeswitching] calls up. Typically, such interaction will be informal and involve only ingroup members. (Myers-Scotton, 1993b:119)

Además, los hablantes deben tener una actitud positiva hacia las variedades en la interacción y deben, igualmente, tener un conocimiento relativamente amplio de las lenguas usadas (Myers-Scotton, 1993b:119).

2.7.2.2 El cambio de código marcado

Si la lengua X es el código no marcado en una situación comunicativa determinada, el cambio a la lengua Y constituye un CdC marcado. Según el modelo de marcadez de Myers-Scotton (1993b), el CdC marcado es empleado cuando el hablante disiente de la serie de derechos y obligaciones esperada y se vale del código marcado para cambiar la distancia o la cercanía social entre los participantes de la conversación (Myers-Scotton, 1993b:132). Myers-Scotton (1993b:132) expone que, en la literatura, la *desautomatización* es un ejemplo del empleo del código marcado. Mukarovský define *desautomatización* (*foregrounding*) de la siguiente manera:

¹⁶⁰ “[...] *each* switch in unmarked CS does not necessarily have a special indexicality; rather, it is the *overall pattern* which carries the communicative intention”.

Foregrounding [desautomatización] is the opposite of automatization, that is, the desautomatization of an act; the more an act is automatized, the less it is consciously executed; the more it is foregrounded, the more completely conscious does it become. Objectively speaking: automatization schematizes an event; foregrounding means the violation of the scheme. (Mukarovský, 1964:19)

Keller (1979:283) constata que el “mero acto de cambiar de una lengua a otra constituye un momento radical de desautomatización [...]”.¹⁶¹ El autor opina que cambiar de lenguas dentro de un mismo episodio comunicativo es una de las formas más patentes de trasladar la atención a la lengua misma (Keller, 1979:283) (cf. también Valdés-Fallis, 1977:36).

Otras funciones del código marcado, según Myers-Scotton (1993b:132ss.), pueden ser la de expresar autoridad e ira o molestia, excluir a participantes, o conseguir un efecto artístico, por ejemplo, la enfatización del clímax de una narración. De ahí que lo que causa el efecto estilístico sea lo inesperado o marcado de optar por el código marcado. Myers-Scotton (1993b:132ss.) sostiene que, en ocasiones, el emisor puede valerse del código marcado dirigiéndose a un interlocutor que no lo comprende. En una situación de enfado, por ejemplo, un hablante puede insultar a su interlocutor en una lengua que este no entiende. No obstante, aunque dicho interlocutor no haya captado el significado exacto del enunciado, sabe que se trata de algún tipo de insulto, y el mensaje es transmitido de todas maneras.

Según el modelo de marcadez, el CdC marcado es señalado, por lo general, mediante la estructura. Esto es, el hablante traslada la atención al enunciado de alguna manera. Por ejemplo, lo emitido en el código marcado a menudo constituye una repetición de lo expresado en el código no marcado. El enunciado en el código marcado puede también preceder a su equivalente en el código no marcado. De todas maneras, el hablante se asegura de que su interlocutor lo ha comprendido, mediante el uso del código no marcado que, generalmente, es el que todos los interlocutores comprenden, más una repetición en el otro código. El enunciado en el código marcado también se señala con frecuencia fonológicamente. En otras palabras, el tono de la voz del hablante cambia (Myers-Scotton, 1993b:141).

Otro ejemplo entre los fines pragmáticos que el hablante puede conseguir mediante el CdC de lo no marcado a lo marcado o viceversa es la enfatización. Esto es, el hablante quiere subrayar algo y lo hace mediante el uso del código marcado o de una repetición del mensaje en ambas lenguas. Lipski indica:

A language shift, by its very nature, calls attention to itself, since it represents a radical departure from the norms in either of the monolingual systems. As such, its very function may be an attention-getting device. [...] Frequently a bilingual repetition, giving the same item in each of the two languages, will add special emphasis [...]. (Lipski, 1985:13)

Otro fin pragmático puede ser el de crear contrastes. En este punto hallamos la noción de la *subjetivización* y la *objetivización* o el *código de nosotros* y el *código de ellos* (*we code / they code*), que implica una connotación de intimidad y pertenencia al grupo cerrado para una de las lenguas. Keller (1979:291) sostiene que la lengua que constituye el código de nosotros sirve “para enamorarse, enfadarse, divertirse, la familia, etc”.¹⁶² En el caso de los hispanos, esta lengua sería, tradicionalmente, el español, lengua que se emplea para las relaciones amorosas y familiares, para expresar sentimientos, pedir favores, pedir perdón, etc. Es decir, el español cumple el papel de la *lengua del corazón*.

¹⁶¹ “The very act of switching from one language to another constitutes a radical moment of foregrounding [...]”.

¹⁶² “[...] for falling in love, being angry, having a good time, family life, and so on”.

A closely related function of language switching is the mitigation of requests or the subtle insinuation of favors or concessions. In the United States Hispanic communities it is usually a shift from English to Spanish which conveys the insinuation, since Spanish is felt to be 'closer to the heart'. (Lipski, 1985:13)

Este uso de las lenguas puede hallarse tanto en el discurso hablado como en el escrito (cf. Gumperz, 1982:66; Bürki, 2003:91). Sin embargo, a medida que va avanzando el desplazamiento lingüístico hacia el inglés en las comunidades hispanas, los roles tradicionales de las dos lenguas se ven distorsionados y el inglés invade los ámbitos donde anteriormente reinaba el español. En el caso de hablantes de segunda o posteriores generaciones de inmigrantes puede identificarse, frecuentemente, el empleo del inglés también en situaciones íntimas o de sentimientos fuertes, lo cual puede señalar un bilingüismo desequilibrado en favor del inglés. De acuerdo con estos planteamientos, Gumperz (1982:66) indica: “[the] association between communicative style and group identity is a symbolic one: it does not directly predict actual usage”.

En el texto cantado siguiente se expone un ejemplo del código marcado. En este punto el hablante repite su enunciado en español: el código marcado, para subrayar la enunciación, reforzar el insulto y apoderarse de la situación dado que su interlocutora parece tener conocimientos limitados de esta lengua:

Hombre You're nothin[g] but a skeeze
Mujer A skeeze? Don't be calling me no skeeze!
Hombre Sí, eres tremenda fletera mami sí uhuh la verdad
(“Mentirosa”, *Escape from Havana* - Mellow Man Ace)

2.7.2.3 La teoría de la acomodación de habla

Ciertos cambios de marcadez, en situaciones comunicativas determinadas, pueden interpretarse conforme a la *teoría de la acomodación de habla*.¹⁶³ Giles, Coupland y Coupland apuntan:

accommodation is to be seen as a multiply organized and contextually complex set of alternatives, ubiquitously available to communicators in face-to-face talk.¹⁶⁴ It can function to index and achieve solidarity with or dissociation from a conversational partner reciprocally and dynamically. (Giles et al., 1991:2)

La teoría de la acomodación de habla abarca los conceptos de la convergencia y la divergencia. Giles, Coupland y Coupland definen dichos conceptos de la siguiente manera:

“**Convergence**” has been defined as a strategy whereby individuals adapt to each other's communicative behaviors in terms of a wide range of linguistic-prosodic-nonverbal features including speech rate, pausal phenomena and utterance length, phonological variants, smiling, gaze, and so on [...]. (Giles, Coupland y Coupland, 1991:7) (La negrita es nuestra).

“**Divergence**” was the term used to refer to the way in which speakers accentuate speech and nonverbal differences between themselves and others. (Giles, Coupland y Coupland, 1991:8) (La negrita es nuestra).

¹⁶³ Traducción nuestra de *speech accommodation theory*.

¹⁶⁴ Cabe destacar que a pesar de que la teoría de la acomodación se desarrolló a partir del discurso hablado *cara a cara*, puede aplicarse, asimismo, a la comunicación verbal no directa, como por ejemplo en los medios de comunicación de masa. Véase Bell (1991).

En cuanto a la comunicación bilingüe, la convergencia puede ejemplificarse con el caso de los cambios simétricos y las respuestas secuenciales que pueden apreciarse en Valdés-Fallis (1976b). La lingüista señala que el hablante realiza cambios simétricos cuando imita el discurso bilingüe de su interlocutor, tanto en la forma de alternar de lenguas como en la cantidad de cambios introducidos en la conversación (Valdés-Fallis, 1976b:58). Las respuestas secuenciales se dan cuando el hablante responde a su interlocutor en la lengua que este usó en su última enunciación (Valdés-Fallis, 1976b:58). Zentella llama a este tipo de CdC *paralelismo* y lo ejemplifica de la siguiente manera:

I a L: “You sleep with los ojos abiertos?”

L a I: “So, people DIE with los ojos abiertos!” (Zentella, 1997a:97)

Según la teoría de la acomodación de la comunicación, “la convergencia del habla refleja, en el caso de las formas no marcadas, la necesidad (frecuentemente inconsciente) de un hablante o de un grupo de integrarse o identificarse socialmente con otro individuo o grupo”¹⁶⁵ (Giles, Coupland y Coupland, 1991:18). Seguidamente, los autores indican que cuanto mayor es la necesidad del hablante de ser aceptado socialmente, más convergencia se podrá detectar en su forma de hablar (Giles, Coupland y Coupland, 1991:19). Sachdev y Giles (2004:359) apuntan que el nivel de la acomodación de habla varía, dado que puede haber una acomodación completa o parcial. Los autores argumentan que el CdC puede considerarse una acomodación parcial, ya que no constituye una convergencia completa ni tampoco una divergencia completa del habla monolingüe (Sachdev y Giles, 2004:359). Asimismo, afirman que el CdC es un fenómeno frecuentemente estigmatizado, incluso entre los propios hablantes. Sin embargo, los mismos hablantes que expresan actitudes negativas hacia la alternancia de lenguas, se valen de ella con frecuencia. Sachdev y Giles sostienen lo siguiente:

despite the reluctance of users of it to label it so, code switching appears to be a satisfying form of communication because it engages a delicate balance between convergence - to demonstrate willingness to communicate - and divergence - to incur a healthy sense of group identity. (Sachdev y Giles, 2004:360)

La divergencia en la conversación bilingüe puede ejemplificarse con el uso de un código para excluir a ciertos participantes. Fantini da muestra de dicho uso del CdC:

(Cruzando un puente en coche, Mario -ocho años- ve unos bañistas en el río)

Mario a bañistas: ¡Callense (*sic*) ustedes!

Mamá a Mario [Sorprendida] ¡Alvino-Mario! ¡No se dice así a la gente!

Mario: Ah, pero no entienden. No saben español. (Fantini, 1978:295-6)

2.7.3 Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios

Tal y como queda expuesto, los cambios de marcadez (CdC marcado y CdC no marcado en el modelo de Myers-Scotton, 1993b) se dan sin que haya un cambio en el contexto de la comunicación. En el modelo de marcadez existe otro tipo de CdC llamado *CdC no marcado secuencial*.¹⁶⁶ Según Myers-Scotton (1993b:114), el CdC no marcado secuencial es empleado cuando ocurren cambios en los factores situacionales del episodio comunicativo. Esto concuerda con el segundo tipo de cambios de nuestra tipología: los cambios motivados por el

¹⁶⁵ “[...] speech convergence reflects, in the unmarked case, a speakers’ or a group’s need (often unconscious) for social integration or identification with another”.

¹⁶⁶ Traducción nuestra de *sequential unmarked codeswitching*.

contexto, los interlocutores y/o los destinatarios. Bajo esta categoría se sitúan los cambios que el hablante realiza debido a los siguientes aspectos:

a) El contexto

Con *contexto* nos referimos a aspectos tales como

- el sitio en el que tiene lugar la comunicación

En el caso de una pareja de hispanos bilingües que trabajan en el mismo lugar, por ejemplo, podemos suponer que la pareja se vale del inglés cuando se encuentra en el trabajo y del español cuando están fuera del trabajo, por ejemplo en casa.

- el tema de la conversación

Esta categoría de cambios pueden darse cuando la situación o el tema de la conversación están relacionados con una de las lenguas, como en el caso del siguiente ejemplo:

Yeah, you have to learn that from your own mistakes. Like when I started college my first year, staying at the dorm, if I wasn't out, pues estábamos allí platicando en el cuarto. Todas las muchachas se juntaban y luego estábamos estudiando a la una. A las dos de la mañana empezábamos a estudiar. ¡Unas desveladas brutas! Y luego ya después aprendí que there's a time to study and there's the time and the place to... you know... (Valdés-Fallis, 1976b:80-1)

En este ejemplo la lengua base de la conversación es el inglés; no obstante, cuando la hablante recuerda sus tiempos en la residencia de estudiantes, donde sus mejores amigas eran todas hispanohablantes, cambia al español. El regreso al inglés después de “Y luego aprendí que...” se debe a la expresión fija “there's a time to...” (Valdés-Fallis, 1976b:83).¹⁶⁷

b) Los interlocutores

El prototipo de cambio motivado por los interlocutores es aquel en que entra en la conversación un hablante monolingüe en una de las lenguas y, por consiguiente, los participantes cambian a esta lengua. Los informantes de Zentella (1997a) mostraban una gran habilidad al alternar de lenguas dentro de un mismo episodio comunicativo según el receptor del enunciado.¹⁶⁸ Estos cambios pueden servir, igualmente, para marcar a quién va dirigido el enunciado. Esto incluye también el *habla privada*, esto es, las situaciones en las que el hablante habla consigo mismo en voz alta, como en el siguiente ejemplo:

(Mario -seis años- le está mostrando su cuaderno con dibujos a un amigo anglohablante que está de visita)

Mario: Here it is. The one that you didn't saw (*sic*). His name is Shazam!

(Luego piensa en voz alta y dice): Algo 'sta mal.

(Se dirige de nuevo a su amigo): Wait a minute. (Fantini, 1978:296)

c) Los destinatarios

En los textos cantados, el cambio a la otra lengua para dirigirse a un destinatario específico o referirse a un personaje sobre el cual trata la letra puede indicar la identidad étnica de este. Con este uso de las lenguas, el CdC logra caracterizar a los destinatarios o a los personajes.

¹⁶⁷ Las expresiones fijas pertenecen a la tercera categoría de nuestra tipología: los cambios motivados por las estructuras lingüísticas.

¹⁶⁸ Véase por ejemplo el diálogo en Zentella (1997a:84).

2.7.4 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas

La alternancia que pertenece a esta categoría es la que se debe a cuestiones del lenguaje. En este punto encontramos, entre otros, los siguientes aspectos:

a) Voces que no pueden traducirse, o cuyas traducciones no presentan la misma fuerza semántica

Por ejemplo, en el siguiente verso podemos apreciar que el vocativo o el apodo “morena” constituye una voz que difícilmente se traduce al inglés dado que en esta lengua resulta inaceptable la referencia al color de la piel o de la raza como vocativo o apodo amoroso o chistoso:

My heart is in pain and I need your love oh please call a doctor
y que vuelva mi morena
(“¿Cuándo volverás?”, *GM*)

Cortés-Conde (2002:149) destaca otro ejemplo: el de “mi cielo, mi vida, mis ojos” cuya traducción al inglés (“my sky, my life, my eyes”) demuestra la imposibilidad de traducir este tipo de expresiones de emoción.

b) Cambios motivados por ciertas configuraciones sintácticas, por la rima y la estructura silábica

En cuanto a la rima cabe destacar que existe la posibilidad de facilitar su creación mediante el acceso a varios vocabularios en lugar de a uno. Sarkar, Winer y Sarkar presentan ejemplos en los que los compositores se valen del vocabulario de varios códigos para crear la rima. Por ejemplo:

Et blow yo, quand le système est loco t’entends les sirènes des popos¹⁶⁹ (Sarkar, Winer y Sarkar, 2005:2070)

Aquí “Et”, “quand le système est” y “t’entends les sirènes des” pertenecen al francés estándar de Quebec, “blow” al inglés estándar norteamericano, “yo” al inglés afroamericano, “loco” al español y “popos” al criollo haitiano.

Sin embargo, en el caso del CdC español / inglés debe tenerse en cuenta, por un lado, la ausencia de rimas fáciles entre las dos lenguas. Es decir, la rima entre las consonantes en español e inglés generalmente no presenta dificultades; la problemática aparece, no obstante, en la confrontación de las vocales o diptongos de ambas lenguas, dado que normalmente estas no riman. Por otro lado, veremos en nuestros análisis que, en el caso del conjunto musical Aventura, aumenta la posibilidad de crear rimas entre las dos lenguas dado que los sistemas fonotácticos de ambos códigos se acercan, debido a la presencia de un acento hispano en el inglés de los integrantes del grupo. Hallamos, por ejemplo, una rima entre la palabra inglesa “boo” y la española “tú” en una letra:

baby girl you know well you’re my boo
y te prometo que en mi mente estarás tú
(“Our Song”, *GP*)

¹⁶⁹ Los autores traducen la frase como “And blow you, when the system’s crazy you hear the cops’ sirens”.

Si la pronunciación de “boo” se hubiera dado en el inglés americano estándar no habría existido la rima ya que la palabra termina en diptongo, pero con una pronunciación de matices hispanos los sistemas fonéticos se acercan y la rima es realizable.

En cuanto a las voces o nombres propios que se hallan en ambas lenguas existe para el compositor bilingüe la posibilidad de elegir en qué lengua deben pronunciarse y, de esta manera, facilitar la rima. En nuestros análisis encontramos el ejemplo de una pronunciación inglesa del nombre de la bebida alcohólica *Bacardi* para crear rima con la última palabra del verso anterior:

Resulta ser hey you were at a party
higher than the sky emborrachada de Bacardi
 (“Mentirosa”, *Escape from Havana* -Mellow Man Ace)

c) Eufemismos

Es decir, voces que experimentan un efecto eufemístico al ser expresadas en la otra lengua. El efecto eufemístico puede darse desde el punto de vista de un bilingüe no equilibrado que no *siente* la fealdad de la expresión en la lengua en la que tiene menos competencia, como en el siguiente ejemplo con la palabra “huevos”:

They should blow an ash can up his huevos. (Zentella, 1997a:97)

Para un hablante bilingüe también existe la posibilidad de usar una palabra en la lengua X en lugar de su *equivalente* en la lengua Y, cuando la palabra en la lengua X tiene una connotación menos ofensiva. Sánchez (1983:145) discute las voces *stupid* y *estúpida* respectivamente y concluye que la palabra *stupid* no conlleva la misma fuerza que posee la variante en español. En el discurso entre dos hermanas, la lingüista señala que la mayor opta por la voz en inglés ya que su intención es tomarle el pelo a su hermana, más que insultarla.

d) Atractores e impulsadores

Jacobson (1978) presenta el concepto del *anticipatory embedding*, fenómeno denominado *trigger* en otros estudios.¹⁷⁰ Jacobson (1978:22) afirma que es “a code-sensitive strategy that turns lexical borrowing into a true codeswitching practice.” Esto quiere decir que, según el autor, el hablante reconoce su necesidad de tomar prestada una palabra de la otra lengua con anterioridad a la aparición de esta voz en el discurso. En consecuencia, el hablante alterna de lenguas antes de que aparezca la palabra que va a tomar prestada para, de esta manera, conseguir que no haya cambios en la unidad sintáctica, dentro de la cual no debe darse el cambio de lenguas. Valdés-Fallis (1976b:58) da testimonio tanto de los atractores como de los impulsadores. En el primer ejemplo que tenemos a continuación, la voz *trampoline*, pronunciada en inglés por necesidad léxica, funciona como un impulsador que impela al hablante a seguir la frase en inglés. En el segundo ejemplo tenemos la misma voz pero en función de atractor, es decir, el hablante cambia de lengua previamente a la voz que necesita tomar prestada de la otra lengua.

¹⁷⁰ Hemos optado por traducir el término *trigger* como *impulsador* y *atractor* dado que no existe un solo término en español que abarque los dos efectos que implica *trigger*. El *impulsador* es la voz prestada de la lengua Y que impulsa al hablante a seguir su discurso en esta lengua de la siguiente manera: xxx - *impulsador* en la lengua y - yyy. El *atractor* es lo que Jacobson (1978) denomina *anticipatory embedding*, es decir, la voz que el hablante sabe de antemano que va a necesitar tomar prestada de la lengua Y y que hace, por consiguiente, que el emisor cambie de la lengua X a la lengua Y con anticipación de esta manera: xxx yyy - *impulsador* en la lengua y.

No yo sí brincaba en el trampolín when I was a señor. Hasta por cierto hasta tenían una de esas chiquitas así. (Valdés-Fallis, 1976b:58-9)

Y nomás de ese tamaño. Esa era para brincar. No era to ... it wasn't a big trampoline. No la puedo explicar. (Valdés-Fallis, 1976b:60)

Para los hispanos bilingües de los EE.UU., la mención de nombres de calles o locales (bares, restaurantes etc.), por ejemplo, puede ejercer esta función (cf. Valdés-Fallis, 1976b:82).

2.7.5 Recapitulación y conclusión

En los análisis de los diez textos cantados organizaremos la descripción del empleo del CdC en las siguientes tres categorías:

- Cambios de marcadez
- Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios
- Cambios motivados por las estructuras lingüísticas

Cabe reiterar que una gran ventaja de nuestro modelo de análisis es que, en lugar de establecer una tipología exhaustiva y complicada, en la presente tesis proponemos un modelo que consta de tres categorías mutuamente permeables que reflejan las distintas facetas del comportamiento bilingüe. En nuestros análisis comenzaremos siempre por la categoría de los cambios de marcadez dado que, tal y como hemos explicado, son los cambios más frecuentes tanto en la lengua hablada como en las letras de canciones.

Hemos indicado anteriormente (apartado 2.7.2) que la marcadez de la opción por un código específico puede determinarse únicamente en relación con un momento de habla determinado en una comunidad específica (Myers-Scotton, 1993b:80). Hemos señalado, asimismo, que hablar dos lenguas en una sola conversación puede constituir el código no marcado en ciertas comunidades bilingües (apartado 2.7.2.1). El hecho de que el CdC constituya el código no marcado para una comunidad de habla significa que ninguna de las lenguas tiene un papel determinado y estático de código marcado o código no marcado sino que ambas lenguas pueden emplearse para enunciados marcados y no marcados. Esto quiere decir que no es el uso de una lengua determinada en sí el que transmite la marcadez sino el cambio de una lengua a otra (independientemente de a qué lengua se haga el cambio).

Para saber el/los posible/s/ significado/s/ de la alternancia de códigos en este tipo de conversaciones bilingües en las que el CdC en sí puede constituir el código no marcado, es necesario estudiar el episodio comunicativo de forma pormenorizada de manera que cada instancia de alternancia de lenguas sea analizada separadamente al tiempo que se toma en consideración el contexto en el que figura la instancia. Los análisis de los diez textos cantados que llevaremos a cabo en la presente tesis se realizarán de forma pormenorizada partiendo de la premisa de que ninguna de las dos lenguas en cuestión posee la característica estática de código marcado o código no marcado, sino que el rol que juegan las lenguas puede variar de una instancia del CdC a otra dentro de una misma letra. Esto quiere decir que dentro de un episodio comunicativo bilingüe es viable analizar los CdC individuales como cambios de marcadez dentro del marco del bilingüismo. Es en este sentido en el que empleamos la categoría de cambios de marcadez en nuestros análisis.

3. EL OBJETO DE ESTUDIO

If pop songs are narratives of love, and we do indeed fall in love, then songs are in this respect narratives of our lives, of the ways in which we engage in - and realize - fantasies. Silly love songs have certainly been as realistic - and helpful - in making sense of the romance in my life as so-called musical realism.

(Frith, 1996:165)

En el presente capítulo presentaremos el objeto de nuestro estudio. El capítulo consta de tres subcapítulos que tratarán las siguientes cuestiones:

- 3.1 La bachata

El género musical que predomina en nuestro corpus principal es la bachata. Damos a conocer el origen y la historia de la bachata desde los años 60 hasta los 90 y definimos este estilo de música.

- 3.2 El corpus principal -Aventura

Presentamos al grupo bachatero Aventura cuya producción musical constituye nuestro corpus principal. Damos a conocer los datos biográficos de los integrantes del grupo y describimos brevemente las características principales de su producción musical.

- 3.3 El corpus complementario

Presentamos brevemente a los tres grupos / artistas que constituyen nuestro corpus complementario: Mellow Man Ace, Proyecto Uno y Molotov.

3.1 La bachata

Aventura, el conjunto musical que constituye nuestro corpus principal, produce un tipo de bachata moderna, con componentes de pop y rap. Cabe señalar que la bachata fue prácticamente desconocida fuera de la República Dominicana hasta los años 90 cuando el merengero Juan Luis Guerra publicó un disco en el que había algunas canciones de bachata (*Bachata rosa*, 1991). Morales indica:

Bachata is one of the most clearly rustic-sounding musical styles in Latin America, and it is associated with the poverty of the countryside. [...] Many of bachata's bigger stars [...] toil in relative obscurity. (Morales, 2003:244)

La bachata ha llegado a ser conocida y popular internacionalmente en el siglo XXI gracias, en gran parte, a Aventura. No obstante, todavía no ha alcanzado los niveles de popularidad y reconocimiento internacional que sí han alcanzado otros estilos de música, tales como la salsa y el merengue, razón por la cual conviene presentar algunos datos sobre este estilo de música oriunda de la República Dominicana.

3.1.1 Origen e historia

Según Pacini Hernandez (1995:7-8, 12), la palabra *bachata* era originalmente la denominación de un tipo de fiesta de los barrios de la clase baja de la República Dominicana, en la que se reunían los amigos y vecinos para comer, beber y escuchar música. Los músicos que tocaban en las *bachatas* solían ser personas del barrio que eran compensadas con comida y bebida. Su música generalmente se hacía con guitarra y, en ocasiones, acordeón. En consecuencia, esta música de guitarra que comenzaron a grabar por los años 60 los músicos de origen rural, fue llamada *bachata*.

Pacini Hernandez (1995:12) indica que no se sabe exactamente cuándo esta música fue bautizada con el nombre de *bachata*, pero según los propios músicos, fue por los años 70 cuando empezó a ser identificada con esta denominación, que ya había perdido su significado neutral de *fiesta del barrio* y que, en los niveles sociales medio y alto, había adquirido un valor negativo que implicaba atraso cultural y vulgaridad. Por consiguiente, la bachata estaba estigmatizada, directamente relacionada con los emigrantes rurales que vivían en los barrios más pobres de la ciudad, y este valor negativo se extendía también a los que la escuchaban.

En su origen, la bachata era una música sencilla, muy romántica, que pertenecía a la tradición panamericana de la música hecha con guitarra, y se caracterizaba por el empleo de una o dos guitarras acústicas, bongos y maracas (Pacini Hernandez, 1995:5). Se distinguía de otras músicas de guitarra como el son cubano o la guaracha (cf. Morales, 2003), que eran estilos destinados para el baile. La música romántica más popular del siglo XX hecha con guitarra ha sido el bolero cubano, estilo que, entre otros, influyó mucho en la bachata (Pacini Hernandez, 1995:5). Los países latinoamericanos heredaron de los colonizadores españoles la tradición de expresar poesía por medio de la música y dos de sus estilos de canciones románticas, la décima y la serenata, influyeron igualmente en los bachateros. La décima es una forma de verso caracterizada por diez líneas octosilábicas, y constituye la versificación de muchas de las bachatas modernas (Pacini Hernandez, 1995:10). Las letras de la bachata tradicional trataban el amor en sus diferentes manifestaciones, tenían un lenguaje vernáculo, a menudo con doble sentido, y eran cantadas en un estilo poco pulido y muy emocional, casi sollozando (Pacini Hernandez, 1995:3).

Al finales de los años 70 y ya en los 80 la situación económica en los barrios bachateros empeoró, hecho que se reflejó claramente en la música. La instrumentación permaneció igual pero el tempo se volvió más rápido y el contenido de las letras perdió su romanticismo, dirigiéndose hacia temas relacionados con el alcohol, la caza de mujeres y el desprecio hacia ellas. Al crecer la popularidad de la bachata en los estratos bajos de la ciudad, a la connotación de atraso cultural rural y estatus bajo que tenía este estilo musical, se añadió una relación al sexo ilícito, la violencia, los bares y burdeles y el exceso del alcohol (Pacini Hernandez, 1995:12-3).

Pacini Hernandez (1995:14) apunta que hubo una iniciativa por parte de los artistas que todavía producían con la guitarra una música romántica y lenta, de distanciarse de la connotación negativa de *bachata*; empezaron a llamar a su creación *música de amargue*. Pero el intento no tuvo éxito por varias razones. Para comenzar, el término *bachata* provenía de la tradición agradable de fiesta de barrio con música y comida, mientras que *amargue* no tenía raíces en el pueblo dominicano y evocaba, además, un estado de ánimo negativo. Asimismo, el término *amargue* no servía para describir las canciones de los bachateros que se veían moldeadas por otros estilos de música, especialmente el merengue, que no necesariamente era romántico (Pacini Hernandez, 1995:14).

En los años 90, el merengero dominicano Juan Luis Guerra y su grupo 4:40 llevaron la bachata fuera del ámbito de la clase social baja y la difundieron por el mundo con el éxito del

disco *Bachata rosa* (1991) (Pacini Hernandez, 1995:3-4, 15). El estilo de Guerra y sus seguidores es un tipo de bachata más sofisticada, embellecida por metáforas poéticas. Este nuevo estilo, llamado *techo-bachata* por su tecnología más avanzada, como sintetizadores y guitarras eléctricas, es muy diferente del estilo sencillo de la original, y atrae a un público de niveles sociales más altos. Esta bachata es más vívida y bailable e, incluso, los grupos modernos que producen este estilo musical se atreven también con el merengue, por lo que pueden competir con los merengueros que precedieron a los bachateros en recibir el aprecio del pueblo dominicano y del resto del mundo.¹⁷¹ El resultado de esta modernización es una complicación en la definición de la expresión musical llamada *bachata*. Ahora la bachata abarca varios estilos de música y los límites entre ella y otros tipos de música resultan más borrosos (Pacini Hernandez, 1995:3-4, 15).

3.1.2 Definición del estilo musical *bachata*

Pacini Hernández (1995:18) subraya que, a la hora de definir la bachata, es importante tener en cuenta que este estilo musical ha surgido recientemente y está cambiando de forma muy rápida, lo cual dificulta su definición aún más.

Ahora bien, ¿qué es una bachata entonces? Si atendemos al término *salsa*, Pacini Hernández (1995:16) señala que se puede observar que la música que cabe dentro de esta denominación es muy variada: son, guaracha, guaguancó y charanga cubanos, bomba y plena puertorriqueños, el merengue dominicano y la cumbia colombiana, todos diferentes ritmos dentro de la salsa (cf. Morales, 2003). Algo similar sucede con la bachata: es una categoría amplia de música popular dominicana que contiene numerosos estilos y formas de interpretación. Pacini Hernandez (1995:16) opina que, el antes mencionado término *amargue*, por ejemplo, puede considerarse un estilo dentro de la bachata, refiriéndose especialmente a las canciones de lamento romántico. Asimismo, los términos *techo-bachata* o *techo-amargue* remiten a la música de alta tecnología orientada hacia las clases sociales medias. La *techo-bachata* y el *techo-amargue* incorporan la instrumentación y el canto emocional de la bachata clásica, pero no comparten el contexto social o el lenguaje y metáforas de la vida en la calle o en los barrios pobres (Pacini Hernandez, 1995:16). Un ejemplo de esto, según la autora, es la canción “Burbujas de amor”, del disco *Bachata rosa* de Juan Luis Guerra. Esta canción tan famosa cumple los requisitos instrumentales y vocales para ser una bachata y presenta asimismo un doble sentido en el lenguaje, a través de la metáfora de un hombre que desea sumergirse en un acuario con peces (esto es, en el cuerpo de una mujer), pero la metáfora es muy sofisticada y un acuario no es un inventario muy probable en una casa en los barrios que constituían la cuna de la bachata (Pacini Hernandez, 1995:3).¹⁷²

Al definir la bachata, Pacini Hernández (1995:19) se basa en las cuatro características fundamentales de cualquier estilo de música que Keil (1966) utiliza en su análisis del blues de los EE.UU.:

¹⁷¹ Juan Luis Guerra también introdujo músicos africanos (de Zaire) en sus discos a la vez que algunas de sus canciones fueron traducidas al lingala y grabadas por artistas zairenses. De esa manera Guerra refleja plenamente la raíz africana del pueblo dominicano (‘blanco, negro y taíno’ como él canta en “El costo de la vida”, *Areíto*, 1992).

¹⁷² Cabe destacar que, comúnmente, la bachata también se clasifica como un estilo de música latinoamericano que se integra en la amplia categoría de la salsa. En otras ocasiones, por el contrario, la salsa no es considerada un estilo de música que incorpora varios géneros de música (Berríos-Miranda, 2002:24, 26-7).

- estructura
- timbre y textura
- contenido
- contexto

Comenzando con la estructura, la autora señala que la bachata no presenta rasgos estructurales profundos como el ritmo clave de la salsa; no hay un ritmo estandarizado o un modelo de acordes ni tampoco una forma de los versos definida. Lo que la caracteriza es su instrumentación y su estilo vocal. Para que la bachata sea bachata tiene que incluir una o dos guitarras, maracas o güira y bongos. Una de las guitarras ejecuta la melodía, empleando el plectro para destacar las notas individuales en lugar del rasgue de los acordes, y la otra se ocupa del ritmo. Los que tocan el bongo y las maracas o la güira marcan el compás de cuatro por cuatro de forma discreta. La bachata es un género esencialmente vocal, dedicado a contar historias por lo que no hay bachatas instrumentales.

Además de la forma característica de tocar la guitarra, uno de los determinantes del estilo, en lo que al timbre se refiere, es la manera emocional, casi de sollozo, de cantar, si bien en las canciones que no son románticas, el canto es mucho más abierto y relajado (Pacini Hernandez, 1995:20).

En cuanto al contenido, el coro es típicamente lo que Pacini Hernández (1995:20) denomina *call-and-response*; muchas veces repite únicamente voces como “no, no, no” entre las líneas de los versos, y en otras canciones el coro puede repetir la última línea del verso, o el cantante y el coro pueden entablar un diálogo (cf. Morales, 2003). Otro aspecto característico que anota Pacini Hernandez (1995:19) es la presencia de frases exclamadas por el cantante entre los versos, por ejemplo hacia una mujer ¡*mami!*, hacia amigos, llamándolos por sus nombres, hacia el público en general, o simples exclamaciones como ¡*romo!*.¹⁷³ Estas exclamaciones no forman parte de la estructura formal de las letras y, habitualmente, son expresadas en un lenguaje o una pronunciación más coloquial. Además permiten al cantante romper con los límites narrativos de la canción y manipular los conceptos de espacio y tiempo. Otra de las libertades que se toman los bachateros en las letras es crear diálogos hablados entre personajes que juegan un papel dentro de las letras. De estos mini-dramas nace el tema de la canción. Las letras reflejan el origen rural de los músicos y su falta de formación y, a menudo, presentan desviaciones en la gramática y la pronunciación del español estándar de la isla. Los errores ortográficos son comunes en los libretos de los discos y cintas (Pacini Hernandez, 1995:19-0).

Finalmente, en lo referido al contexto de la bachata, Pacini Hernández (1995:22) apunta que, aunque los músicos tienen origen rural, la mayoría vive en áreas urbanas y la música da muestra de las experiencias metropolitanas tanto para el público urbano como para el rural.¹⁷⁴ La autora señala que uno de los marcadores de identidad del barrio más importantes es el lenguaje popular, y la habilidad de usarlo de forma creativa es importante en la bachata. Los bachateros con más éxito son los que controlan un lenguaje urbano callejero que ofrece una variedad rica de palabras, frases y proverbios a la que añaden un mayor número de matices a través de variaciones en la entonación. En la bachata, al igual que en el rap de los EE.UU., el cantante recibe su poder a través del lenguaje y, con el control de las palabras, puede crear

¹⁷³ *Romo* es una palabra afrodominicana. Es *ron* pero con una vocal paragógica, producto del contacto del español y unas lenguas africanas (Megenney, 1990:115).

¹⁷⁴ Es imperativo destacar que Pacini Hernández trata exclusivamente la bachata de la República Dominicana. Naturalmente, la bachata creada por músicos nacidos, o residentes, en los EE.UU. puede diferenciarse considerablemente de la de la República Dominicana en varios aspectos.

realidades alternativas. Como ya se ha dicho, una de las características de las letras de la bachata es su doble sentido (Pacini Hernandez, 1995:22).

Como hemos podido apreciar, la bachata ha cambiado muchos en los últimos 30 años. Las características musicales y textuales de la bachata moderna son menos predecibles ya que se han ido añadiendo rasgos nuevos. Y de haber sido una música romántica rural, con connotaciones negativas y despectivas, que expresaba primordialmente las experiencias de la relación hombre-mujer, ha pasado a ser una músicaailable muy popular, que abarca todo tipo de temas y que está totalmente liberada de las connotaciones negativas del pasado. Actualmente, la bachata se produce también en los EE.UU. y se escucha en todo el mundo. El conjunto musical que constituye el corpus principal de la presente tesis, Aventura, ha tenido grandes éxitos por ejemplo en Alemania, España, Francia, Bélgica, Holanda, Italia, etc. (web 3).

3.2 El corpus principal -Aventura

Nuestro corpus principal de análisis consta de siete canciones del conjunto musical bachatero Aventura. Tal y como se vio en el apartado 2.3.4, las canciones del análisis han sido seleccionadas según dos criterios basados en el tipo de CdC presente en las letras.

3.2.1 Los integrantes del conjunto musical

El grupo Aventura está formado por cuatro varones con raíces latinoamericanas que viven en los EE.UU.:

Anthony “Romeo” Santos

Cantante y compositor principal del grupo. Nació en el Bronx en 1981. Su padre es dominicano y su madre puertorriqueña.

Lenny “Playboy”/ “Len Melody” Santos

Guitarrista y productor / arreglista del grupo. Nació en el Bronx en 1979, de padres dominicanos.

Max “Max Agende” Santos

Hermano de Lenny, también nació en el Bronx, en 1982. Es el bajista del grupo.

Henry “Hustle Hard” Santos Jeter

Primo de Anthony, ejerce de cantante y compositor en el grupo. Nació en la República Dominicana en 1979 y se mudó a Nueva York a los catorce años (web 4; web 5).¹⁷⁵

¹⁷⁵ Cabe subrayar que siempre debe recordarse que las fuentes de información en internet no son totalmente confiables. Por ello, nos hemos valido de ellas únicamente cuando no hemos podido encontrar la información en otro tipo de texto. En este punto opinamos, sin embargo, que la página oficial de Aventura puede considerarse una fuente relativamente fiable.

3.2.2 Infancia y adolescencia: el Bronx

El conjunto Aventura representa un caso prototípico de la música popular de las comunidades hispanas residentes en el noroeste de los EE.UU. (Nueva York, Boston, etc.). El grupo produce sobre todo música destinada a un público de origen latinoamericano, frecuentemente influida, de forma marcada, por ritmos oriundos de los EE.UU. Los cuatro integrantes crecieron, asimismo, en una zona pobre y multiétnica, densamente poblada por hispanos y en estrecho contacto con la comunidad afroamericana del área metropolitana neoyorquina.

En el año 2000 había un 28% de familias que se hallaban bajo el umbral de pobreza en el condado del Bronx. Esto contrasta con el 9,2% de los EE.UU. en general. Un 62,3% tenía estudios de bachillerato (*high school*) o superiores, mientras que para el país entero esta cifra alcanzaba el 80,4% (U.S. Census Bureau, el censo del 2000, web 6). Según los datos de la Oficina del Censo nacional para el año 2004 - una puesta al día del último censo nacional del 2000 - el porcentaje de hispanos que habitan en el condado es de un 52%. Las nacionalidades de éstos se distribuyen de la siguiente manera (U.S. Census Bureau, web 7):¹⁷⁶

NACIONALIDAD	PORCENTAJE
puertorriqueños	47,7
mexicanos	7,8
cubanos	1,1
otras ¹⁷⁷	43,4

Podemos apreciar que la mayoría de los hispanos del Bronx son puertorriqueños. Ha de tenerse en cuenta que “la mayoría de los hispanoparlantes en los Estados Unidos viven en barrios étnicos donde predominan vecinos del mismo país de origen. Por lo tanto no se ha formado un dialecto *estadounidense* del español, sino que conviven variedades regionales derivadas de los respectivos países hispanoamericanos” (Lipski, web:3). La población total del condado del Bronx, inclusive los hispanos, se clasifica de la siguiente manera:

NACIONALIDAD	PORCENTAJE
blancos	25,6
negros o afroamericanos	34,2
indígena de América del norte o nativo de Alaska	0,6
asiático	3,3
nativo de Hawai o de otra isla del Pacífico	0,1
otra raza	34
dos o varias razas	2,3

¹⁷⁶ Cabe destacar que en este censo no se especifica cuántos son los dominicanos que viven en el Bronx.

¹⁷⁷ Cabe señalar que “otras” no representa necesariamente otras razas u otros grupos hispanos, sino, con toda probabilidad, la cantidad de personas que no contestaron a las respectivas preguntas en el formulario del censo.

Tal y como expondremos en el subcapítulo 4.2, los dominicanos americanos de la segunda generación de inmigrantes, es decir, los que nacieron en los EE.UU. o que llegaron a este país antes de cumplir ocho años, se identifican frecuentemente con los afroamericanos, aunque no se asemejan del todo a ellos. Bailey indica:

The meanings locally attributed to linguistic forms are intimately intertwined with local Dominican American structural position -low-income, of African-descent phenotype, Hispanic, and immigrant. **The second generations' structural position leads to solidarity with other non-Whites experiencing the same discrimination and same set of disadvantages, particularly African Americans** and other Hispanics. Unlike their parents, many in the second generation define their race not just as Dominican, but also as "Hispanic" or "Spanish," categories which do not exist as such in the Dominican Republic. Also **unlike their parents, the Dominican second generation do not deny their African ancestry** or disparage African Americans, who are their peers and friends at school. (Bailey, 2002:4). (La negrita es nuestra).

Si estudiamos las carátulas de los cuatro discos de Aventura o las fotos que aparecen en su página oficial en Internet (web 8), podemos apreciar que todos tienen rasgos típicamente identificados como *afrohispanos*¹⁷⁸ dentro de los Estados Unidos.

3.2.3 Producción musical

El conjunto Aventura fue fundado en el año 2000 (web 9). Hasta la actualidad (principios de 2007) el grupo ha producido cinco discos: *Generation Next* (2000), *We Broke the Rules* (2002), *Love & Hate* (2003), *God's Project* (2005) y *K.O.B Live* (Kings of Bachata) (2006). Tal y como indica el nombre de su segundo disco, *We broke the rules* (*Rompimos las reglas*), producen una música totalmente innovadora que rompe con el estilo de la bachata clásica. Su expresión musical está influida por los ritmos que se escuchan en los EE.UU., como hip-hop, reggae (introducido desde Jamaica), pop, rhythm & blues, funk, rock clásico, etc. No solo la música es innovadora, sino que también el contenido de las letras se aleja en ocasiones de la temática clásica de la bachata romántica. Como se vio en el subcapítulo 3.1, los temas tradicionales de la bachata tratan el amor desde la amargura y el desprecio. Aventura tiene una amplia variedad de temas, entre los que encontramos, por ejemplo los siguientes, que se alejan de esta temática de la bachata romántica:

- El aborto en relación a la religión

En la canción "No lo perdona Dios" (*GN*), el hablante acusa a la destinataria de haber cometido un pecado al haber abortado. La canción se recita en español con una sola instancia en inglés.

- La violencia doméstica

En la letra del tema "Hermanita" (*L&H*) es la hermana del hablante la víctima de su marido violento. A pesar de que hay muy poco CdC en la canción, cabe comentar brevemente el uso de las dos lenguas. Cuando el hablante masculino se dirige a su hermana, lo hace exclusivamente en español. Cabe destacar, no obstante, que cuando los sobrinos del hablante ven cómo su padre maltrata a su madre se valen del inglés: "Lloras, y los niños solo lo ven / Lloras, y le gritan 'daddy no'". Esta característica refleja la situación lingüística de numerosas familias hispanas de los EE.UU.: la primera generación de inmigrantes es monolingüe en

¹⁷⁸ Un hispano de un fenotipo que, dentro de los EE.UU., es típicamente identificado como perteneciente a los descendientes de África. Véase el apartado 4.1.1.2 para una discusión del término en relación con el término *afroamericano*.

español o usan el español como lengua de preferencia mientras que la segunda generación es bilingüe y la tercera generación, (en “Hermanita” representada por los sobrinos), son monolingües en inglés o de lengua de preferencia inglesa. Existe, no obstante, la posibilidad de que el marido sea anglohablante y que los hijos siempre se dirijan a él en inglés.

- La familia

La importancia que da Aventura a la lealtad y el buen tratamiento de los hijos se hace evidente en canciones como “Papi dijo” (*L&H*) y “La niña” (*GP*). En esta última, una niña de nueve años es víctima de su padre que abusa sexualmente de ella y en la primera, el padre de la niña le falla constantemente porque siempre está demasiado ocupado con su trabajo. En la canción “La guerra” (*L&H*) hallamos a un padre que quiere proteger a su hija de un novio criminal y “Amor de madre” (*WBR*) es la historia de una madre soltera que lucha contra la pobreza para criar a su hijo. En todas estas canciones la lengua dominante es el español.

- La experiencia del propio grupo

La letra de la canción titulada “Aventura” (*L&H*) trata de la experiencia del propio grupo, el amor de los aficionados y el odio de los envidiosos. Esta canción es una de las siete del grupo que analizamos detenidamente en el capítulo cinco. “We’ve Got the Crown” (*GP*) trata igualmente de la envidia que experimentan los artistas cuando alcanzan el éxito. En “Aventura” la lengua dominante es el inglés y en “We Got the Crown” es el español.

- Dedicatorias a la República Dominicana y a Puerto Rico

Las canciones “El coro dominicano” (*GN*), “Pueblo por/a pueblo” (*L&H*) y “Mi Puerto Rico” (*WBR*) son dedicatorias a los países natales de los padres de los integrantes de Aventura.

La letra de “El coro dominicano” constituye un caso particular. La canción comienza con la exclamación “I’m going to dedicate this song to all my Dominican peoples”. En este punto podemos apreciar que el hablante se vale del inglés para manifestar su identidad dominicana, de forma parecida al ejemplo que presenta Bailey (2002:4) en el que un joven exclama “DR [República Dominicana] in the house”.¹⁷⁹ Mediante la alternancia del español y del inglés y, además, la mención de lugares de los EE.UU. donde viven muchos dominicanos, como por ejemplo el Bronx, Alto Manhattan,¹⁸⁰ Washington Heights, etc. consiguen resaltar no únicamente una identidad *dominicana*, lo cual podría esperarse de una canción titulada justamente “El coro dominicano” sino más específicamente, una identidad *dominicana americana*.

Cada una de las 48 canciones que constituyen la producción grabada total del grupo contiene, cuando menos, una instancia de CdC.¹⁸¹ Las letras presentan una gran variedad de tipos de alternancia y cantidad de palabras, sintagmas u oraciones en las dos lenguas. Este uso del inglés y el español combinados, constituye igualmente un rasgo innovador en el ámbito de la bachata ya que, hasta donde llegan nuestros conocimientos, en el momento en que escribimos este trabajo, es el único grupo bachatero que no canta prácticamente de forma exclusiva en español.

¹⁷⁹ Véase el subcapítulo 4.2.

¹⁸⁰ Alto Manhattan, o *Upper Manhattan* como se dice en inglés, es el área al norte del Municipio.

¹⁸¹ Obsérvese que no incluimos canciones publicadas en discos de otros grupos, ni tampoco el disco *Unplugged* de canciones en vivo, o el último disco *K.O.B Live* dado que se publicó cuando estábamos finalizado la presente tesis.

3.3 El corpus complementario

Nuestro corpus complementario consiste en tres textos cantados: “Mentirosa” de Mellow Man Ace, “¿Qué sabes tú?” de Proyecto Uno y “Step off” de Molotov. Estas canciones han sido seleccionadas según los mismos criterios empleados para el corpus principal de análisis. La diferencia entre el corpus principal de análisis y el complementario es que en el primero analizamos todos los textos cantados de Aventura que cumplen con los criterios que destacamos, mientras que en el segundo escogemos únicamente una letra de cada artista o grupo, a pesar de que puedan existir varias que cumplan con los criterios. Los tres textos seleccionados son, sin embargo, los que más CdC del tipo IV y V presentan entre todas las canciones producidas por estos artistas.¹⁸²

Al agregar a nuestro estudio los análisis de tres canciones de un corpus complementario se permitirá constatar si los fenómenos encontrados en los textos cantados del corpus principal de análisis se dan de la misma manera en otros tipos de música y en música interpretada por artistas procedentes de otros países latinoamericanos. Asimismo, mediante el análisis igualmente minucioso de tres letras del corpus complementario se ofrecerá la posibilidad de identificar un número aún mayor de usos del CdC que de los ya hallados en los textos de Aventura.

3.3.1 Mellow Man Ace

La canción “Mentirosa” pertenece al primer disco del rapero cubano americano Mellow Man Ace, *Escape from Havana* (1989). Este artista es comúnmente nombrado *el padre del rap en Spanglish* y fue el primer rapero hispano en conseguir un disco de oro y platino en los EE.UU. y América Latina (web 10; 11).

3.3.2 Proyecto Uno

La canción “¿Qué sabes tú?” pertenece al segundo disco del grupo de disco / merengue Proyecto Uno *New Era* (1996). Proyecto Uno produce un tipo de música alegre y muyailable con temas que tratan principalmente sobre fiestas, mujeres y alcohol. El conjunto musical está formado por tres varones, dos de ellos nacidos en la República Dominicana y un tercero nacido en los EE.UU. de padres puertorriqueños. Al grupo se le sumaba en sus inicios un cuarto integrante nacido en los EE.UU. y de padres de la República Dominicana.

3.3.3 Molotov

La canción “Step off” pertenece al tercer disco del grupo de rock / rap mexicano Molotov *Apocalypshit* (1999). Molotov es conocido por sus letras bilingües provocativas que contienen una mezcla de mensajes políticos, referencias explícitas al sexo, las drogas y la violencia. El conjunto musical está formado por tres varones mexicanos y un estadounidense que vive desde su adolescencia en México.¹⁸³

¹⁸² Presentamos los seis diferentes tipos de CdC que hemos identificado en nuestro corpus en el apartado 2.3.2.

¹⁸³ Se dará más información biográfica y contextual de Mellow Man Ace, Proyecto Uno y Molotov en los análisis respectivos (subcapítulos 6.1, 6.2 y 6.3).

3.4 Resumen

El grupo cuya producción musical constituye el objeto de estudio principal de la presente tesis es el conjunto Aventura. La música que produce Aventura es principalmente bachata, estilo de música oriundo de la República Dominicana. En su principio, la bachata era un estilo sencillo y muy romántico. Sin embargo, la música que produce Aventura es un tipo de bachata moderna, con componentes de pop y rap y con letras que mezclan español e inglés.

Aventura está formado por cuatro varones con raíces de la República Dominicana y de Puerto Rico que crecieron en el Bronx, Nueva York. El Bronx es una zona pobre y multiétnica densamente poblada por hispanos, sobre todo puertorriqueños, y afroamericanos.

Hemos visto anteriormente (subcapítulo 2.3) que la producción musical de Aventura constituye un material óptimo para nuestro estudio, dado que es un conjunto contemporáneo. Asimismo, el lenguaje del grupo pretende representar el habla actual de la comunidad de habla bilingüe de Nueva York. Aventura es el único grupo bachatero que alterna constantemente el español con otra lengua y, además, a pesar de su prolífica obra musical, sus canciones no han sido objeto de un estudio lingüístico anterior a la presente tesis.

Los artistas / grupos que constituyen el corpus complementario de la presente tesis son: el rapero cubano americano Mellow Man Ace y su canción “Mentirosa”; el grupo Proyecto Uno que consta de tres varones con raíces de la República Dominicana y de Puerto Rico y su canción “¿Qué sabes tú?”, mezcla de merengue y disco; y el grupo mexicano Molotov que consta de cuatro varones, tres mexicanos y un estadounidense y su canción “Step off”, mezcla de rock y rap.

Con el corpus complementario cubrimos las cuatro comunidades hispanas más numerosas de los EE.UU.: la mexicana, la puertorriqueña, la cubana y la dominicana.

4. EL CONTEXTO SOCIAL DEL CORPUS

[I]f you want to really hurt me, talk badly about my language. Ethnic identity is twin skin to linguistic identity - I am my language. Until I can take pride in my language, I cannot take pride in myself. [...] Until I am free to write bilingually and to switch codes without having always to translate, while I still have to speak English or Spanish when I would rather speak Spanglish, and as long as I have to accommodate the English speakers rather than having them accommodate me, my tongue will be illegitimate.
(Anzaldúa, 1999:81)

En el presente capítulo presentaremos el contexto social del corpus que analizamos en nuestra tesis. El capítulo consta de tres subcapítulos que tratarán las siguientes cuestiones:

- 4.1 Los hispanos de los EE.UU

En primer lugar, discutimos los términos *hispano* y *afrohispano*. En segundo lugar, presentamos algunas estadísticas de la población hispana de los EE.UU., vemos algunos ejemplos de la heterogeneidad existente entre las cuatro comunidades hispanas más numerosas, presentamos un ejemplo de una comunidad puertorriqueña específica y, finalmente, discutimos el futuro del español en los EE.UU.

- 4.2 Los dominicanos americanos y su/s lenguas

Discutimos las características principales de la auto-identificación de los dominicanos que viven en los EE.UU., comentamos la discriminación lingüística que sufren y damos a conocer los rasgos típicos del lenguaje de los dominicanos americanos.

- 4.3 Los puertorriqueños americanos y su/s lenguas

Discutimos las características principales de la auto-identificación de los puertorriqueños que viven en los EE.UU., comentamos la discriminación lingüística que sufren y tratamos su situación lingüística.

Tal y como ha quedado expuesto en la introducción de la presente tesis, en este trabajo partimos del supuesto de que el uso de un lenguaje específico no puede ser analizado sin tomar en cuenta el contexto sociocultural del cual proviene el material analizado. Sánchez (1983:140), indica que “[e]s necesario que en un análisis del discurso se tome en consideración la relación entre el contexto, la cultura y la lengua ya que existe una conexión directa entre la situación socioeconómica y política de una población y la función y el estatus de su lengua”.¹⁸⁴ He aquí la necesidad de una presentación panorámica del contexto social y lingüístico en la que daremos a conocer las características más destacadas de los cuatro grupos principales de hispanos de los EE.UU.: los mexicanos, los puertorriqueños, los cubanos y los dominicanos. En este punto cabe reiterar que los artistas de nuestros corpora principal y complementario proceden de estas cuatro comunidades hispanas mayoritarias.

¹⁸⁴ “An analysis of discourse must necessarily take into account the relation between context, culture and language since there is a direct connection between the socio-economic and political standing of a population and the functions and status of its language”.

4.1 Los hispanos de los EE.UU.

Tal y como exponemos en el apartado 3.2.1, el grupo que constituye nuestro corpus principal, Aventura, lo integran cuatro varones, tres de los cuales pertenecen a la segunda generación de inmigrantes y uno a la primera. Tres de ellos son de padres dominicanos y uno de padre dominicano y madre puertorriqueña. Un tratamiento detallado del lenguaje de los cuatro integrantes del conjunto musical fuera del ámbito de los textos cantados, aunque sería muy interesante, desbordaría los propósitos marcados para este trabajo. No obstante, en el apartado 5.1.3, realizamos una presentación breve de los acentos en español e inglés de los integrantes del grupo.

A pesar de que el aspecto puertorriqueño solo está representado por la parte materna de uno de los integrantes de Aventura (Anthony Santos), nos parece importante comentar esta variedad por dos razones. En primer lugar, es la madre del cantante principal del grupo la que es puertorriqueña y, además de que la voz de Anthony Santos es, sin duda, la predominante en las canciones, él es el compositor de la mayoría de las canciones de los cuatro discos del grupo. Cabe destacar que Aventura dedica una canción a Puerto Rico en “Mi Puerto Rico” (*WBR*) donde el hablante que Anthony Santos interpreta deja claro cuál es su descendencia: “Soy mitad boricua por eso quiero volver / a esa linda isla que me llenó de placer”. En “Aventura” (*L&H*) se hace referencia a los dos países: “mi gente hermosa que tanto quiero dominicano puertorriqueño”. En “Ella y yo” (*GP*), interpretada junto al reggaetonero *Don Omar*, el cantante principal comienza con la exhortación “Dominicans Boricuas hands up on your feet everybody come on”.¹⁸⁵ La segunda razón de nuestro interés en el español de los puertorriqueños de los EE.UU. es que los integrantes del grupo crecieron en el Bronx y la mayoría de los hispanos de esta parte del país son justamente puertorriqueños, o puertorriqueños americanos, por lo que es muy probable que el lenguaje de los integrantes del grupo se encuentre influido por la variedad puertorriqueña.¹⁸⁶

No obstante, para poder situar a la comunidad dominicana y a la puertorriqueña en su contexto social, debemos primeramente conocer las características principales de la población hispana de los EE.UU.

4.1.1 Definiciones

Seguidamente discutiremos los términos *hispano* / *Hispanic* / *latino/a* y *afrohispano*, conceptos centrales en la presente tesis, para aclarar el sentido que tienen en nuestro trabajo.

4.1.1.1 Hispano/a / latino/a (*Hispanic* / *Latino/a*)

Los dos términos más comunes para denominar a los individuos de origen latinoamericano en los EE.UU. son *Hispanic* y *Latino/a*.¹⁸⁷

El equivalente etimológico de *Hispanic* en español es *hispano*, también usado como adjetivo (Gracia, 2006:2). Gracia (2006:3) apunta que el término *hispano/a* es empleado para denominar a los habitantes de España y de los países hispanohablantes de América Latina e, igualmente, para los individuos de descendencia española o latinoamericana que viven en los

¹⁸⁵ También encontramos una dedicatoria al país natal de su padre: “El coro dominicano” (*GN*) y una referencia a La República Dominicana al final de “Por tu orgullo” (*GP*).

¹⁸⁶ Según el US Census Bureau el 48,4% de la población del condado de Bronx es hispana. El 24% puertorriqueña, el 2,6 mexicana y el 0,6 cubana. En el 21,2% que constituye el resto de nacionalidades hispanoamericanas entra la dominicana. El segundo grupo étnico del condado es el afroamericano, que constituye un 35,6% de la población total (El censo del 2000, web 12).

¹⁸⁷ La palabra *L/latino/a* existe tanto en español como en inglés; se diferencian en que en inglés se escribe con mayúscula.

EE.UU. El autor indica que el término *Hispanic*, en los EE.UU., tiene normalmente el mismo significado que *hispano/a*, aunque, en ocasiones, los españoles son excluidos del grupo de personas llamadas *Hispanic* (Gracia, 2006:3). Sin embargo, según el diccionario Merriam-Webster, *Hispanic* solo significa “of, relating to, or being a person of Latin American descent living in the United States; especially: one of Cuban, Mexican, or Puerto Rican origin” (web 13). Este significado es más restringido que el que presenta Gracia (2006:3). Sin embargo, la definición de Merriam-Webster subraya igualmente la idea de que *Hispanic* significa ‘no ser europeo’ (cf. Gracia, 2006:3). Ha de notarse, además, que *hispano* solo incluye, por lo general, a los países que fueron colonias de España mientras que *Hispanic* puede abarcar también a los países anteriormente colonizados por Portugal (Gracia, 2006:4).¹⁸⁸

El término *latino/a* existe igualmente en inglés: *Latino/a* y se refiere a todas las personas de descendencia latinoamericana, independientemente de su ascendencia; abarca a los habitantes de países que son ex colonias españolas o portuguesas y, asimismo, a los hijos nacidos en Latinoamérica de padres europeos, por ejemplo, judíos polacos o descendientes de esclavos africanos de América Latina (Gracia, 2006:5). Gracia constata que el término *Latino/a* abarca, asimismo, lo siguiente:

All descendants of pre-Columbian populations from Latin America and most of those from parts of the United States who were part of the Spanish colonial empire [...]. However, Native Americans, i.e. United States citizens who are of pre-Columbian origin, but whose ancestors lived in areas outside what constitutes United States territory today, are not so considered. Moreover, children of Spaniards born in Latin America again are considered Latinos/as, although Spaniards themselves are not, and the children of Spaniards who emigrated directly to the United States are sometimes considered Latinos/as and sometimes not. (Gracia, 2006:5)

Este significado concuerda con el que da Merriam-Webster: “1: a native or inhabitant of Latin America. 2: a person of Latin-American origin living in the United States” (cf. también Pacini Hernandez, 2001:58).

En conclusión, se puede apreciar que el término *hispano/a* en español no corresponde directamente con el término *Hispanic* en inglés, mientras que *latino/a* y *Latino/a* parecen poseer el mismo significado. Sin embargo, ninguno de los términos (en inglés o en español) posee el significado exacto que estamos buscando para denominar a los individuos cuya producción musical constituye el corpus de análisis de esta tesis:

Personas nacidas en Hispanoamérica y que viven en los EE.UU. o personas nacidas en los EE.UU. de descendencia hispanoamericana.

Hemos observado que la definición del término *Hispanic* que da Merriam-Webster es la siguiente: “of, relating to, or being a person of Latin American descent living in the United States” (web 14). Dado que esta definición destaca que se trata de personas que viven en los EE.UU., parece que podría ser la más apropiada para nuestro estudio. Sin embargo, hemos constatado que la definición abarca a todos los países de América del Sur, no exclusivamente a los hispanohablantes (cf. Gracia, 2006:4).¹⁸⁹

¹⁸⁸ Ha de señalarse que, en general, *Hispanic* no incluye a los españoles, ni tampoco a la población de países anteriormente colonizados por otros, no por España.

¹⁸⁹ La definición de *Latin America* en Merriam-Webster es la siguiente: “1 Spanish America & Brazil 2 all of the Americas S of the United States” (web 15).

Entre los propios hispanos-as/latinos-as en los EE.UU. existen opiniones opuestas en cuanto a estos términos (cf. Pacini Hernandez, 2001:57-8). Gracia formula esta problemática como sigue:

Some of us want to be called Hispanics and object to “Latinos/as,” whereas others want to be called Latinos/as and will not tolerate “Hispanics.” Indeed, some go so far as to forgo association with other Hispanics/Latinos because of the use of one of these terms. [...] Apart from those opposed to “Hispanic” or “Latino,” there are others who reject any name which unites them with other groups of Hispanics/Latinos. Matters have been aggravated because of bureaucratic efforts on the part of US government agencies since the 1970s to impose the term “Hispanics” without proper acknowledgment and respect for the legitimate differences of various groups lumped together under the term. (Gracia, 2006:5-6)

Dávila (2001b:15) apunta que en los años 60 y 70 se opinaba que los términos *hispano* y *Hispanic* eran contrarios al movimiento pro derechos civiles de los chicanos y los puertorriqueños, y que los términos connotaban un rechazo de la identidad y origen indígena y colonial. La autora afirma que fue poco después de las luchas culturales de los chicanos y los puertorriqueños cuando el gobierno estadounidense adoptó el término *Hispanic* para designar a los individuos estadounidenses de origen *español* (Dávila, 2001b:15). Por consiguiente, el término *Hispanic* se relaciona frecuentemente con el gobierno estadounidense mientras que *Latino/a* conlleva la connotación de lucha social y activismo (Noriega et al., 1996:xii). Sin embargo, Zentella subraya que

[m]uchos de los activistas de hoy rechazan la rúbrica inglesa *Hispanic* vehementemente, por creer que el término fue impuesto por oficiales gubernamentales. [...] Pero el término *Hispanic* era popular con los puertorriqueños y con otros inmigrantes latinoamericanos en Nueva York antes de que los oficiales del censo bajo Nixon se lo apropiaran a principios de los setenta [...]. (Zentella, 2003b)¹⁹⁰

Según Dávila (2001b:16), *Hispanic* es el término más usado en la industria de la publicidad y la mercadotecnia, mientras que la gente joven de esta industria emplea más la voz *Latino/a*. Este último término goza, además, del prestigio de ser políticamente más correcto (Dávila, 2001b:16). Podemos observar, asimismo, que ambos vocablos aparecen en letras de los artistas que estudiamos en esta tesis. *Latino/s/* (tanto en inglés como en español) aparece en, por ejemplo “We Got the Crown [Envidia]” (*GP*), “Latinos”, “Quiero seguir bailando” y “¿Qué sabes tú?” (*New Era* - Proyecto Uno). *Hispanic* aparece en “Babalu Bad Boy” (*The Brother with Two Tongues* - Mellow Man Ace).

En conclusión, podemos observar que la opción por el uso de un término u otro es problemática y que no existe ninguna solución sencilla. Sin embargo, cabe señalar que, entre los estudios publicados en español que citamos en la presente tesis, la gran mayoría se vale del término *hispano*¹⁹¹, mientras que algunos pocos estudios emplean ambos términos.¹⁹² Sin embargo, ninguno de los trabajos en español citados en nuestra tesis se vale únicamente de *latino/a*. En un artículo escrito en español, Zentella (1990a) se vale del término *hispano* mientras que utiliza preponderantemente *Latino/a* cuando publica textos en inglés,¹⁹³ con la

¹⁹⁰ No hemos tenido acceso al artículo publicado sino a un documento en Word que nos mandó la propia autora. Por consiguiente, desconocemos cuál es la página en la que se expone la cita en el texto publicado.

¹⁹¹ Véase Bills (2005), Bürki (2003), Gimeno Menéndez (2003), González-Echeverría (1997), Lipski (1986; 1996; 2004b; web), Moreno Fernández (2004), Saralegui (2004), entre otros.

¹⁹² Véase Oliver Rotger (2002), Ortiz López (2005) y Silva Corvalán (1989).

¹⁹³ Véase Zentella (1981; 1997a; 2000; 2002).

excepción de (Zentella, 1985), texto en el que se vale de *Hispanic*, y (Zentella, 1990b) donde se emplean ambos términos.

Por el hecho de que *hispano* es la designación más frecuente entre los estudios escritos en español, en nuestra tesis hemos optado por valernos exclusivamente de este término para designar a los individuos nacidos en Hispanoamérica y que viven en los EE.UU. o personas nacidas en los EE.UU. de descendencia hispanoamericana.

4.1.1.2 Afrohispano

Antes de definir el término *afrohispano* hemos de discutir el término *afroamericano*. *Afroamericano* designa a los individuos con un fenotipo que, dentro de los EE.UU., es típicamente identificado como perteneciente a los descendientes de África. El término es usado generalmente para denominar únicamente a los individuos que hayan nacido y que vivan en los EE.UU. y que no tengan otra descendencia además de la africana. El término no abarca, por ejemplo, a los hispanos con fenotipo identificado como afrodescendiente, o a los afrocaribinos, a los afroperuanos, etc. Es decir, el término tiene el significado de *afroestadounidense*.

Cabe destacar que, según Davis (1991:5, 13), EE.UU. es probablemente el único país del mundo que aplica *the one-drop-rule*, lo cual significa que una persona que tenga algún ancestro de África, aunque su apariencia sea *blanca* (y tal vez se identifique como tal), siempre será considerada *negra*. En los subcapítulos 4.2 y 4.3 discutiremos las repercusiones que tiene esta regla para los dominicanos y los puertorriqueños de primera, segunda y posteriores generaciones de inmigrantes que viven en los EE.UU., dado que en sus países de origen, en lugar de una dicotomía de *blanco / negro*, existe una escala que abarca varios matices de colores. Esto da como resultado que individuos que en sus países de origen no se han considerado *negros*, en los EE.UU. sean clasificados como tales por tener algún/os/rasgo/s/ que en este, su nuevo país, se identifica/n/ como perteneciente/s/ a los afrodescendientes.

En nuestra tesis, cuando nos referimos a una persona como *negra* o *blanca*, nos estamos refiriendo exclusivamente a su fenotipo. Es decir, una persona que presenta varios de los siguientes rasgos es considerada *negra*: la piel oscura, el pelo negro y crespo, los ojos oscuros, la nariz ancha, los labios gruesos, etc. Con el vocablo *blancos* nos referimos a las personas que tienen un fenotipo que dentro de los EE.UU. es considerado típicamente de descendencia europea, es decir, piel blanca, ojos claros, nariz delgada, labios finos, etc.

Ha de subrayarse, no obstante, que esta clasificación según el fenotipo es arbitraria dado que no existen pautas determinadas que definan cómo de oscura tiene que ser la piel, cómo de crespo el pelo, etc. para que una persona sea considerada *negra* y no de descendencia indígena del Norte o Sudamérica, por ejemplo. Además, la clasificación exclusivamente según el fenotipo puede resultar engañosa y falaz si se estudia la identidad que se adscribe al propio individuo en cuestión. Ha de observarse, por ejemplo, que a pesar de que los individuos que presentan el fenotipo de *afrodescendiente* son normalmente clasificados como *negros* en los EE.UU., algunos de ellos rechazarían esta clasificación justificando su aspecto físico a una descendencia indígena americana o mediterránea.

Cabe destacar que los casos en los que realizamos dicha clasificación en nuestra tesis son muy pocos (se trata de los integrantes del corpus principal y de dos de los tres artistas / grupos que constituyen el corpus complementario). En todos estos casos existen numerosas fotos de estos artistas en Internet y el lector puede contemplarlas y juzgar si, según su propio juicio, nuestra clasificación ha sido correcta.

Ahora bien, ya que hemos discutido la denominación *afroamericano*, podemos señalar que en el presente trabajo, el término *afrohispano* es usado para referirse al hispano de un fenotipo

que, dentro de los EE.UU., es típicamente identificado como perteneciente a los descendientes de África.¹⁹⁴

4.1.2 Estadísticas de la población hispana de los EE.UU.

Según el censo de 2000, un 12,5% de la población total de los EE.UU. es hispana (excluyendo a la población de Puerto Rico), lo cual da como resultado un número de 35,3 millones de personas. Esto puede compararse con un porcentaje de 12,3% de *negros* o afroamericanos (U.S. Census Bureau, web 16). Cabe señalar que, en el censo de 2000 se presentaba, por primera vez, la posibilidad de marcar más de una identidad étnica. Aunque el porcentaje probablemente era bajo, hubo individuos que marcaron tanto la identidad étnica hispana como la afroamericana (web 17), lo cual demuestra que la clasificación de la población en categorías como *negro*, *blanco*, *hispano*, etc. es una labor compleja y problemática.

Del 12,5% de hispanos, un 7,3% son mexicanos, un 1,2% puertorriqueños, un 0,4% cubanos, y el resto son hispanos de otras nacionalidades (U.S. Census Bureau, web 18). La mayoría de los hispanos de los EE.UU. habla español como *lengua materna*¹⁹⁵ o lengua de herencia familiar (Lipski, 2004b:231). La distribución de las nacionalidades de estos 35,3 millones de hispanos de los EE.UU. es la siguiente:¹⁹⁶

NACIONALIDAD	PORCENTAJE	NACIONALIDAD	PORCENTAJE
mexicanos	58,5	españoles	0,3
puertorriqueños	9,6	panameños	0,3
cubanos	3,5	venezolanos	0,3
dominicanos	2,2	argentinos	0,3
salvadoreños	1,9	costarricenses	0,2
guatemaltecos	1,1	chilenos	0,2
ecuatorianos	0,7	uruguayos	0,1
peruanos	0,7	bolivianos	0,1
hondureños	0,6	paraguayos	0,0
nicaragüenses	0,5		

Ocho estados del país presentan una población hispana que excede del 15% de la población total:

ESTADO	POBLACIÓN TOTAL	HISPANOS	PORCENTAJE
Los Estados Unidos	281,421,906	35,305,818	12.5
New Mexico	1,819,046	765,386	42.1
California	33,871,648	10,966,556	32.4
Texas	20,851,820	6,669,666	32.0
Arizona	5,130,632	1,295,617	25.3
Nevada	1,998,257	393,970	19.7
Colorado	4,301,261	735,601	17.1
Florida	15,982,378	2,682,715	16.8
New York	18,976,457	2,867,583	15.1

La población hispana de los EE.UU. sigue creciendo. Para el censo de 2005 se calcula que alrededor del 14,5% de la población del país era hispana. Se indica, asimismo, que un 12% de

¹⁹⁴ Cabe señalar que *afrohispanic* y *afrohispano* como categoría étnica o racial son términos usados en los EE.UU. e Hispanoamérica únicamente por antropólogos y otros investigadores.

¹⁹⁵ “Se denomina *lengua materna* a la primera lengua aprendida por un hablante (de la que es locutor nativo [hablante nativo]), en contacto con el entorno familiar inmediato” (Dubois, 1998).

¹⁹⁶ Esta tabla y la siguiente son del US Census Bureau (web 19).

la población total que tiene más de cinco años habla español en casa, lo cual muestra que la gran mayoría de los hispanos tiene el español como lengua materna o de herencia familiar (U.S Census Bureau, web 20).¹⁹⁷

4.1.3 La heterogeneidad entre las cuatro comunidades hispanas principales

Es de vital importancia tener en cuenta la heterogeneidad de las comunidades hispanas de los EE.UU. Existen grandes diferencias, tanto de fenotipos y tradiciones culturales, como de las circunstancias y condiciones bajo las que los grupos han inmigrado y siguen inmigrando a los EE.UU. Flores y Yudice testimonian lo siguiente:

Latinos do not comprise even a relatively homogeneous “ethnicity.” Latinos include native-born U.S. citizens (predominantly Chicanos - Mexican-Americans - and Nuyoricans - “mainland” Puerto Ricans) and Latin American immigrants of all racial and national combinations: white -including a range of different European nationalities - Native-American, black, Arabic, and Asian. It is thus a mistake to lump them all under the category “racial minority” [...]. (Flores et al., 1990:57)

Johnson (2000:162) indica que en el contexto de los EE.UU. “los lazos que unen los hispanos pueden depender tanto de las diferencias entre ellos y la población de anglos como de las semejanzas entre los propios hispanos”.¹⁹⁸ Seguidamente apunta que se debe tener cuidado al caracterizar la cultura y el lenguaje de los hispanos dado que pertenecen a diferentes grupos ancestrales, e incluso dentro de un grupo del mismo país existen diferencias que dependen de factores como el lugar de nacimiento y el estatus socioeconómico (Johnson, 2000:162). Las cuatro comunidades hispanas mayoritarias de los EE.UU. son la mexicana, la puertorriqueña, la cubana y la dominicana. Una presentación breve de estas cuatro comunidades nos mostrará lo diferentes que son.

4.1.3.1 Los mexicanos

La comunidad mexicana es la más numerosa. Hemos visto que un 58,5% de los hispanos de los EE.UU. son mexicanos. El hecho de que México y EE.UU. sean países vecinos es uno de los factores principales que condiciona la situación de los mexicanos en ambos lados de la frontera. Un gran número de mexicanos cruzan constantemente El Río Grande de forma legal o ilegal para trabajar en los EE.UU., sobre todo en la agricultura. Johnson (2000:171-2) indica que el nivel económico y educacional tanto de los mexicanos como de los mexicanos americanos es bajo. Aunque pueden encontrarse mexicanos en todas partes del país, la concentración más alta de ellos se halla en el sur de California, Texas, Arizona y Nuevo México, cerca, naturalmente, de la frontera mexicana. En las ciudades de la frontera, como en El Paso, en Texas, el concepto de *minoría* resulta simbólico dado que los hispanos constituyen la mayor parte de la población (Johnson, 2000:171-2). Encontramos, asimismo, poblaciones que constan de un gran número de mexicanos, en los estados de Illinois (un 9,2% de la población total es de origen mexicano), Carolina del Norte (3,1%), Florida (2,3%) o Nueva York (2,3%), entre otros (U.S. Census Bureau, web 21).

Además del hecho de ser México país vecino de los EE.UU., cabe recordar que casi un tercio del territorio estadounidense perteneció a México hasta 1848, año en el que México

¹⁹⁷ Cálculos preliminares del 2005. Ha de observarse que estos datos se obtuvieron entre dos censos completos (el del 2000 y el que saldrá en 2010).

¹⁹⁸ “[...] the ties that bind Hispanics may depend just as much on differences from the Anglo population as on similarities among Hispanic peoples”.

perdió la guerra contra los EE.UU. Con esta expansión territorial aumentó automáticamente la presencia mexicana en los EE.UU. La revolución mexicana (1910-1920) impulsó, asimismo, una gran emigración hacia los EE.UU., así como las campañas de reclutamiento de braceros mexicanos en la década de 20 y de ahí en adelante (Werner, 1997:157-160, 614, 890-2).

4.1.3.2 Los puertorriqueños

El segundo grupo más numeroso de hispanos en los EE.UU. es el puertorriqueño. Un 9,6% de los hispanos son de Puerto Rico. La migración puertorriqueña comenzó a mediados del siglo XIX y aumentó considerablemente a partir de la invasión de Puerto Rico por parte de los EE.UU. en 1898. Desde entonces ha habido diferentes periodos en los que la inmigración se ha intensificado, especialmente en los años 50, después de la Segunda Guerra Mundial (Torres, 1997:1). La mayor parte de los puertorriqueños del continente vive en la ciudad de Nueva York (primero en Spanish / East Harlem, pero ahora también en otras partes) (Johnson, 2000:173). También hay grandes comunidades puertorriqueñas en Filadelfia, Detroit y Chicago (U.S. Census Bureau, web 22). No obstante, se puede observar una tendencia entre las últimas olas de inmigrantes de la isla, de dirigirse igualmente a otras zonas del país (Rivera-Batiz et al., 1994:113-4). El factor decisivo para esta comunidad es el hecho de que tiene la ciudadanía estadounidense y posee los mismos derechos que los ciudadanos estadounidenses, excepto el de votar en las elecciones nacionales. La pertenencia de la isla a los EE.UU. llevó en 1917 a un intento de establecer el inglés como lengua de la enseñanza en Puerto Rico. Zentella (1985:43) indica que la actitud estadounidense hacia la variedad del español hablada en la isla era negativa. Sin embargo, el intento de cambiar el español por el inglés en Puerto Rico fracasó y en lugar de lograr que la población tuviera altos conocimientos en ambas lenguas, el resultado fue el abandono de la escuela por parte de una gran cantidad de personas, sin que hubieran terminado sus estudios. En 1952 se reinstauró la enseñanza en español. A pesar de su condición de ciudadanos estadounidenses, la comunidad puertorriqueña presenta, según Johnson (2000:172-3), el mayor porcentaje de familias que viven bajo el umbral de pobreza entre todos los grupos de hispanos.

4.1.3.3 Los cubanos

El tercer grupo de más importancia numérica en los EE.UU. es el cubano, que constituye el 3,5% de los hispanos. Dado que los inmigrantes cubanos tienen el estatus de refugiados políticos se diferencian de las otras comunidades hispanas (Johnson, 2000:174). La primera ola inmigratoria de Cuba se distinguía asimismo de los otros grupos ya que gozaba de un nivel económico más alto que el resto de los hispanos. Johnson (2000:174) señala que había pocos cubanos en los EE.UU. antes de la toma de poder de Fidel Castro en 1959. Los primeros en abandonar la isla pertenecían a un nivel socioeconómico alto y lo hicieron pensando que su estadía en los EE.UU. iba a ser corta. El segundo grupo de inmigrantes dejaron Cuba entre los años 1965-1973. Abandonaron la isla en búsqueda de mejores oportunidades económicas y de libertad política. La tercera gran ola de inmigrantes cubanos ocurrió en 1980 con el drama que tuvo lugar en el puerto de Mariel. Este grupo presentaba una composición demográfica distinta de la de los grupos anteriores: personas de un nivel económico y educacional menor, un mayor número de afro-cubanos, criminales y hombres solteros, entre ellos muchos homosexuales (Johnson, 2000:174-5). Existe, asimismo, una cuarta ola de inmigración, la de los *balseros*, inmigrantes que arriesgan sus vidas para llegar a los EE.UU. por el mar. La mayor parte de los cubanos residen en Florida, siendo Miami la ciudad cubana por excelencia.

4.1.3.4 Los dominicanos

Actualmente, la mayor parte de los inmigrantes de la ciudad de Nueva York procede de la República Dominicana; esta comunidad es el cuarto grupo mayoritario entre las comunidades hispanas y, en la actualidad, el que más crece. Después del asesinato del dictador Trujillo en 1961 hubo un aumento drástico de la inmigración dominicana y, considerando el reducido tamaño del país, la República Dominicana es uno de los países que se encuentra más afectado por la migración en el mundo. La emigración legal per cápita era más del doble que la de México en 1981 (Grasmuck et al., 1991:19-23).

4.1.4 Ejemplo de una comunidad puertorriqueña (nueva)

Primeramente cabe destacar que la inmigración tradicional de los países hispanos a los EE.UU. estaba integrada por gente de bajos recursos económicos, casi siempre del ámbito rural. Los primeros inmigrantes trabajaban en la industria o en pequeños comercios y vivían en los barrios más indeseables de Nueva York, zonas superpobladas y muy pobres. Estos inmigrantes sin educación formal no valoraban su lengua materna y sufrían discriminación por hablar español (cf. Zentella, 2003b); además, raras veces conseguían prosperar económica y culturalmente hasta varias generaciones después de la que había emigrado. Esto contrasta con el caso de Long Island, que vamos a estudiar más en detalle en este punto. Los hispanos que emigran a los suburbios de Long Island casi siempre son personas nacidas en los EE.UU., que dominan tanto el inglés como el español y que poseen actitudes más positivas hacia el bilingüismo; son, además, de clase media / profesional y viven en barrios suburbanos más deseables y heterogéneos, es decir, donde no todos los habitantes son puertorriqueños, ni siquiera hispanos. Estos inmigrantes presentan frecuentemente mucha movilidad social y económica (Torres, 1997; Bills, 2005).

El ejemplo de la heterogeneidad que puede existir dentro de las comunidades hispanas de los EE.UU. que vamos a estudiar, se halla en la ciudad de Brentwood, en el condado de Suffolk, Long Island. En este condado reside la segunda población puertorriqueña más numerosa del estado de Nueva York (después de la que habita en la propia ciudad de Nueva York), y en la ciudad de Brentwood se encuentran la mayoría de los puertorriqueños que viven en este condado. Según el 2000 Census (web 23), el 10,5% de la población del condado es hispana y, de ese porcentaje, un 3,6% es puertorriqueña. En Brentwood el 54,3% de la población es hispana y, de ella, el 15,3% es puertorriqueña.

Los primeros puertorriqueños en llegar a Brentwood pertenecían a los primeros asentamientos del área, llegaron en los años 30 tras la promesa de tierra barata y trabajos en la agricultura. Muchos de ellos llegaron a ser terratenientes. La segunda ola de inmigrantes puertorriqueños a la zona llegó en los años 50 para trabajar en la industria y, desde entonces, la comunidad de clase media baja y de clase trabajadora sigue creciendo. A partir de los años 70 llegaron nuevos inmigrantes puertorriqueños a Brentwood, muchos de ellos procedentes de la ciudad de Nueva York. Estos nuevos inmigrantes tenían un nivel económico y educacional inferior al de los grupos anteriores (Torres, 1997:2). Según el 2000 Census, un 7,5% de las familias de Brentwood vive por debajo del umbral de pobreza, siendo un 20% de ellas puertorriqueñas (U.S. Census Bureau, web 24).

Además de los inmigrantes puertorriqueños, Long Island recibe desde los años 80 una gran cantidad de inmigrantes hispanos de otros países, sobre todo de El Salvador, Guatemala, Colombia y la República Dominicana. Dadas las necesidades económicas de los nuevos inmigrantes, estos están dispuestos a aceptar sueldos más bajos que los grupos de puertorriqueños ya establecidos en el área, y viviendas pequeñas que son frecuentemente compartidas por muchas personas; y puesto que una gran cantidad de los trabajadores carece

de documentación, estos se muestran reacios a participar en organizaciones sociales iniciadas o dominadas por los puertorriqueños ya establecidos. La relación entre la comunidad puertorriqueña establecida y los nuevos inmigrantes resulta tensa en ocasiones, dado que la población ya establecida quiere apoyar a los recién llegados, pero al mismo tiempo se preocupa por los efectos del incremento de la población en cuanto al mercado laboral y al valor de las propiedades de la zona (Torres, 1997:2-4).

De este modo podemos apreciar que no solo existen grandes diferencias entre las distintas comunidades hispanas de los EE.UU. sino igualmente dentro de los distintos grupos de una comunidad como, por ejemplo, la puertorriqueña de Brentwood.

Hemos comentado que los mexicanos se establecen, tradicionalmente, en zonas cercanas a la frontera con México, los puertorriqueños en Nueva York y los cubanos en Florida. Cabe subrayar, no obstante, que esta situación ha cambiado y que los movimientos migratorios y la situación de los hispanos ya establecidos se presentan cada vez más impredecibles. Asimismo, esta situación cambiante no abarca únicamente a los modelos de asentamiento de los hispanos, sino que implica también variaciones en el nivel social, en la educación y en la aptitud profesional de los nuevos inmigrantes. En el caso de los puertorriqueños, Zentella (2000:139), citando a Rivera-Batiz y Santiago (1994), indica lo siguiente:

At the end of the twentieth century, the class background, education, and skills of new arrivals are more diverse than they have even been, and they take up residence in more diverse regions of the United States. New York remains the city with the greatest Puerto Rican concentration [...], but in the early 1990s the fastest-growing cities in terms of Puerto Rican population were Lawrence, Massachusetts, Tampa, Florida, and Allentown, Pennsylvania. (Zentella, 2000:139)

4.1.5 El futuro del español en los EE.UU.

Hemos visto (apartado 2.2.4) que la lengua juega un papel primordial en la construcción y la manifestación de la identidad del ser humano y que tanto el español como el inglés son elementos importantes en la identidad lingüística de los hispanos. Por tanto, debemos dirigirnos por un momento al complicado tema del futuro del español en¹⁹⁹ los EE.UU., un futuro que se nos presenta complejo e impredecible. Por un lado existen pruebas de que el español avanza en el país y, por otro, se hallan indicios que indican un retroceso de la lengua (Lipski, 2004b). Bills (2005:55) subraya que, “[a]l comenzar el siglo XXI, el número de hispanos y de hispanohablantes sigue en ascenso. Sin embargo, también aumenta cada año el número de hispanos que no habla la lengua de herencia”. El autor insiste en que “la pérdida del español es un fenómeno real y muy serio [y que] la existencia de muchos miembros del grupo étnico [no] asegura la retención de la lengua” (Bills, 2005:55-56). Cuando se discute la situación y el futuro del español en los EE.UU., comúnmente se hace hincapié en el incremento del número de hispanohablantes en el país. No obstante, tal y como advierte Bills (2005:56), “[u]n aumento de 30% en el número de hispanohablantes entre dos censos [census del 1990 y del 2000] puede ser impresionante, pero no demuestra mantenimiento si hubo aumento de más de 30% de inmigrantes de habla hispana”. Esto quiere decir que es el constante ingreso de nuevos hispanohablantes a los EE.UU. el que mantiene viva la lengua en el país y no existe, necesariamente, un mantenimiento del idioma por parte de los hispanos que ya viven en los EE.UU. De ello se desprende que la supervivencia del español en los

¹⁹⁹ Nos valemos aquí del término *español en los EE.UU.* en lugar de *español de los EE.UU.* dado que este último indica que existe únicamente una variedad del español en este país. Cf. Saralegui (2004:19-0).

EE.UU. depende de la inmigración y que, sin ella, esta lengua correría el riesgo de desaparecer. Además, el autor indica que

casi todas las investigaciones de la lengua española en los Estados Unidos que examinan la transmisión lingüística intergeneracional demuestran que se pierde el español después de dos o tres generaciones. La situación típica de los inmigrantes es llegar al bilingüismo en la segunda generación y al monolingüismo de inglés en la tercera generación. (Bills, 2005:56)²⁰⁰

Dejando de lado las evidencias de la pérdida del español, nos dirigimos a la visión algo más positiva con un resumen de las cinco razones principales del florecimiento del español en los EE.UU. presentadas por Johnson (2000:177ss.):

- 1) Primeramente, la proximidad geográfica a los países nativos promueve tanto el uso del español como el mantenimiento de la cultura hispana.
- 2) Segundo, la lealtad y el amor que sienten los hispanohablantes por su lengua materna refuerzan el mantenimiento del idioma a pesar de la dominancia del inglés en el país.
- 3) Tercero, la unidad de la familia contribuye al mantenimiento del español para posibilitar la comunicación con los miembros mayores de la familia o los familiares residentes en el extranjero.
- 4) La cuarta razón se encuentra en la segregación en la que viven muchos hispanos, aislados de la población anglosajona, habitando áreas pobres.
- 5) La última razón que presenta Johnson de la vitalidad del español en los EE.UU. es que mediante el aumento de la población hispana, se ven fortalecidos los recursos y los medios de entretenimiento en la lengua española. Muchas escuelas públicas ofrecen con mayor frecuencia educación bilingüe y *bicultural* a los hispanohablantes que a otros grupos minoritarios y la mayoría de los servicios de traducción en los tribunales son en español, etc.²⁰¹

4.2 Los dominicanos americanos y su/s/ lengua/s/

Tal y como hemos indicado, los cuatro integrantes del grupo bachatero que forma nuestro corpus principal son de descendencia dominicana. Y para analizar el lenguaje de un grupo étnico determinado es necesario tomar en consideración la relación entre el contexto social, la cultura y la lengua. Por lo tanto, nos parece importante ofrecer una visión panorámica sobre la situación de los dominicanos en los EE.UU. Discutiremos los temas de su auto-identificación dentro del sistema racial de su nuevo país, la discriminación racial y lingüística que sufren, y presentaremos los rasgos característicos del español dominicano americano, es decir, la variedad del español dominicano que se habla en los EE.UU.

²⁰⁰ Véase también Pearson y McGee (1993:95ss.).

²⁰¹ Para más información sobre el español en los EE.UU. véase Amastae y Elías Olivares (1982), Bergen (1990), Elías Olivares, Leone, Cisneros y Gutiérrez (1985), Ortiz López y Lacorte (2005), Roca y Lipski (1993), Roca (2000), Silva Corvalán (1994), entre otros.

4.2.1 Auto-identificación y discriminación lingüística

Las huellas afroamericanas son patentes en la población dominicana, sobre todo en las capas sociales que optan por emigrar a los Estados Unidos, hecho que influye considerablemente en la construcción de identidad de los dominicanos americanos (o *Dominican Yorks*, término que se empela igualmente para denominar a los descendientes de dominicanos, sobre todo, los que habitan en Nueva York). En oposición al sistema racial de este país, en el que solo existen las categorías *blanco / negro*,²⁰² donde los dominicanos americanos se encontrarían, en general, en la segunda categoría, estos no se identifican como *negros* sino que más bien usan los términos *Dominican*, *Spanish* o *Hispanic* (Bailey, 2002:1). Toribio (2000:264), indica que en la República Dominicana existen las categorías *mestizo* y *mulato* y dentro de estas se hallan las denominaciones de *trigueño*, *grifo*, *indio claro*, *indio oscuro*, *jabao*, *canela* y *moreno*. Según Bailey (2002:1-2), los dominicanos no se asimilan generalmente a la sociedad afroamericana a partir de la segunda generación, tal como hacen otros grupos de inmigrantes de descendencia africana. El marcador principal del cual se valen para definir explícitamente su identidad étnica es la lengua española y es mediante el español y el CdC español / inglés por los que el dominicano americano, de fenotipo africano, consigue convencer a los que lo rodean de su descendencia hispana (Bailey, 2002:1-2, 151).²⁰³ De acuerdo con los planteamientos de Bailey, Toribio afirma la importancia de la lengua española para los dominicanos americanos:

the Dominican dialect enjoys a considerable measure of covert prestige as a symbol of national or group identity: it serves a unifying and separatist function, binding Dominicans to their Hispanic past and isolating them from their African and African-American neighbors. (Toribio, 2000:265)

Por un lado, Toribio comenta que el nivel de retención del español por parte de los dominicanos americanos es alto:

The investigation of U.S. Dominicans reveals a high degree of native language loyalty and retention in the context of the dominant English language and in the proximity of other varieties of Spanish, from which the Dominican dialect differs markedly with respect to lexical, phonological, morphological, and syntactic forms. [...] Specific Dominican regional dialects provide for their speakers a link with their past and with their compatriots abroad, and therefore help to promote the group's feeling of unity and national identity. (Toribio, 2005:109)

Por otro lado, la discriminación lingüística por parte de los hablantes de otras variedades del español ante la que se encuentran los hablantes de las variedades caribeñas conduce en ocasiones a la preferencia por el uso del inglés en contextos fuera del hogar y de la familia. El hecho de que algunos dominicanos americanos hablen español, ha ocasionado que se les haya

²⁰² Hemos comentado anteriormente (apartado 4.1.1.2), que EE.UU. es probablemente el único país del mundo que aplica *the one-drop-rule*, lo cual significa que una persona que tenga algún ancestro de la *raza negra*, aunque tenga apariencia *blanca*, siempre será considerada *negra* (Davis, 1991:5, 13).

²⁰³ Conviene subrayar que el estudio de Bailey (2002:33) fue realizado en Providence, Rhode Island donde se calcula una población de 15.000 dominicanos. Somos conscientes de que no se pueden generalizar los datos de aquel estudio al lenguaje de los dominicanos americanos de otras partes de los EE.UU., como por ejemplo el Bronx (donde crecieron los integrantes de Aventura). Sin embargo, consideramos plausible la hipótesis de que la mayoría de las características del lenguaje de los dominicanos americanos en Providence también se encuentren en las variedades habladas por dominicanos americanos de otras partes del país. Además, debido a la carencia de estudios sobre el lenguaje de los dominicanos americanos del Bronx específicamente, nos vemos obligados a tomar el riesgo que implica la generalización de los resultados de Bailey.

clasificado como pobres sin educación e incluso como inmigrantes ilegales, mientras que cuando hablan inglés pueden ser categorizados simplemente como *hispanos* e incluso pueden ser confundidos con puertorriqueños, quienes tienen el privilegio de la ciudadanía. Es decir, los dominicanos americanos, al hablar la variedad caribeña del español, son considerados frecuentemente inferiores, tanto a la clase dominante en la sociedad estadounidense (los *blancos* monolingües en inglés), como a los hispanos que hablan variedades más prestigiosas del español. Existe, asimismo, una valoración negativa por parte de los hispanohablantes de origen caribeño hacia su propia variedad. Opinan que su español no es tan bueno como el de los del sur y centro de América, que su variedad se encuentra fuertemente influida por el inglés y que comúnmente *se comen las letras* (García et al., 1988:496-7).²⁰⁴

Dominicans don't speak Spanish well. I'm not saying that I speak perfect Spanish or perfect English....All you see is Dominicans that are from *el campo*. Everybody knows right away that they're Dominicans; you get embarrassed because of those people. (Toribio, 2000:259)²⁰⁵

Zentella (1990b:1101) testimonia que los colombianos, los cubanos y los puertorriqueños de Nueva York contribuyen a la inseguridad lingüística de los dominicanos con un rechazo general de su variedad.²⁰⁶ En el apartado 2.2.5 indicamos que el desarrollo de las actitudes lingüísticas se da de la siguiente manera: actitudes hacia un grupo étnico o social → actitudes hacia la lengua de ese grupo → actitudes hacia los hablantes individuales de esa lengua (Appel y Muysken, 1996:30). Podemos apreciar que en Nueva York los puertorriqueños y los dominicanos constituyen los grupos más pobres, tienen menos educación y son los de piel más oscura y, consiguientemente, son discriminados como individuos y como grupo, e igualmente lo son las variedades de su lengua materna (Zentella, 1990b:1101). Las variedades del español que hablan los dominicanos y los puertorriqueños son *radicales*, es decir, son “[aquellas] en que la distancia entre lo fonemático y lo fonético puede ser relativamente grande [...]” (Guitart et al., 1982:107). Los dialectos radicales se oponen a los dialectos *conservadores*, “aquellos en que dicha distancia es relativamente menor” (Guitart y Zamora Munné, 1982:107). Las variedades del español que presentan más características del español conservador, por ejemplo del altiplano (*highland*) de Colombia, gozan de más prestigio, dado que sus hablantes, en su mayoría, tienen la piel más clara y una situación económica algo mejor que la de los dominicanos y los puertorriqueños.²⁰⁷ Sin embargo, a pesar de que el español cubano pertenece a la variedad caribeña y presenta características radicales, éste no sufre de la estigmatización que sobrelleva el dominicano y el puertorriqueño, debido a que los cubanos americanos disfrutaban de una posición social más alta (Zentella, 1990b:1102; 1990a:159).

80% [of the Dominicans] believe that their Spanish should not be taught in schools, 35% of these because it is “incorrecto” or “malo” [...]. Since race, education, and class are inextricably linked in New York's Hispanic communities, e.g., the more middle class Cuban and Colombian migrants also tend to be the better educated and lighter skinned,

²⁰⁴ García, et al. (1988:497) señalan en su estudio que el español de los centro- y suramericanos también se encontraba profundamente influido por el inglés.

²⁰⁵ Mujer de Nueva York, clase trabajadora, 30 años.

²⁰⁶ Zentella cita otro estudio suyo en varias ocasiones en este artículo: (1987), “Linguistic Security/Insecurity among New York's Latinos.” Paper presented at Symposium on Spanish and Portuguese Bilingualism, University of Colorado, Boulder. (No hemos tenido acceso al artículo).

²⁰⁷ Para una descripción panorámica de la diferencia entre las variedades de las *tierras bajas* y las de las *tierras altas* y el español *radical* en oposición al español *conservador*, véase Zentella (2002:323ss.).

their varieties of Spanish are not as stigmatized as that of their darker, poorer Caribbean sisters and brothers. (Zentella, 1990b:1102)

Toribio advierte que la diferencia entre la variedad dominicana y la norma conservadora causa un efecto significativo para los dominicanos americanos ya que, en los EE.UU., la política educacional dicta que solamente la variedad estándar de las lenguas minoritarias debe ser enseñada en las escuelas. La cantidad cada vez mayor de dominicanos en los EE.UU. ha llevado al problema de cómo acomodar la variedad dominicana que hablan los estudiantes al comenzar la escuela, al tiempo que se promociona la norma.

One solution has been to enroll the students in introductory or 'remedial' Spanish classes where they can be taught how to speak 'properly.' In these classrooms, they are ridiculed by peers who openly demonstrate negative attitudes towards their dialect. They also receive little sympathy from educators who fail to appreciate the ways in which dialects differ or the practical difficulties and familial and community alienation that adopting a normative standard may impose. (Toribio, 2000:260)

No cabe duda de que la falta de status de una variedad específica afecta de forma negativa a la vitalidad etnolingüística del grupo que habla esta variedad.²⁰⁸ Toribio (2000:261) apunta que “no sorprende que algunos jóvenes busquen distanciarse de su variedad lingüística estigmatizada [...] y opten por valerse del inglés como medio de escape de los prejuicios lingüísticos”.²⁰⁹ Bills (2005:75) sostiene que “[a]unque sea imposible demostrar con seguridad que el racismo interno causa el desplazamiento del español, indudablemente contribuye de manera importante a la inseguridad lingüística que se asocia con la pérdida”.

En cuanto a la auto-identificación de los dominicanos americanos, Bailey (2002:4, 167ss.) apunta que la primera generación de inmigrantes de la República Dominicana no se identifica en absoluto con la sociedad afroamericana de los EE.UU, a pesar de que comparte el mismo fenotipo y pasado de esclavitud. La auto-identificación de los dominicanos con su descendencia española y el distanciamiento de su descendencia africana tiene sus raíces en la historia del país.

Baud (1996:124) sostiene que los conceptos de *raza* y *etnicidad* jugaron un papel importante en la construcción de las identidades nacionales del Caribe. El autor indica que, para crear un sentimiento de nacionalismo en un país con una población étnicamente tan diversa como la de la República Dominicana, se trató, sin éxito, de eliminar las diferencias más extremas entre la población. El fracaso de crear una nación homogénea dio como resultado el florecimiento de una ideología racista que se basaba en la idea de que la *raza blanca* era superior a todas las demás y que, además estaba destinada a dominarlas (Baud, 1996:124).

La relación compleja y, en su gran medida, negativa, entre la República Dominicana (de población mayormente *mulata*) y su vecino Haití (con una población de descendencia africana menos mezclada con los descendientes de Europa) se remonta a los tiempos coloniales (Baud, 1996:126). La colonia francesa en Haití (Saint Domingue) fue la plantación más exitosa de sus tiempos, lo cual causó un fuerte sentimiento de inferioridad a la menos exitosa colonia de La República Dominicana. Baud (1996:126) señala que este sentimiento de inferioridad aumentó por el hecho de que fueron los esclavos de la colonia francesa los que, después de haberse liberado de Francia, liberaron a la República Dominicana de la dominancia española.

²⁰⁸ Véase el apartado 2.2.5.

²⁰⁹ “It is not surprising that many youngsters seek to distance themselves from their stigmatized language variety [...] language displacement towards English may become an important option for escaping linguistic prejudice”.

Tras ser gobernada por Haití durante 22 años, la República Dominicana consigue su libertad en 1844 (Baud, 1996:126). Mientras que olas de anti-hispanismo pasaron por el continente latinoamericano, la clase dominante dominicana, que respaldaba su posición en su descendencia española y su posesión de tierras, resaltaba su relación con la madre patria (Baud, 1996:126). Baud sostiene que, el sentimiento positivo hacia las raíces europeas

was fueled by the repugnance felt for the ex-slave population of neighboring Haiti. For many Dominicans Haiti became [...] the antithesis of civilization and the symbol of barbarism. [...] Chained as a Siamese twin to a people whom it despised and feared, the Dominican elite desperately tried to uphold its European identity. (Baud, 1996:126.7)

Baud (1996:131) da testimonio de que, en el siglo XX, el miedo que los dominicanos habían sentido por Haití, país de una población más numerosa y una economía más desarrollada, se cambió por desprecio. Debido a los crecientes problemas económicos y políticos en Haití, la República Dominicana recibió una gran cantidad de inmigrantes que venían a trabajar en las plantaciones de azúcar. La pobreza, junto con la piel más oscura de los haitianos hicieron florecer sentimientos de superioridad por parte de los dominicanos al tiempo que se sentían amenazados por la mano de obra barata que los haitianos ofrecían. Baud formula esta problemática como sigue:

The presence of Haitian workers in the Dominican society is reflected in daily conversation. References to Haitians and their influence on Dominican culture and society are frequent and commonplace. More often than not, they are none too favorable. In the countryside it is all too common to hear children refer to the Haitian practice of eating people (*comegente*). In adult conversation, Haitians are cursorily blamed with the introduction of AIDS, unfair competition on the labor market and low morality in Dominican society. (Baud, 1996:140)

Baud (1996:140) sostiene que estas actitudes negativas hacia los trabajadores inmigrantes son frecuentes en muchas partes del mundo. Sin embargo, según afirma el autor, en la República Dominicana, las diferencias culturales y raciales entre los haitianos y los dominicanos y la supuesta superioridad de estos, constituye un elemento esencial en la forma en la que los dominicanos se perciben a sí mismos y en la construcción de su identidad nacional. En cuanto a este distanciamiento por parte de los dominicanos de su descendencia africana, Toribio informa lo siguiente:

throughout its history, the Dominican Republic has held an unofficial policy against *negritude*, and an official policy of affirmation of the island's Spanish roots. The result has been the propagation of the sentiment that African heritage is negative and shameful and an enforcement of white supremacy [...]. The national propaganda proved so effective that many Dominicans believed, and continue to believe, that the Haitians were the only blacks on Hispaniola. (Toribio, 2000:263-4)

A pesar del distanciamiento de la descendencia africana por parte de la primera generación de inmigrantes de la República Dominicana que se estableció en los EE.UU., Bailey (2002:2), indica que los jóvenes dominicanos americanos, que pertenecen a la segunda generación de inmigrantes, reflejan una identidad no solamente *dominicana* o *americana*, sino concretamente *dominicana americana urbana*. Asimismo, esta identidad implica comúnmente una adopción del lenguaje, de la manera de vestir y del gusto de música asociados con los afroamericanos de un nivel económico bajo. Por consiguiente, la adopción extensa del

AAVE,²¹⁰ combinado con el fenotipo africano, da como resultado el hecho de que algunos individuos, en situaciones en las que hablan inglés, sean indistinguibles de los afroamericanos incluso por los propios dominicanos americanos (Bailey, 2002:2). No obstante, el autor afirma que los mismos jóvenes dominicanos americanos que hablan el inglés afroamericano, escuchan y bailan hip-hop, se visten a lo afroamericano y se encuentran con sus amigos afroamericanos en Burger King, también hablan español en casa, asisten a misa en español, comen maduros, arroz y frijoles y bailan merengue, salsa y bachata en los clubes hispanos caribeños (Bailey, 2002:19). Dada esta posible confusión entre los jóvenes dominicanos americanos de descendencia africana y los afroamericanos, Toribio (2005:113) sugiere que para el dominicano americano de descendencia africana la lengua española constituye un marcador de identidad esencial, o incluso necesario, mientras que para el dominicano americano blanco la lengua implica un vínculo marginal u opcional a la identidad dominicana americana. Bailey (2002:19) subraya que aunque los inmigrantes de la segunda generación adoptan, en algunos ámbitos, la cultura afroamericana, no llegan a *asimilarla* (ni a integrarse en ella).

4.2.2 Los rasgos característicos del lenguaje de los dominicanos americanos

Bailey (2002:3-4) sostiene que los dominicanos de los EE.UU. se valen de variedades del español y del inglés de maneras que comúnmente desmienten la dicotomía tradicional del código de nosotros / código de ellos.²¹¹ La sintaxis y el léxico del AAVE puede ejercer, por ejemplo, la función de expresar orgullo nacional / étnico dominicano como en la frase: “DR [Dominican Republic] in the house [...]” (Bailey, 2002:4). Asimismo, Toribio (2005:110) indica la función del inglés con acento español para revelar la identidad dominicana.

Además del español dominicano y del inglés con rasgos del AAVE, tanto separados como mezclados, existen fenómenos típicos de lenguas en contacto en el lenguaje de los dominicanos americanos. Estos fenómenos pertenecen, según Bailey (2002:63ss.) a la fonología, al léxico (préstamos tanto integrados fonológica y morfológicamente como no integrados y calcos) y a la sintaxis.

Bailey (2002:63-4) da testimonio de que la pronunciación del inglés de los dominicanos americanos se ve afectada por el español, no solo en los individuos que pasaron sus primeros años en la República Dominicana o que se relacionan mucho con adultos monolingües, sino también, frecuentemente, en los que nacieron en los EE.UU. En inglés, el ritmo depende sobre todo de la colocación de los acentos de intensidad, mientras que en el español cada sílaba, ya sea tónica o átona, recibe la misma duración. La influencia del español en el inglés da como resultado que las sílabas no acentuadas, que se pronunciarían rápida e imperceptiblemente por *hablantes nativos*²¹² del inglés americano, se pronuncien de forma larga, aguda y clara (Bailey, 2002:63-4).

El lenguaje de los dominicanos americanos consiste en el CdC español / inglés y en préstamos no integrados del inglés al español o viceversa. Presenta, asimismo, vocablos fonológica y morfológicamente integrados del inglés al español o viceversa, como muestra el siguiente ejemplo: “bunk” (faltar a clase) + -ear + asimilación del inglés [ʌ] → al español [o] = “Yo no puedo *bunkear* hoy” (Bailey, 2002:64-5).

²¹⁰ La adopción del AAVE por los dominicanos incluye tanto la sintaxis como el vocabulario y las prácticas interaccionales (Bailey, 2002:2).

²¹¹ Para una explicación del *código de nosotros/código de ellos*, véase Keller (1979:291) o el apartado 2.7.2.2.

²¹² Los *hablantes nativos* son los que hablan la lengua en cuestión como lengua materna.

En cuanto a los calcos, Bailey cita las taxonomías presentadas por Silva Corvalán (1994) y Otheguy (1989). Los tipos de calcos de los cuales Bailey (2002:66-7) da testimonio en su estudio son los siguientes:

- duplicativos
- innovadores
- léxico-sintácticos.²¹³

El autor apunta que los calcos *duplicativos* son las voces tanto semántica como fonológicamente parecidas que experimentan una mudanza de su significado de una lengua a otra. Es decir, calcos que duplican una forma que ya existe, por ejemplo el verbo español *ganar* cuyo significado se transfiere al verbo inglés *gain*. Es decir, el hablante se vale de la expresión *gain money* en lugar de *make money*, que sería la forma no marcada para lo que en español vendría a ser *ganar dinero* (Bailey, 2002:67).

En oposición a los *calcos duplicativos* están los calcos *innovadores*. Esto es, calcos que no expresan una forma ya existente en la lengua meta. Bailey (2002:68) ofrece el ejemplo de la voz *indian* que proviene del español *indio* y que no designa a un indígena de América del Norte ni tampoco a una persona de la India sino a un individuo de descendencia africana y europea que, por su fenotipo es categorizado como *indio* en la República Dominicana.

Los calcos *léxico-sintácticos* consisten en frases cuya estructura es transferida de una lengua a otra. Por ejemplo *¿qué hora tú tienes?* del inglés *what time do you have?* en lugar de la forma más común *¿qué hora es?* (Bailey, 2002:68). Los calcos léxico-sintácticos pueden ocasionar, igualmente, formas que se alejan de la lengua estándar, como el *you like?* en lugar de *do you like it?* transferido de *¿te gusta?* (Bailey, 2002:69), o el *¿cómo te gusta?* influido por el inglés *how do you like it?* en expresiones como, por ejemplo, *How did you like the movie?* → *¿Cómo te gustó la película?* en lugar del español estándar *¿Te gustó la película?* (Silva Corvalán, 2001:312).

Bailey (2002:71) señala que, a pesar de que el inglés y el español tienen una sintaxis muy parecida, se hace evidente la influencia de la sintaxis española en algunas construcciones como por ejemplo en *I have a long time I don't write letters*, o *I have fever since yesterday*. Esta influencia de la sintaxis española se extiende a los hablantes nacidos en los EE.UU. y que consideran que poseen un nivel bajo de español.²¹⁴

4.3 Los puertorriqueños americanos y sus/s/ lengua/s/

Al igual que en el apartado anterior, ofreceremos aquí una visión panorámica de la situación de los puertorriqueños en los EE.UU. Comentaremos los temas de la identidad de dicha comunidad étnica, la pérdida del español, la estigmatización lingüística y el racismo que sufre esta comunidad en su nuevo país.

²¹³ Traducciones nuestras de *duplicating-message*, *innovating-message*, *léxico-syntactic*.

²¹⁴ Henríquez Ureña (1940) y Jiménez Sabater (1975) son los estudios más completos sobre la variedad dominicana producida en el país natal. Véase también Toribio (2000) y Lipski (1994).

4.3.1 Auto-identificación y discriminación lingüística

Al comenzar el siglo XXI, los puertorriqueños constituían el segundo grupo más numeroso de hispanos que habitan en los EE.UU. con alrededor de tres millones de personas (U.S Census Bureau, web 25). De forma parecida a los inmigrantes de la República Dominicana, los puertorriqueños que se mudan a los EE.UU. se encuentran con un sistema diferente de definir el color de la piel, del que existe en su país de origen. En Puerto Rico uno puede ser *blanco* o *negro*, pero también *trigueño* o *moreno*. Zentella (2000:151) ofrece las siguientes denominaciones para diferentes matices de color de piel y tipos de pelo: “Black, White, *trigueño* (olive skinned), *jabao* (fair haired and skinned with black features) [...]” Landale y Oropesa (2002:233-4) apuntan que los inmigrantes puertorriqueños de piel oscura son clasificados frecuentemente como *negros* aunque se resisten a asumir esta identidad, ya que dicha raza sufre de estigmatización en los EE.UU. Los puertorriqueños de la primera generación de inmigrantes reaccionan de la misma manera que los dominicanos ante la dicotomía *blanco / negro* de los EE.UU.: se valen del término de su nacionalidad para definir su raza, son *puertorriqueños*, *hispanos* o *latinos* (Landale y Oropesa, 2002:233-4). Sin embargo, nuevamente al igual que los dominicanos americanos, los puertorriqueños americanos (o *neorriqueños / nuyoricans*, términos que se emplean igualmente para denominar a los descendientes de puertorriqueños, sobre todo los que habitan en Nueva York) tienden a interactuar más con los afroamericanos y otros grupos minoritarios del país que los de la primera generación de inmigrantes (Landale y Oropesa, 2002:235).

Además de la dominancia política y social del inglés en los EE.UU., el español de los puertorriqueños americanos pierde fuerza debido a la estigmatización que sufre. Flores, Attinasi y Pedraza (1981:198-99) explican que muchos de los puertorriqueños americanos carecen de competencia escrita y hablada en las variedades estándar de sus dos lenguas y, consiguientemente, se encuentran atrapados en su bilingüismo sin posibilidad de desarrollar y disfrutar de sus destrezas bilingües en la variedad estándar hablada y escrita. Además, el español puertorriqueño, que presenta características de índole tanto indígena como africana y campesina, es estigmatizado y considerado una corrupción de la lengua materna *pura* y de sus variedades supuestamente más fieles, de América Latina.

Asimismo, las variedades urbanas del inglés que aprenden los puertorriqueños americanos tampoco pertenecen, comúnmente, al estándar prestigioso. De ahí que los puertorriqueños americanos que han aprendido inglés entren a la escuela con las perspectivas de aprender a usar la lengua de forma *apropiada*. Esto quiere decir que

[e]l traslado, entre una generación, del español al inglés es meramente un primer paso hacia el éxito y la aceptación social. La pertenencia a una clase determinada obliga a otro ajuste lingüístico para que los puertorriqueños puedan triunfar socialmente y ser aceptados - el traslado del inglés coloquial del barrio y del lugar de trabajo, a la variedad más formal de la educación y la vida profesional.²¹⁵ (Flores, Attinasi y Pedraza, 1981:199)

El factor que determina frecuentemente la actitud negativa del lenguaje de los puertorriqueños americanos, una actitud compartida tanto por estos mismos como por hispanohablantes de otras nacionalidades y por los anglohablantes monolingües, es la ignorancia que rige el tema de las diferencias dialectales de la lengua española. Es decir, entra en juego la ideología lingüística basada en el modelo del déficit, esto es, la consideración de las variedades

²¹⁵ “The transfer, within a generation, from Spanish to English is merely the first step toward a social success and acceptance. Class placement then forces still another language adjustment if Puerto Ricans are to ‘succeed’ -the transfer from the colloquial English of the neighborhood and workplace to the more formal language of education and professional life”.

lingüísticas desde el punto de vista de una norma basada en el habla de la clase media *blanca* (Wolfram y Fasold, 1974:10).²¹⁶

Differences among Spanish dialects sometimes become the focus of ignorant declarations about the superiority of one dialect or another, e.g., the claim that Puerto Rican Spanish [...] is not real Spanish. Such claims are particularly damaging when made by teachers who contribute unwittingly to Puerto Rican students' linguistic insecurity, which impedes their acquisition of excellent oral and written skills in Spanish and English. (Zentella, 2000:148-9)

Zentella da testimonio de la estigmatización de la variedad puertorriqueña de la comunidad hispana de Nueva York:

aunque los puertorriqueños constituyen el 62% de los hispanos en [Nueva York], lo cual haría esperar que la forma de hablar puertorriqueña se extendiera a los demás, el estigma que sufren como los más pobres y más desaventajados se extiende a la variedad del español que hablan, la cual se critica mucho. Necesariamente este estigma funciona como una barrera hacia la aceptación de palabras o estructuras gramaticales que provienen del dialecto puertorriqueño. (Zentella, 1990a:159)

Torres (1997:13) comenta que existe una ideología racista interiorizada en la comunidad puertorriqueña de los EE.UU. Esto es, al igual que los dominicanos, algunos individuos culpan a su propia gente de la discriminación que sufren en la sociedad. La autora cita la declaración de una mujer encuestada, que opina lo siguiente:

Sí hay discriminación, pero a veces es nuestra culpa. El puertorriqueño no quiere trabajar. Lo que quiere es estar viviendo del Welfare y tener todo. Ellos quieren - no tienen high school y quieren ganar nueve pesos la hora. No son orgullosos. (Torres, 1997:13). (Hemos omitido la cursiva)

La situación lingüística de los puertorriqueños se asemeja en este aspecto a la de los dominicanos. Los puertorriqueños son pobres y además, frecuentemente, de descendencia africana, lo cual dificulta la aceptación de su variedad del español.

Queda claro que, tal y como declaran Flores, Attanasi y Pedraza, el estudio de la situación sociolingüística de los puertorriqueños americanos es complejo debido a los múltiples factores que entran en juego:

The colonial status of Puerto Rico underlies such social conditions as complex and circular migrations patterns, economic stratification, American citizenship, and monolingual language policies. Given the dialectical nature of these social factors, the same process that instigate change also have stabilizing influences within the community, counteractive to the more obvious effects of assimilation. Bilingualism that makes use of nonstandard and class-based vernacular speech is qualitatively different from separated bilingualism comprised of literate standards. (Flores, Attinasi y Pedraza, 1981:198)

Torres (1997:117) indica que, a pesar de la estigmatización de su variedad lingüística, los puertorriqueños americanos jóvenes reconocen la importancia que posee el español para ellos y expresan su lealtad y deseo de seguir usando esta lengua, a pesar de que el uso que hacen de ella es limitado. Este uso restringido se debe a que la mayoría de ellos ha aprendido este idioma en casa y nunca ha recibido enseñanza formal.

²¹⁶ Véase el apartado 2.2.5.

Sin embargo, las asociaciones del español son mayormente afectivas en lugar de instrumentales. Para la mayor parte de los jóvenes, el conocimiento de la lengua materna no es considerado esencial para una identidad hispana. Aunque todos se identifican fuertemente como puertorriqueños, el idioma no es el ingrediente exclusivo ni el principal para esta identidad.²¹⁷ (Torres, 1997:117)

4.3.2 La situación lingüística de los puertorriqueños americanos

La situación lingüística de los puertorriqueños americanos es compleja. Zentella indica que referirse únicamente al inglés y al español como las lenguas habladas por los puertorriqueños americanos del Bronx es erróneo:

It is more accurate to speak of a bilingual/multidialectal repertoire, that is, a spectrum of linguistic codes that range from standard to non-standard dialects in Spanish and English, one of which an individual may speak the best and others of which s/he may speak with specific interlocutors or for specific purposes. Speakers may switch from dialect to dialect within one language or across languages. (Zentella, 1997a:41)

Zentella (1997a:41) señala que las variedades habladas por los puertorriqueños americanos del Bronx son las siguientes:²¹⁸

Español puertorriqueño popular	Inglés puertorriqueño
Español puertorriqueño estándar	Inglés afroamericano (AAVE)
Español de dominancia del inglés ²¹⁹	Inglés hispanizado
	Inglés neorriqueño estándar

Zentella estudia El Barrio, en el Bronx, durante los años 1979-1993 y los resultados son publicados en 1997. Sin embargo, en un estudio realizado en el mismo barrio, publicado en 1981, ya se argumenta que “no puede negarse que los rasgos y las cualidades característicos de la cultura puertorriqueña, incluso la lengua española, están siendo rastreados por la ola inevitable del pluralismo yanqui”²²⁰ (Flores, Attinasi y Pedraza, 1981:193).

De varios estudios se desprende que los niños pequeños de los barrios bilingües aprenden a menudo el inglés y el español de forma simultánea. Esto se debe al hecho de estar expuestos al discurso de los hablantes que usan ambas lenguas separadamente y al de los que combinan las dos. Los niños mayores y los adolescentes van a la escuela en los EE.UU. y, por ello, la presencia de la lengua mayoritaria del país se incrementa en sus vidas. Para los jóvenes adultos, el uso del español aumenta con las responsabilidades del empleo, a través de la

²¹⁷ “However, the associations made with Spanish are primarily affective rather than instrumental. For most young people, knowledge of Spanish is not deemed essential for a Latino identity; although they all identify strongly as Puerto Rican, language is not the sole or major ingredient of that identity”. Véase el apartado 2.2.4.1. El estudio más completo de la variedad puertorriqueña de la isla es (Navarro, 1948). Cf. también Torres (1997), y Lipski (1994) para un resumen y para referencias a otros estudios sobre el español puertorriqueño.

²¹⁸ Cabe subrayar que ninguno de los informantes de Zentella hablaba todas las variedades (Zentella, 1997a:41).

²¹⁹ Zentella (1997a:41) lo llama *English-dominant Spanish*, denominación por la cual entendemos lo que Lipski (1996:462) denomina *hablante vestigial*: “personas en cuyas familias se ha producido una dislocación idiomática del español al inglés en el transcurso de una o dos generaciones, y donde existe una competencia lingüística desequilibrada [...]”, aunque no se trata, necesariamente, de un desplazamiento tan avanzado como para que los conocimientos del español sean únicamente receptivos o pasivos.

²²⁰ “[...] no one can deny that the distinctive signs and qualities of Puerto Rican culture, including Spanish language, are giving way to the seemingly inexorable sweep of Yankee pluralism”.

comunicación, tanto en español e inglés alternados, como únicamente en español con los monolingües mayores. La migración continua hace necesario y posible el mantenimiento del español de los puertorriqueños que viven en los EE.UU. (Flores, Attinasi y Pedraza, 1981:198). No obstante, en estudios más recientes se hace evidente la pérdida de esta lengua entre los puertorriqueños americanos. Zentella (2000:145-6) comenta que, aunque los niños de El Barrio “participan en actividades que requieren inglés, español o ambas lenguas. [...] La gran parte de la interacción entre niños nacidos y crecidos en los EE.UU. se lleva a cabo en inglés. Sin embargo, el español siempre está presente como trasfondo”.²²¹ Seguidamente declara que, entre sus informantes, la mayoría de los niños eran más competentes en inglés, y que el cambio hacia esta lengua comienza en cuanto los niños empiezan la escuela (Zentella, 2000:153):

even a 3-year-old said, “I can’t,” when asked to respond in Spanish after a few months in a bilingual Head Start program. If children know that adult caregivers understand English even if they do not speak it, a nonreciprocal pattern of communication begins, i.e., the child speaks English, and the adult speaks Spanish. None of the parents of *El Bloque* insisted that their children respond in Spanish, and as the parents’ own English improved, they began to speak English to their children. At best, their children grow up to be passive bilinguals, with an ability to comprehend Spanish that far outstrips their ability to speak it. (Zentella, 2000:153)

²²¹ “Children participate in activities that require English, Spanish or both. [...] Most of the interaction among children who were born and raised in the United States take place in English. Spanish, however, is always in the background”.

5. ANÁLISIS DEL CORPUS PRINCIPAL

Music is a powerful force in the everyday life of most of the people around the globe. It entertains them, it makes them move and at the same time it mediates and defines social and cultural experience. It unites people but also 'draws' demarcation lines between groups. As a symbolic form music has a cultural and political history. It articulates and shapes identities. At the same time music is embedded in a national and international institutional context in which it is produced, distributed and consumed.

(Rutten, 1999 Web)

En el presente capítulo llevaremos a cabo el análisis del corpus principal. El capítulo consta de nueve subcapítulos que tratarán las siguientes cuestiones:

- 5.1 Descripción panorámica

Discutimos, en primer lugar, la relación que hemos identificado entre el tipo de música y el empleo del inglés y del español en las canciones de Aventura. Posteriormente describimos uno de los rasgos más característicos de la producción musical del conjunto: los enunciados hablados, exclamados o susurrados. Finalmente, realizamos una presentación breve de los acentos de los integrantes de Aventura tanto en su realización del español como en la del inglés.

- 5.2 “¿Cuándo volverás? - English Version”

Llevamos a cabo el análisis de la canción “¿Cuándo volverás? - English Version”, e incluimos en él igualmente la letra de la versión monolingüe en español: “¿Cuándo volverás?” Ambas canciones se incluyen en el primer disco del grupo: *Generation Next*.

- 5.3 “I Believe - Yo creo”

Analizamos la letra de la canción “I Believe - Yo creo”. El tema está sacado del segundo disco del grupo: *We Broke the Rules*.

- 5.4 “Gone”

Realizamos el análisis de la letra de la canción “Gone”, del disco *We Broke the Rules*. Tenemos en cuenta, asimismo, la versión monolingüe en inglés del disco *Celebrity* del conjunto musical *NSYNC*.

- 5.5 “Obsesión Remix”

Llevamos a cabo el análisis de la canción “Obsesión Remix” e incluimos igualmente la letra de la versión monolingüe en español: “Obsesión”. Ambos temas pertenecen al disco *We Broke the Rules*.

- 5.6 “I’m Sorry”

Analizamos la letra de la canción “I’m Sorry” del tercer disco del grupo: *Love & Hate*.

- 5.7 “Aventura”

Realizamos el análisis de la canción “Aventura” del disco *Love & Hate*.

- 5.8 “Our Song”

Llevamos a cabo el análisis de la letra titulada “Our Song” del último disco de Aventura: *God’s Project*.

- 5.9 Recapitulación

Finalmente presentamos una recapitulación breve de los análisis de las siete letras del corpus principal.

Conviene recordar que las siete canciones objeto de estudio en el análisis del corpus principal han sido seleccionadas atendiendo a los siguientes requisitos:

- 1) Presentan instancias del CdC de los tipos IV y/o V, es decir, con alternancia entre versos y/o dentro de ellos.
- 2) Presentan instancias del CdC de los tipos IV y/o V tanto en todas las estrofas como en el estribillo (admitiendo alguna excepción).²²²

Un aspecto que debe tenerse en cuenta es que, para realizar el estudio de las siete letras, partimos del hecho de que los hablantes y los personajes que hallamos en ellas se encuentran en los EE.UU. Partimos de esta idea dado que tanto los que han compuesto los textos como los que los interpretan (en ambos casos los integrantes de Aventura) viven en aquel país. Además, en los análisis veremos que existen varios indicios que sugieren que este es el caso.

5.1 Descripción panorámica

Antes de comenzar a analizar los siete textos cantados de Aventura, realizamos, en este punto que nos atañe, una descripción panorámica del corpus principal.

5.1.1 La relación entre el tipo de música y el empleo de las lenguas

La mayor parte de la producción de Aventura es bachata. Existen, sin embargo, algunas excepciones; encontramos igualmente merengue, reggaetón, canciones con una mezcla de pop y rap y ritmos de bachata influidos por el funk y el pop. En cuanto a los diferentes tipos de música que figuran en los discos de Aventura y el empleo del español y del inglés, hemos podido identificar una cierta relación entre ellos. En lo que sigue, vamos a realizar una presentación breve de las canciones que no son bachatas para, de esta manera, ejemplificar dicha relación.

5.1.1.1 El merengue

Si comenzamos estudiando los merengues que ha producido el conjunto vemos que son en total siete:

Las canciones “/Soy/ Mujeriego”, “El coro dominicano” y “Si me dejas muero” (*GN*) son merengues que se dan íntegramente en español, con la excepción de algunas partes habladas y, en el caso de “El coro dominicano”, de nombres de lugares de los EE.UU. y del antiguo nombre de Aventura: *Los Teenagers*. Tal y como hemos comentado anteriormente (apartado 3.2.3), la letra de “El coro dominicano” constituye un ejemplo llamativo de la manifestación de la identidad de los hablantes que representan a los artistas. Se trata de un merengue en español cuya letra habla de la comunidad dominicana de los EE.UU.

La canción “Mi Puerto Rico” (*WBR*) presenta estrofas de merengue en español mientras que, en el estribillo, la música cambia a un ritmo de salsa, y aparecen algunas instancias breves en inglés. Esta canción se aleja de la temática romántica y se presenta en forma de homenaje al país natal de la madre del cantante principal del grupo.

Los merengues “Pueblo por/a pueblo” y “Me voy” (*L&H*) se dan, al igual que los temas de *GN*, casi íntegramente en español. Cabe destacar que una de las excepciones que aparecen en

²²² Véase el apartado 2.3.4.

“Pueblo por/a pueblo” consta de una cita: “En Casa de Campo me encontré con mi pana / y me dice Puff Daddy ‘I love Dominicana’”. La cita se realiza en inglés dado que *Puff Daddy* es un rapero afroamericano y sus conocimientos del español son probablemente limitados.²²³

En *GP* encontramos “Por tu orgullo”, cantado íntegramente en español, con la excepción de algunas partes habladas. A mitad de la canción hay una pausa en el ritmo rápido del merengue, la canción se convierte durante dos segundos en una balada y Anthony Santos dice “Stop playing games girl, come on”.

5.1.1.2 El pop y el rap

En cuanto a las canciones que presentan ritmos de pop y rap observamos lo siguiente: “Obsesión Remix” (*WBR*), letra que analizaremos detenidamente en el subcapítulo 5.5, se da en ambas lenguas y su ritmo es una especie de bachata moderna, inspirada por el pop, con un ritmo más lento que la que encontramos en la mayoría de las bachatas de *Aventura* y con rap al final.

“Don’t Waste My Time” (*L&H*) presenta pop y rap en inglés, con pocas excepciones como palabras aisladas y dos versos cantados por Anthony Santos en español. Los hablantes que intervienen en la letra, interpretados por Anthony Santos y Max Santos, están bailando, tomando alcohol y relajándose. En los siguientes versos rapeados por Max Santos podemos observar varias referencias explícitas al sexo y una actitud liberal hacia las relaciones sexuales sin compromiso.²²⁴

[...]
One night’s sexin[g] that’s what I’m expecting
[...]
there’s no man no wife just plans for tonight
[...]
I just wanna cutie with a booty²²⁵ screamin[g] out [...]
where there’s more than enough pleasure
without feelin[g] pressure
[...]
no autographs or pictures I just wanna get with ya [you]
take you to the telly²²⁶ where me and Rom can spit ya [you]
[...]
I say again make up your mind ‘cause
I won’t hesitate to take the next chick online so let me know
(“Don’t Waste My Time”, *L&H*)

Aparecen varias palabras y expresiones malsonantes que, aunque están censuradas a medias, es decir, suprimida una parte de la palabra mediante un salto en el sonido, no dejan lugar a dudas acerca de las palabras y expresiones de que se trata. Hallamos asimismo una referencia

²²³ Según la tipología de funciones del CdC que presentamos en el subcapítulo 2.7, este uso del inglés es un cambio motivado por el contexto.

²²⁴ Conviene recordar que, tal y como comentamos en el subcapítulo 2.1, en un diálogo hablado al final de la letra queda claro que los hablantes solo estaban bromeando: “He he yo Mikey we gotta tell these girls we was just playin[g]”.

²²⁵ *Booty*: “boodie; bootie; boody 1. n. the buttocks” (Spears, 1996).

²²⁶ *Telly*: jerga para hotel (web 26). Cabe subrayar que al trabajar con diccionarios que se encuentran en internet siempre se debe tener en mente que no son fuentes totalmente fiables. Sin embargo, nos vemos obligados a valerlos de este material en ocasiones, dado que no pueden encontrarse todas las palabras y expresiones con las que trabajamos en diccionarios más reconocidos.

a *the bling bling lifestyle*;²²⁷ una característica frecuente en la música rap que representa un estilo de vida en la que el dinero, las joyas, los vehículos lujosos y la ropa de marca juegan un rol predominante:

[...]
 [Shit] I ain't tryin[g] to go through no novela
 [...]
 no rules just me and my crew Tahoes and H2²²⁸
 we're rolling big trucks
 [...]
 pero esta noche cambiemos romande a un chin de frescura te quiero perrear²²⁹
 [...]
 I don't play that [shit] 'cause I let you know from the beginning
 [...]
 I'm just tired of hearing about what the haters say
 what, are you stupid? 'cause nine years of blood sweat and tears
 [...] ya're [you're] [bullshit] claming you're dangerous
 but really you're just a fake us
 you could never take on us
 bass guitar give you razor cuts
 lyrics that make your girl wanna [fuck] with us
 I guess that's why you hate us so much
 But guess what? Mother[fuckers] keep it up
 you're biting the hand that feeds you
 you need us now tell me who needs you?
 [...]

(“Don't Waste My Time”, L&H)

En “Volvió la traicionera” (*GP*), la división entre idioma y tipo de música se encuentra muy estructurada. La canción presenta estrofas de bachata tradicional romántica, es decir, con la guitarra característica y con un tono de sollozo en el canto en español, mientras que el estribillo se da en forma de bachata influida por el pop, con un ritmo más marcado por los tambores, con la guitarra bachatera menos predominante y con el canto en inglés. Aparece, además, una de las pocas excepciones de palabras malsonantes en español: en la primera estrofa canta Anthony Santos: “Bendita sean todas por haber nacido mujer / pero a la [mierda] las mando si son infiel”. Sin embargo, un pitido censura la última sílaba de la palabra *mierda*.

En la canción funk “You're Lying” participan Anthony Santos, Nina Sky²³⁰ y Max Santos. Este último aparece en un rap al final de la canción. La letra se da íntegramente en inglés, con contadas excepciones.

²²⁷ *Bling-bling*: “1a. jewellery. 1b. ostentation, conspicuous display. These terms, from US hip hop and street usage, became emblematic of an assertive vulgarity and conspicuous consumption in popular culture and media from around 2000” (Thorne, 1997) (cf. también web 27; 28).

²²⁸ *Tahoe*: “SUV [sports utility vehicle], manufactured by the Chevrolet corporation since the mid-1990's. A ‘big’ vehicle, it is large, stylish, powerful and rugged [...]. Fully equipped, the MSRP [Manufacturer's Suggested Retail Price] is approximately \$47,000 US.” (web 29). El *H2* es “the ultimate poseur vehicle. It has the chassis of a Chevy Tahoe and a body that *looks* like the original Hummer; i.e. it's a Chevy Tahoe in disguise” (web 30).

²²⁹ *Perrear*: “Spanish slang. Perrear from perro, -a. Engage in sexual intercourse. Fuck. Screw” (web 31).

²³⁰ Nina Sky es un dúo configurado por las gemelas Natalie y Nicole Albino. Son de Queens, Nueva York. Producen una combinación de *R&B*, hip-hop y rock clásico.

5.1.1.3 El reggaetón

En la producción musical de Aventura hallamos tres canciones de reggaetón.²³¹ La primera es “Conciencia” (*L&H*). Esta canción constituye un caso excepcional en el que cabe profundizar. Para ilustrar mejor el empleo de las dos lenguas presentamos seguidamente la letra de dicha canción:

Hablado AS

(a) Dios mío tú que estás en los cielos santificado sea tu nombre ayúdame en este momento de desesperación me encuentre mal escucho una voz que me tiene vuelto loco

Susurrado OR

(b) Yo yo yo yo Anthony wild out you got to whall out,²³² come on

AS

(1) Hoy me levanté pensando en ti mujer
(2) mi conciencia me tiene confundido
(3) no sé ni qué hacer escucho una voz
(4) que me grita idiota sensitivo
(5) me dice que con poesías y una flor no logro nada
(6) qué cambie mi estilo por mi bien y qué me pasa
(7) que está cansado de vivir dentro de mí
(8) y ver como sufro por mujeres como tú

(9) Mi conciencia me domina una voz a mí me dice
(10) que tú me eres infiel
(11) y esa voz también me dice que mi vida es aburrida
(12) y que cambie mi forma de ser

Toby

Se ríe

(13) I'm your conscience we'll make it believe me when I say it
(14) you need to have some fun and party everyday
(15) your girl don't love you she's only frontin[g]
(16) you're too soft you're not the only one she's humpin[g]²³³
(c) Ay bendito
(17) I'm feelin[g] kinda sorry *se ríe* sike
(18) living inside of you is so God damn boring

Hablado AS

(d) Stop I'm stronger than you
(e) I'm not gonna listen to you
(f) I'm gonna do this I can do this C'mon

Susurrado OR

(g) Let's go get crazy

OR

(19) Change your style turn buckwild²³⁴
(20) don't turn back don't look down

²³¹ Además de la canción “Noche de sexo” del disco *Pal mundo* de Wisin y Yandel, en la que participa Anthony Santos.

²³² *Whall out*: “to loose your mind; go crazy” (web 32).

²³³ *Humping*: (Lenguaje coloquial y vulgar) “have sex with” (Collins, 2006).

²³⁴ *Buckwild*: “uncontrolled, uncontrollable, running amok” (Thorne, 1997).

(21) la vida es una to to tómbola

Hablado OR

(h) Yo Romeo you gotta wild out²³⁵

AS

Repetición del estribillo

(22) Y en mi mente pasan cosas muchas cosas medias loca[s]

(23) mi conciencia me ve enloquecer

(24) yo no sé quién es culpable si yo por tanto amarte

(25) estoy a punto de hacerle caso sin querer

OR

(26) Guess who's back tu conciencia once again

(27) and please remember what I said

(28) go grab a shorty²³⁶

(29) if you're lonely forget your girl and get naughty

(30) and don't forget the hypnotic

(31) you gotta put some liquor and some sex in your body

(32) He he I'm a bad boy listen to me

Susurrando AS

(i) Damn

Hablado AS

(j) Ay vuelve la voz

(k) Shit's drivin[g] me crazy

Susurrado OR

(l) *Go change your girl* [¿?] little bitch, don't touch that girl

Hablado AS

(m) Get away from me, get away

OR

(33) Now this might be the last time that I try to help you out

(34) it's sad to be inside of you and see how you get clowned *se rie*

(35) yo sé que yo te vuelvo loco

(36) pero eso es para que no te cojan de tonto

(37) some women are shady

(38) think twice before you give your heart to a lady

AS

Repetición del estribillo

Hablado AS

(n) I just wanna be able to go to sleep and wake up, like a normal person, you know and not hear that voice

Susurrado OR

(o) I ain't going nowhere

²³⁵ *Wild out*: 'to get mad / to act crazy / or to be furious' (web 33).

²³⁶ *Shorty*: "n. a girlfriend. The word is often used as a term of endearment by males, especially in black speech since 2000" (Thorne, 1997).

Hablado AS
(p) It's really annoying

Susurrado OR
(q) I'm part of you

Hablado AS
(r) It's very annoying

Susurrado OR
(s) I'm trying to help you

Hablado AS
(t) Aventura
(u) Let me find out

(“Conciencia”, *L&H*)

En la presente letra podemos apreciar una estructura en el empleo de las dos lenguas que se ve relacionada con el tipo de música, la destinataria y el interlocutor. Aparecen dos hablantes personajes interpretados por Anthony Santos y Octavio “Toby” Rivera, respectivamente. Santos interpreta a un hablante masculino llamado *Anthony* (verso b) y *Romeo* (verso h) y Rivera interpreta a la conciencia de Anthony / Romeo. Anthony / Romeo se dirige a la mujer a quien ama y también a su conciencia. Cuando esta última se expresa, lo hace dirigiéndose a su *dueño*, es decir, a Anthony / Romeo.

En la primera estrofa (versos 1-8), Anthony / Romeo se dirige en español a su amada y la música es reggaetón. En el estribillo (versos 9-12), este sigue dirigiéndose en español a la mujer mientras que el ritmo cambia a bachata. En estas estrofas podemos identificar varios rasgos del hablante típico de la bachata tradicional romántica: Anthony / Romeo afirma que la opinión de su conciencia es que él es un “idiota sensitivo” (4), que acostumbra a valerse de poesías y flores para conquistar a las mujeres (verso 5). Puede apreciarse, asimismo, que Anthony / Romeo tiene por costumbre sufrir por las mujeres (verso 8). Parece que el sufrimiento amoroso se debe, además, a la infidelidad (verso 10).

En la segunda estrofa (versos 13-16) es la conciencia de Anthony / Romeo la que habla, el ritmo es nuevamente reggaetón y se expresa en inglés. Lo mismo ocurre en la tercera estrofa, con la excepción del verso (21), en español. Podemos observar que la conciencia de Anthony / Romeo se manifiesta como una figura más atrevida. Esto es, en su discurso aparece una referencia explícita al sexo en un lenguaje coloquial (verso 16) y puede apreciarse una actitud interesada en la diversión y las fiestas (versos 14, 18-20 y h). Cabe señalar, asimismo, que cuando el hablante masculino se vale de la palabra “Dios” (a) es para rezar, mientras que cuando la conciencia usa la palabra “God” (18) es para maldecir. En el discurso de la conciencia encontramos, además, lenguaje perteneciente al AAVE (“she don’t [...] frontin[g]”).²³⁷

La cuarta estrofa (versos 22-25), que toma forma de una prolongación del estribillo en bachata, presenta igualmente a Anthony / Romeo dirigiéndose en español a su amada. En las estrofas número cinco (versos 26-32) y seis (versos 33-38) es nuevamente la conciencia la que habla en inglés, con la excepción de los versos (35) y (36). El ritmo en ambas estrofas es el reggaetón. Nuevamente se manifiesta la imagen atrevida de la conciencia mediante referencias al sexo y a las relaciones sin compromiso (versos 28, 29 y 31). También hallamos alusiones al alcohol (verso 31) y una palabra malsonante (l). Cabe destacar que Anthony /

²³⁷ Cabe señalar que estos rasgos no son exclusivos para el AAVE.

Romeo se vale igualmente de palabras vulgares al referirse al problema de la voz de su conciencia, a la que escucha constantemente. Estas voces se dan, no obstante, en inglés (versos i y k).

Finalmente podemos observar que en las partes habladas, cuando Anthony / Romeo reza a Dios, lo hace en español (a). Cuando Anthony / Romeo se dirige a su conciencia, no obstante, lo hace en inglés (d-f, i, m, p, r). En las instancias en las que la conciencia le habla a Anthony / Romeo, aquella se expresa igualmente en inglés (b, g, h, l, o, p, s).

De esto podemos concluir que en esta canción existe una tendencia a valerse del español para la bachata y del español o el inglés para el reggaetón. Además vemos que el hablante Anthony / Romeo es bilingüe y se vale del español cuando se dirige a la mujer a quien ama y a Dios, lo cual sugiere que el español es la lengua del corazón para este personaje, es decir, la lengua en la que expresa sus sentimientos y pensamientos más íntimos, mientras que el inglés es la lengua del razonamiento, que usa cuando se dirige a su conciencia.²³⁸ El ritmo que acompaña a las conversaciones, o mejor dicho, a las discusiones algo molestas o irritadas entre Anthony / Romeo y su conciencia es el reggaetón, mientras que cuando aquel se dirige a su amada, el ritmo es, en ocasiones, la bachata. Esto añade un tono más amoroso a la expresión, dado que las letras de la bachata suelen tratar temas de amor mientras que muchas manifestaciones del reggaetón son más puntiagudas en el sentido de que contienen frecuentemente referencias explícitas al sexo, al tratamiento de la mujer como un objeto, al alcohol y a las fiestas.

Finalmente, en el último disco de Aventura, aparecen dos canciones de reggaetón: “Ella y yo” (GP), canción que constituye un dúo entre Don Omar²³⁹ y Anthony Santos y “We’ve Got the Crown [Envidia]” (GP) interpretada por Tego Calderón²⁴⁰ y Anthony Santos. Las dos canciones se dan en español, con las pocas excepciones de algunas partes habladas, típicas en Aventura.

5.1.1.4 Conclusión

En conclusión, puede observarse en la producción musical de Aventura una tendencia a valerse casi únicamente del inglés o de una mezcla entre inglés y español en canciones que presentan ritmos de música oriunda de los EE.UU., como el pop, el rap y, en menor medida, el funk. En cuanto a los merengues, música oriunda de la República Dominicana y el reggaetón, que nació de un intercambio musical entre Panamá y Puerto Rico,²⁴¹ el empleo del español es casi exclusivo.

Podemos observar, asimismo, que la regla en la música de Aventura es emplear casi exclusivamente español, o una mezcla entre español e inglés cuando las canciones son bachatas, música oriunda de la República Dominicana. Cabe destacar que no existe ninguna bachata que se emita de forma íntegra (o casi íntegra) en inglés.

Hay que señalar, asimismo, que en las letras en inglés aparecen más palabras malsonantes que en las letras en español. Además, estas palabras son más frecuentes en los últimos discos del grupo. Hallamos ejemplos como “God damn boring”, “shit”, “little bitch” (“Conciencia”, *L&H*), “these mother fuckers” (“Por tu orgullo”, GP), “Same shit different day” (“Voy malacostumbrado”, GP), “why you have to fucking lie and play the victim” (“You’re Lying”, GP) etc. Ha de señalarse, no obstante, que en la mayoría de los casos, estas palabras son censuradas mediante un salto en la música, un pitido o, como en el caso de “these mother

²³⁸ Para una explicación detallada del concepto de *la lengua del corazón y la lengua del razonamiento* o del *código de nosotros/código de ellos*, véase el apartado 2.7.2.2.

²³⁹ William Omar Landrón, alias Don Omar es un cantante de rap y reggaetón. Es de Puerto Rico.

²⁴⁰ Tego Calderón es un cantante de rap y reggaetón de Puerto Rico.

²⁴¹ En Panamá se cantó por primera vez reggae en español y en Puerto Rico se dio el primer rap en español. El reggaetón nació, a partir de los años 80, como una mezcla entre ambos estilos de música (web 34).

fuckers”, el hablante interpretado por Anthony Santos es interrumpido por otro de los hablantes y no llega a pronunciar la última palabra de la expresión. A pesar de esta censura, siempre puede distinguirse, sin embargo, de qué voces o expresiones se trata.

Finalmente, además del hecho de que las palabras malsonantes son más frecuentes en inglés que en español, podemos observar una tendencia de un lenguaje más atrevido en inglés que en español. Es decir, encontramos más referencias explícitas al sexo y a las fiestas en esta lengua. Cabe subrayar, no obstante, que esta diferencia en el uso de las dos lenguas es únicamente una tendencia y no una regla. Existen varias excepciones, como por ejemplo “Te invito” (*L&H*), canción en la que el hablante invita a su amiga a ser su amante,²⁴² o “/Soy/ mujeriego” que trata de un hombre que tiene dos mujeres (una *negrita* y la otra *rubia*). Aquí se presenta la idea de que los varones son biológicamente incapaces de ser monógamos: el hablante argumenta que “soy mujeriego porque soy varón / no me critiquen así me hizo Dios”.

5.1.2 Los enunciados hablados

En el subcapítulo 3.1 destacamos las características que definen a la bachata. Comentamos, entre otros, el fenómeno de las partes habladas o exclamadas en las letras. Señalamos que estas exclamaciones no forman parte de la estructura formal de las letras y que permiten al cantante romper con los límites narrativos de la canción y manipular los conceptos de espacio y tiempo. Indicamos, asimismo, que otra de las libertades que se toman los bachateros en las letras es crear diálogos hablados entre personajes hablantes que juegan un papel dentro de las letras, y es justamente de estos mini-dramas de los que nace, en ocasiones, el tema de la canción (Pacini Hernandez, 1995:20-1). En el presente apartado describiremos brevemente cómo Aventura se vale de esta característica típica de la bachata.

En la música de Aventura los enunciados hablados, exclamados o susurrados, constituyen la regla. Es decir, en cada una de las 48 canciones que hallamos en los cuatro discos *GN*, *WBR*, *L&H* y *GP* aparece, cuando menos, una instancia recitada. Estas partes habladas pueden encontrarse frecuentemente tanto al comienzo de las canciones, como a la mitad y al final de ellas. Tal y como comentamos en el apartado 2.5.2.1, estas enunciaciones pueden estar dirigidas directamente al público, al destinatario de la letra o a los integrantes del conjunto y los músicos.

La expresión hablada, exclamada y susurrada más frecuente de todas es la pronunciación del nombre del conjunto musical: Aventura. Esta aparece en 41 de las 48 canciones (además de en el intro de *L&H* y en “Audition Skit”, *GP*). Este nombre se encuentra comúnmente solo, aunque en ocasiones se halla en expresiones como “Vive tu aventura” (“Amor bonito” y “Dime si te gusto”, *GN*) y “Como que me suena a Aventura” (“Deja vú” [*sic*], *L&H*). El nombre del grupo se encuentra igualmente dentro de las partes cantadas en otras tres canciones, además de las 41 mencionadas arriba. Es el caso de “If we weren’t Aventura” / “trabajo en la fritura” (“Aventura”, *L&H*), por ejemplo. De esta manera, aparece esta enunciación en un total de 44 canciones.²⁴³

La segunda expresión más común en las letras de Aventura es: “Let me find out”. Esta frase es expresada en 26 de las 48 canciones (además de en “Audition Skit”, *GP*). Esta expresión es tan frecuente en las letras y tan característica de Aventura que viene a constituir un motivo recurrente que identifica al grupo. En un estudio del rap de Quebec, Sarkar y Winer (2006:182) llaman a este tipo de expresiones *rapper signature* e indican que estas *firmas*

²⁴² Se da una parte de la letra en el apartado 2.5.1.2.

²⁴³ El hábito de pronunciar el nombre del conjunto o del propio artista es igualmente frecuente en muchos otros artistas bachateros. Por ejemplo en las letras de El Gringo de la Bachata y Monchy y Alexandra.

señalan la importancia de la autoría y la individualidad en la música rap (los autores aluden a Rose, 1994:95). El motivo recurrente o la *firma* de Aventura; “Let me find out” es formulado habitualmente por el conjunto en sus actuaciones en vivo. Según Urban Dictionary (web 35), esta expresión significa “I can't believe that. Wait till I find out it's true!” Otras expresiones habladas, exclamadas o susurradas son, por ejemplo “Too strong” (que aparece en “Llorar”, *L&H*, “Un chí chí”, “Voy malacostumbrado” y “We Got the Crown [Envidia]”, *GP*) y la expresión “Something special Aventura” (que aparece en “I Believe - Yo creo” y “Todavía me amas”, *L&H* y “La niña”, *GP*).

Existen, asimismo, numerosas partes habladas que se dirigen a los integrantes del grupo o a los músicos. Tenemos, por ejemplo, “Lenny, enséñale lo romántico que tú ere[s]” (“Alexandra”, *GN*), “Henry, expresa tus sentimientos” y “Playboy,²⁴⁴ me voy, ponla a llorar, ponla a llorar” (9:15 Nueve y quince”, *WBR*).

Cabe señalar que la gran mayoría de estas expresiones se dan en inglés aunque también existen algunas en español, como es el caso de: “Sentimiento mami” (“Angelito”, *GP*), “Escucha las palabras de Romeo” (“Un beso”, *GP* y “Enséñame a olvidar”, *WBR*), “Romance, romance mami” (“Un poeta enamorado”, *GN*), etc. Por consiguiente, podemos observar que Aventura se vale de una característica típica de la bachata, música oriunda de la República Dominicana, para reafirmar su identidad dominicana americana mediante el empleo no solamente del español sino sobre todo del inglés en las partes habladas, exclamadas o susurradas.

5.1.3 Los acentos de los integrantes de Aventura

Antes de comenzar la descripción de los acentos de los integrantes de Aventura, cabe señalar que es difícil descubrir los acentos en el lenguaje cantado, que de por sí presupone una distorsión fonética. Además, en el caso de Aventura resulta aún más complicado dado que el conjunto emplea el *vocoder* para modificar el timbre de las voces.

Hemos visto que en cinco de los siete textos cantados de Aventura el inglés constituye la lengua dominante (apartado 2.3.5). Cabe recordar, sin embargo, que el español posee la posición de lengua dominante en el total de los cuatro discos que ha producido el conjunto musical.²⁴⁵ La pronunciación que los integrantes del grupo tienen en ambas lenguas juega un papel importante en la distribución de las lenguas en las letras, en lo referente tanto a la lengua dominante como a la estructura de los CdC. Además, dicha pronunciación es importante también para la manifestación de la identidad étnica de los integrantes y, por consiguiente, de los personajes hablantes que estos interpretan.

En seguida veremos que en todos los integrantes, excepto en Henry Santos, que solo canta en español, puede apreciarse un acento hispano en la articulación del inglés. Esta pronunciación hispana, aunque no es muy fuerte, constituye una característica omnipresente en los textos de Aventura y posee, en algunas instancias, una importancia vital, dado que, por ejemplo, la rima existente entre algunas voces emitidas en inglés y en español se da únicamente gracias a este acento. Esto conlleva el hecho de que, a pesar de que el inglés constituye la lengua dominante en cinco de las siete canciones de nuestro análisis, el español está presente también en las partes monolingües en inglés a través de este acento hispano, no

²⁴⁴ Recordemos que *Playboy* es el apodo de Lenny Santos.

²⁴⁵ Este dato es válido igualmente para el último disco de Aventura: *K.O.B. Live* que no forma parte de nuestro corpus.

viéndose en ningún momento eliminado o disminuido el resalto de la identidad hispana del conjunto.²⁴⁶

En cuanto a **Anthony Santos**, quien interpreta la gran mayoría de las canciones de Aventura, podemos percibir un acento hispano en su realización del inglés. A pesar de que nació en los EE.UU. existe la posibilidad de que el inglés sea su *segunda lengua*.²⁴⁷ Es posible, asimismo, que sea hablante nativo del *inglés dominicano*, es decir, de la variedad étnica hablada por los inmigrantes procedentes de la República Dominicana y que habitan en los barrios hispanos pobres de los EE.UU. Esto quiere decir que los rasgos hispanos presentes en su realización del inglés no se deben, necesariamente, a que haya aprendido esta lengua como una segunda lengua después del español, sino que existe la posibilidad de que los rasgos hispanos pertenezcan a la variedad del inglés dominicano. Estos rasgos se presentan en los hablantes nativos de esta variedad específica. Puede apreciarse, por ejemplo, que emite una [l] alveolar y una vocal corta en su pronunciación de “please” en el diálogo introductorio de “I’m Sorry” (*L&H*). Además, en “¿Cuándo volverás? -English Version” (*GN*) presenta una [t] y [d] dentales y un diptongo muy corto en la pronunciación de “I”. La impresión de un acento hispano en su inglés se ve reforzada por la breve entrevista que se halla en la página oficial del conjunto, en la que los integrantes se expresan en inglés.²⁴⁸

Con respecto a su realización del español, podemos afirmar que esta presenta las características típicas del español dominicano, muchas de ellas compartidas por el español puertorriqueño (Lipski, 1994:235). Encontramos, entre otros rasgos, la realización faríngea [h] de la fricativa posterior [x] (por ejemplo en la pronunciación de *exijo* en “esta amistad me agrada / pero exijo un poco más” -Te invito”, *L&H* y en *angelito* en “Y en mi jornada un angelito me encontré” -“Angelito”, *GP*). Hay aspiración o pérdida de la [s] implosiva (“cuando niño[s] aquel domingo no[s] dimo[s] el primer besito” -“La boda”, *GP*). Puede observarse el fenómeno de la neutralización de [l] y [r] a favor de [l] (por ejemplo en “tengo que decítle de veldad que soy...” - “Bar Skit”, *GP*). Se da también, aunque con menos frecuencia, la pérdida de la [d] intervocálica (“Cuida[d]o si piensa[s] que lo mío es muela” - “Te invito”, *L&H*). En cuanto a la sintáctica aparecen algunos casos del orden de palabras no invertido en preguntas con el pronombre del sujeto expresado (por ejemplo en “¿Qué tú ganas al fin? -“Hermanita”, *L&H*).

El único integrante del grupo que no nació en los EE.UU. es **Henry Santos**, quien llegó a este país a los catorce años, procedente de la República Dominicana. En las tres canciones en las que Henry Santos es el intérprete principal, este canta únicamente en español, lo cual imposibilita el análisis de su posible acento en inglés. En la entrevista que se expone en la página del grupo, Henry Santos habla muy poco. El hecho de que solo cante en español y que además haya nacido y crecido en la República Dominicana, puede sugerir que su lengua de preferencia sea el español, posibilidad que se refuerza por el hecho de que se exprese más en español que en inglés en los conciertos de los DVDs *The Love & Hate Concert: Sold out at the United Palace* (2005) y *K.O.B. Live* (2006). No tiene ningún acento regional en su realización del español cuando este es cantado aunque es posible que aparezca un acento inglés muy ligero en algunas partes, como por ejemplo en la pronunciación de “deseo” en la canción “9:15 Nueve y quince” (*WBR*), donde parece que diptonga las vocales [e] y [o] a la

²⁴⁶ Ha de señalarse que la presencia de este acento no indica, necesariamente, una retención voluntaria de la identidad hispana; los acentos pueden ser inconscientes e insuperables.

²⁴⁷ La lengua que el hablante comienza a aprender después de haber empezado a aprender la lengua materna, por ejemplo al comenzar la escuela o la lengua en la su competencia es menor.

²⁴⁸ “Perréalo DVD Interview Clip” (web 36).

manera inglesa.

La situación resulta ser la opuesta en el caso de **Max Santos**. Este prácticamente nunca canta en español y su rapeo en inglés en “Don’t Waste My Time” (*L&H*), responde esencialmente al inglés afroamericano, aunque puede detectarse un ligero acento hispano sobrepuesto. En su rapeo en “You’re Lying” (*GP*) aparece una expresión en español: “¿Qué tú cree[s]?, this is Max Agente”. Aquí puede apreciarse el orden de palabras no invertido en preguntas con el pronombre del sujeto expresado, característica del español dominicano y de otras variedades del español caribeño (Lipski, 1994:242). Sin embargo, cuando pronuncia su apodo “El Trueno” en la entrevista de la página oficial, parece presentar también un leve acento inglés.

Finalmente, en cuanto a **Lenny Santos**, no hemos podido analizar su acento español dado que aparece solamente como participante del coro en las canciones de Aventura. En la entrevista, sin embargo, podemos detectar un acento hispano cuando emite el inglés, aunque no tan fuerte como el de Anthony Santos. Su realización del inglés se identifica básicamente con el AAVE, por ejemplo sin el verbo copulativo: “We from the south Bronx [...] we cool like that [...] we doin[g] good, we eatin[g] [...]”.

Conviene recalcar que cuando aparece el apodo del cantante principal de Aventura, *Romeo*, en las canciones del conjunto, este es pronunciado según las reglas fonéticas de la lengua que lo rodea. Es decir, si el apodo aparece en un contexto en lengua inglesa, *Romeo* es expresado según las reglas fonéticas de esta lengua: (con la [ɹ] anglosajona y la entonación en la primera sílaba [ɹ'omeo]), mientras que se presenta con una pronunciación hispana: [r̄om'eo] en un contexto en lengua española.

En la producción de Aventura, el apodo *Romeo* aparece en un total de 21 canciones, además de en los intros hablados de *L&H* y *GP*, y en “Audition Skit” y “Bar Skit” de este último disco. Asimismo, el apodo aparece en “Noche de sexo” del disco *Pa'l mundo* de Wisin y Yandel. En esta canción se recita tanto en inglés: “It’s your boy Romeo” al comienzo de la letra, como en español: “Tu Romeo mami”, al final. El mismo fenómeno ocurre en “Don’t Waste My Time” (*L&H*): “Hey yo Romeo, you know I’m sort of the dog one in the group”, “Sigo siendo el mismo Romeo muy sensitivo”. Existen dos excepciones, sin embargo: en “Audition Skit” (*GP*), uno de los hablantes que viene a hacer la prueba para el grupo dice: “Romeo ([r̄om'eo]) let me find out”; igualmente, en “Ciego de amor”(*GP*)-, el bachatero clásico, que tiene el mismo nombre que el cantante principal de Aventura, Antony Santos, recita unas frases cortas en inglés al final de la letra, en las que da muestras de un acento fuertemente hispano y dice: “That’s right Romeo ([r̄om'eo]). Asimismo, en la intro de *GP*, la voz que encarna a la madre de Anthony Santos, pronuncia el apodo con la [r] hispana aunque con acentuación anglosajona ([r'omeo]). Cabe destacar que todas estas excepciones pertenecen a voces que no son de los integrantes del conjunto musical Aventura.

Para finalizar este apartado conviene reiterar que el acento hispano en el inglés producido por los integrantes de Aventura es importante, dado que mediante él se hacen presentes el español y la identidad hispana incluso en las partes de las letras que son monolingües en inglés.

A continuación presentaremos los análisis de las siete canciones seleccionadas de Aventura. Los apartados están organizados cronológicamente, comenzando con el primer disco del conjunto, *Generation Next* y terminando con el último, *God’s Project*. El orden interno de las canciones de cada disco es idéntico al orden que vamos a seguir en este estudio. Es decir, el

análisis de “I Believe -Yo creo”, por ejemplo, es presentado antes del de “Gone” ya que este es el sexto tema y aquel el segundo del disco *We Broke the Rules*.

5.2 “¿Cuándo volverás? -English Version” (*Generation Next*)

“¿Cuándo volverás? - English Version” es la versión bilingüe de la canción “¿Cuándo volverás?”. La versión en español (en adelante *versión monolingüe*) se da enteramente en esta lengua, con la excepción de dos expresiones recitadas después del primer estribillo: “Let me find out / Oye qué feeling mami”. Tal y como hemos indicado (apartado 2.3.5), a pesar de que no lo podemos saber con seguridad, partimos del supuesto de que la versión monolingüe es la original, es decir, la primera que se compuso. La versión monolingüe abre el primer disco del grupo (*Generation Next*, 2000) y la versión bilingüe es la última canción de los once temas del mismo disco. Anthony Santos es el compositor y el solista en ambas versiones. Para diferenciar las canciones, al título de la versión bilingüe se le ha añadido “English Version”. Este título resulta algo extraño, considerando que es una versión bilingüe y no exclusivamente inglesa.²⁴⁹ Sin embargo, la alternancia de lenguas en el título le da a la canción un toque de bilingüismo incluso antes de haberla escuchado.

La cantidad de versos en las dos lenguas está tan equilibrada que es imposible designar una de ellas como la dominante. La parte más larga en la que no se alternan ambos idiomas aparece al final de la letra, con dos versos y medio en español. Hay siete versos en inglés, ocho en español, y el resto (18 versos) contienen alternancia. El cambio entre las dos lenguas es constante, aunque no es regular: Verso (1) inglés + español, (2) inglés, (3) inglés + español, (4) español + inglés, (5) inglés, (6) inglés + español + inglés, etc. Tanto las estrofas como el estribillo presentan CdC mientras que solo un enunciado en las partes habladas contiene español: “Oye qué feeling mami” (y la expresión del nombre del conjunto: Aventura). La primera parte del estribillo se emite justo después de la primera estrofa, sin pausas en el canto. El comienzo de la segunda parte del estribillo está marcado por la participación del coro.

El contenido de la letra consta de un lamento amoroso. El personaje hablante deplora el abandono de la mujer a quien ama, refiriéndose a ella, en ocasiones en tercera persona y, en otras, en segunda persona de la siguiente manera: “my baby”, “she”, “you”, “your”, “dime mami”, “tú”, “dime morena”, “When are you gonna come back boo” etc., y le pregunta repetidas veces cuándo volverá y por qué lo trata de esa manera. La versión bilingüe comienza con una parte hablada en inglés: “This is for you, wherever you are”. Parece que el hablante se dirige directamente a la destinataria, dado que ya en la primera estrofa queda claro que ella se ha marchado y que él desconoce su paradero. Sin embargo, el enunciado podría interpretarse, asimismo, como una dedicación al público, sea donde fuere que este se encuentre al escuchar la canción. Esta interpretación se debe, sobre todo, a la enunciación del nombre del grupo directamente después. Esto es, podría interpretarse que es Aventura, el conjunto musical, el que dedica esta canción al público. Asimismo, tal y como quedó expuesto en el subcapítulo 2.5, es difícil, si no imposible, separar la voz del artista de la del hablante. Existe finalmente una tercera posibilidad, que consiste en que sea el grupo Aventura el que dedica la canción a la mujer a la que se dirige el hablante de la letra.

En el presente análisis incluiremos las dos versiones existentes de esta canción, la monolingüe y la bilingüe.

²⁴⁹ Cabe señalar que en la página oficial del grupo, esta canción es titulada “Cuando volveras [sic] (Spanglish)” (web 37), lo cual es un título más adecuado, dado que la letra contiene una mezcla de las dos lenguas.

5.2.1 Las letras de “¿Cuándo volverás? -English Version” y “¿Cuándo volverás?”

La versión bilingüe:

Hablado

This song is for you, wherever you are
Aventura

- (1) I don't know what's going on with my baby que ya no me quiere ver
- (2) she doesn't want to talk to me
- (3) She left an early morning without reasons sin dejarme una
- (4) cartita or a clue where she might be at²⁵⁰
- (5) I don't think that I deserve what you have done I don't sleep
- (6) and I don't eat esperando for your love²⁵¹

- (7) Cuándo volverás when will you come back
- (8) Ay dime mami adónde tú estarás
- (9) When will you come back cuándo volverás
- (10) Dime morena ay adónde andarás
- (11) *C* Tell me why tell me why *AS* me haces esto mujer
- (12) *C* if I always loved you *AS* ven y vuelve otra vez
- (13) *C* Tell me why tell me why *AS* me haces esto mujer
- (14) *C* if I always loved you *AS* ven y vuelve otra vez

Hablado

Let me find out
Oye qué feeling mami

- (15) My heart is in pain and I need your love oh please call a doctor
- (16) y que vuelva mi morena
- (17) I miss her day and night nothing has changed and the only thing
- (18) I have is on the wall her picture framed
- (19) Cuándo volverás when will you come back
- (20) Ay dime mami adónde tú

La versión monolingüe:

Hablado

Aventura

- (1) No sé lo que me pasa con mi mami que ya no me quiere ver
- (2) ya no me quiere hablar
- (3) Se fue una mañanita sin motivos sin dejarme una
- (4) cartita ni una seña de adónde estará
- (5) No merezco lo que me hiciste morena ya no como
- (6) ya no duermo esperando tu regreso ay Dios

- (7) Cuándo volverás cuándo volverás
- (8) Ay dime mami adónde tú estarás
- (9) Cuándo volverás cuándo volverás
- (10) Dime morena ay adónde andarás
- (11) *C* Por qué por qué *AS* me haces esto mujer
- (12) *C* si siempre yo te quise *AS* ven y vuelve otra vez
- (13) *C* Por qué por qué *AS* me haces esto mujer
- (14) *C* si siempre yo te quise *AS* ven y vuelve otra vez

Hablado

Let me find out
Oye qué feeling mami

- (15) Me duele el corazón de tantas penas por favor llame un doctor
- (16) y que vuelva mi morena
- (17) te extraño día y noche sin cesar y el pensar que estás con otro
- (18) me atormenta cada día más
- (19) Cuándo volverás cuándo volverás
- (20) Ay dime mami adónde tú estarás

²⁵⁰ En realidad, el tercer verso termina en *car-* y el verso (4) comienza en *-tita*. No obstante, hemos optado por no dividir palabras entre versos para no dificultar la lectura.

²⁵¹ Cabe destacar que este verso es el único en el corpus principal, además de un verso en el estribillo de “Our Song” (*GP*), que presenta más de un CdC dentro de un mismo verso.

La versión bilingüe:

andarás²⁵²

- (21) When will you come back cuándo volverás
(22) Ay dime baby if you're ever coming back
(23) *C* Tell me why tell me why *AS* me haces esto mujer
(24) *C* If I always loved you *AS* ven y vuelve otra vez
(25) *C* Tell me why tell me why *AS* you are doing this to me
(26) *C* If I always loved you *AS* ven y vuelve otra vez

Hablado

When are you gonna come back boo²⁵³
You know I stay missing you

- (27) *C* Cuándo volverás cuándo volverás
(28) *C* Cuándo volverás cuándo volverás
(29) You know I loved you *C* Cuándo volverás *AS* with all my love *C* Cuándo volverás
(30) and now I miss you *C* Cuándo volverás *AS* with all my heart *C* Cuándo volverás
(31) 'cause you're my baby *C* Cuándo volverás *AS* you're my heart *C* Cuándo volverás
(32) *C* Cuándo volverás cuándo volverás
(33) Morena

La versión monolingüe:

- (21) Cuándo volverás cuándo volverás
(22) Dime morena si hay otro en mi lugar
(23) *C* Por qué, por qué *AS* me haces esto mujer
(24) *C* si siempre yo te quise *AS* ven y vuelve otra vez
(25) *C* Por qué, por qué *AS* me haces esto mujer
(26) *C* si siempre yo te quise *AS* ven y vuelve otra vez

- (27) *C* Cuándo volverás cuándo volverás
(28) *C* Cuándo volverás cuándo volverás
(29) *AS* Si yo te quise *C* Cuándo volverás *AS* si yo te amé *C* cuándo volverás
(30) *AS* ay mami linda *C* cuándo volverás *AS* vuelve otra vez *C* cuándo volverás
(31) *AS* ay mi mami *C* cuándo volverás *AS* ay morena *C* cuándo volverás
(32) *AS* ay mi reina *C* cuándo volverás *AS* ay chichi²⁵⁴ *C* cuándo volverás
(33) Morena

²⁵² En la versión en español dice “estarás” mientras que en la bilingüe cantan “andarás”. Es la única vez en toda la letra que una parte en español, de la versión bilingüe, difiere de su equivalente en la versión monolingüe. Esto puede deberse simplemente a un cierto grado de improvisación en la grabación del disco y no presenta implicaciones para el análisis.

²⁵³ *Boo*: “1a. a term of endearment, especially towards a partner of either sex. 1b. a ‘significant other’, e.g. a partner, girl/boyfriend. An expression used on campus in the USA since around 2000” (Thorne, 1997).

²⁵⁴ *Chichi* “a term of endearment usually used with children, but men also use it in order to express affection toward a woman” (Pacini Hernandez, 1995:21). En este punto, la voz se emplea con el primer significado. Cabe señalar, no obstante, que la palabra aparece igualmente con el significado de ‘bebé’ en una de las letras de Aventura: “Yo quiero un varoncito yo quiero un chamaquito / no seas mala cédeme un chichi” (“Un chi chi” [sic]) (GP).

5.2.2 Cambios de marcadez

En la presente letra podemos observar que el hablante personaje está representado a través de una bachata con letra muy romántica parecida a las bachatas tradicionales: se siente tratado de forma injusta (“I don’t think that I deserve what you have done” -verso 5). Además, está sufriendo por el abandono de la mujer a quien ama (“I don’t sleep / and I don’t eat esperando for your love” -versos 5 y 6).

No hay alusiones al sexo en esta letra y podemos apreciar que en el verso (29) la versión bilingüe dice: “You know I loved you with all my love”, mientras que en la monolingüe se dice así: “Si yo te quise si yo te amé” (29). En inglés existe la dicotomía *want / love*, y se diferencia de la dicotomía en español *querer / amar*, dado que *want* posee una connotación sexual, mientras que *querer* no se relaciona, necesariamente, con un deseo sexual, (se expresaría en tal caso con el verbo *desear*). Podemos constatar, en este punto, que mediante la expresión “You know I loved you with all my love” en lugar de una traducción de “Si yo te quise si yo te amé”, se elude el verbo *want* en inglés y, consiguientemente, se evita la alusión sexual.

En lo que a los papeles de las dos lenguas se refiere, cabe señalar que en los versos (17) y (18) el contenido de la letra difiere entre las dos versiones:

- | | |
|---|---|
| (17) I miss her day and night nothing has
changed and the only thing | (17) te extraño día y noche sin cesar y el pensar
que estás con otro |
| (18) I have is on the wall her picture framed | (18) me atormenta cada día más |

Podemos apreciar que en la versión bilingüe estos versos se dan en inglés y en ellos no se expresa explícitamente la posibilidad de que la destinataria esté con otro hombre, un pensamiento que incrementa el sufrimiento del hablante en la versión en español. Esto es, en la versión monolingüe, el hablante no sufre únicamente por el abandono de la mujer a quien ama, sino que también se ve atormentado por la idea de que ella esté con otro. Esta referencia a un posible segundo hombre aparece, asimismo, en el verso (22) en la versión monolingüe (“Dime morena si hay otro en mi lugar”), mientras que en inglés dice: “Ay dime baby if you’re ever coming back”. En consecuencia, la imagen del hablante que se construye en la versión solo en español es de un sujeto masculino que no solo padece la ausencia de la amada, sino que expresa sufrimiento y dolor causado por los celos.

A pesar de que pueden identificarse usos específicos para varios de los CdC en “¿Cuándo volverás? -English Version”, la impresión general que nos da la letra es que el papel que pueda jugar cada cambio en sí se encuentra subordinado al efecto que da la alternancia a nivel global, es decir, en el texto como una unidad total. Es la cantidad elevada de CdC y el hecho de que los cambios ocurren constantemente, lo que conforma la imagen general de la canción. Esta imagen es la de un *juego de inversión* entre las dos lenguas. Esto es, dado que el cambio es constante, no aparecen pasajes largos en ninguno de los dos idiomas, lo cual le da a la letra una estructura parecida a *A/B/A/B/A*, etc. En esta estructura, el español y el inglés aparecen en combinaciones que añaden un efecto lúdico a la letra. Estas combinaciones, a su vez, crean la figura de una canción totalmente bilingüe. Podemos apreciar que, en la mayoría de los casos, los cambios no son casuales ya que se ajustan al modelo de este juego y, por consiguiente, muestran una determinada estructura. Este juego de inversión no depende, a nuestro entender, de las estructuras lingüísticas (por ejemplo, de la rima o de la estructura silábica), sino que constituye alternancia que pertenece, en cambio, a la categoría de los cambios de marcadez. Sin embargo, en esta letra no es el cambio de una lengua a otra, del código no marcado al

código marcado, lo que llama la atención, sino que es, más bien, la alternancia constante a modo de un juego de inversión la que destaca.

Si observamos previamente la primera estrofa, podemos apreciar que está dividida en tres partes: Versos (1) y (2) / Versos (3) y (4) / Versos (5) y (6). Esta división se basa tanto en el contenido de los versos, pudiéndose poner punto al final de cada parte, como en la forma en que se interpreta la letra, con una pequeña pausa en el canto después de cada fragmento. Si comparamos la estructura de las lenguas entre las tres partes vemos que es idéntica: inglés - español - inglés. Es decir, las tres secciones comienzan en inglés, continúan en español en el medio y terminan en inglés. Si consideramos además que en el título de la canción hay también alternancia de lenguas, vemos que el cambio entre los códigos es realmente constante y que sigue una cierta estructura.

Una muestra de esta tendencia a organizar los CdC de forma estructurada es el hecho de que el verso (2) en la versión bilingüe presente una sílaba más que en la monolingüe. Podemos apreciar que, si la segunda parte del primer verso se hubiera traducido, y el verso (2) se hubiera mantenido en español, dicha parte no se habría ajustado al esquema indicado arriba de inglés - español - inglés. Por tanto, el deseo de alternar las lenguas es más fuerte que el de mantener la estructura silábica (si partimos de la idea de que la versión monolingüe es la original).²⁵⁵ Vemos, además, que el hecho de optar por expresar ese verso en inglés añade una variación estilística. Mediante la traducción se evita la repetición de la forma “ya no me quiere” que aparece dos veces en la versión monolingüe. Stolen (1992:225) da testimonio del empleo del inglés en una canción en danés con el fin de crear variación estilística: “Der stod den lille Laura [...] min little Brud”. En este ejemplo podemos observar que la palabra “lille”, que significa *pequeña* es cambiada por “little” en inglés.

En cuanto a las frases expresadas en español en los versos (1-4), se observa que estos sirven de elaboración de lo que se expresa en inglés. Esto es, no son necesarias para captar el mensaje de la letra, sino que se emplean para elaborarla y, tal vez, para embellecerla. El español en el primer verso, cumpliendo con el papel tradicional de ser el código de los sentimientos y las relaciones familiares y amorosas, puede igualmente servir para expresar la emoción íntima del dolor.

En el verso (6) hallamos otra prueba de la tendencia de estructuración de los CdC. Este verso presenta una alternancia que rompe con las normas identificadas para las partes de la oración en las que suele cambiarse de lenguas. Según Timm (1975:478), el verbo en inglés y su preposición o partícula, se presentan como una *subunidad* dentro de la cual el cambio no es aceptable.²⁵⁶ En otras palabras, entre el verbo *wait* y su preposición *for*, no debe cambiarse de lengua. El CdC resulta más extraño aún, dado que *esperar* en el español estándar no presenta ninguna preposición que pudiera servir como equivalente de *for*.²⁵⁷ De esto se desprende que se opta por mantener la estructura inglés - español - inglés, aun cuando la sintaxis bilingüe se desvíe de las normas reconocidas de la estructura sintáctica de la alternancia de lenguas.

En el estribillo, el uso de las dos lenguas destaca el juego de inversión. La estructura se presenta como AB/BA y así, en el verso (7) aparece el español en primer lugar para, posteriormente, repetir la interrogativa en inglés, mientras que en el verso (9), se da a la inversa. Podría decirse que la reiteración del mismo enunciado en las dos lenguas añade un matiz de énfasis. Asimismo, el hecho de que este énfasis se realice mediante la repetición del mismo enunciado en dos lenguas, crea una variación estilística que evita la reiteración de formas idénticas, como las que encontramos en la versión monolingüe. El empleo del español

²⁵⁵ Véase el apartado 2.3.5.

²⁵⁶ Ha de apuntarse que la partícula y la preposición son muy diferentes. Sin embargo, en lo que al CdC se refiere, cuando estas siguen directamente a un verbo, las restricciones son idénticas.

²⁵⁷ Cabe señalar, no obstante, que a nivel dialectal/regional existen variedades del español que emplean la preposición *por* con el verbo *esperar*.

en los versos (8) y (10) aumenta la presencia de esta lengua en el estribillo, lo cual equilibra el uso de ambos idiomas, en relación con el uso algo mayor del inglés en la primera estrofa.

En la segunda parte del estribillo entra el coro. En esta ocasión hallamos otro juego de inversión. El coro canta en inglés y el solista en español. Esto lleva a que el esquema de las dos lenguas (A/B/A/B/A, etc.) sea todavía más regular, dado que cada verso muestra el modelo: coro - inglés / solista - español. Cabe profundizar en la distribución de las dos lenguas en esta parte de la letra. Para comenzar, el coro se constituye como portavoz del hablante. Esto podemos apreciarlo en los versos (12, 14, etc.) en los que el coro se expresa en la primera persona del singular y su enunciado se relaciona directamente con el argumento expresado por el solista. Ahora bien, además de variar la estructura según el esquema ya establecido, en este punto la alternancia de lenguas refuerza igualmente la discrepancia entre las dos formas de dirigirse a la destinataria. Cuando es el solista el que lo hace, al tratarse de una sola voz expresándose, además, en español, lengua que tradicionalmente ha sido el código de nosotros o la lengua del corazón para los hispanos, el enunciado parece más personal, más íntimo, dando la impresión de que se trata de una comunicación únicamente entre ambos personajes (el personaje hablante y su destinataria). El tono impersonal del coro en inglés se yuxtapone al lenguaje del solista sufrido que se dirige a la destinataria, implorando: “me haces esto mujer / ven y vuelve otra vez”. De esta manera, el empleo del español por parte del solista refuerza su enunciado, dando más fuerza a la intimidad de la expresión.

Cabe destacar que el CdC en los versos (11, 13, etc.) resulta aberrante en lo que a la sintaxis se refiere. En este punto encontramos la estructura “Tell me why me haces esto mujer” en la que la palabra interrogativa “why” se encuentra al inicio de la cláusula subordinada. Lipski (2004b:13) señala que los cambios entre “una palabra interrogativa desplazada a la posición inicial y el resto de la oración” se consideran inaceptables.²⁵⁸ Esto indica, nuevamente, que se permiten desviaciones de las *reglas* sintácticas de la gramática bilingüe con las que se consiguen estos efectos artísticos producidos por dicho cambio.²⁵⁹

La segunda estrofa consta únicamente de cuatro versos, uno de los cuales se recita en español (16). Dicho verso está reforzado por un eco que llena el espacio del ritmo hasta el comienzo del próximo verso. En la versión bilingüe, este verso en español, que se sitúa entre los versos (15) y (17-18) en inglés, y junto con el eco, refuerza el enunciado aún más. Los versos (23-26) son idénticos a los versos (11-14), con la excepción de la parte cantada por el solista en (25). Aquí se rompe el esquema coro - inglés / solista - español, con el “you are doing this to me”. En este punto, el CdC puede constituir un efecto sorpresa que se da mediante un uso inesperado del inglés. Este efecto sorpresa refuerza la expresión de sufrimiento en la interrogativa. Asimismo, numerosos estudios testimonian sobre cambios de lengua repentinos y, a veces inesperados, en situaciones de rabia, frustración, miedo, o bien para sorprender al receptor, etc. (cf. Fantini, 1978; Myers-Scotton, 1993b:83, 133). Para los hablantes que tienen conocimientos claramente más elevados de una de las lenguas, el cambio en estas situaciones suele ser a esta lengua, mientras que, para los hablantes bilingües equilibrados, la alternancia puede realizarse indistintamente hacia cualquiera de ambas lenguas. El empleo del inglés en el verso (25) ofrece la posibilidad de interpretarse como una exclamación de frustración y dolor del hablante. Este último refuerza, mediante el CdC, la expresión del deseo de saber realmente por qué la destinataria le trata de esa manera y subraya la injusticia que encuentra en este trato, valiéndose de un cambio de lo no marcado a lo

²⁵⁸ Para determinar qué estructuras son aceptables y cuáles no lo son, se conducen frecuentemente *acceptability tests* en los que hablantes bilingües son expuestos, de forma escrita u oral a oraciones alternadas con diferentes estructuras.

²⁵⁹ Aun así, cabe destacar que *why* es la palabra final de una expresión fija (*tell me why*), lo cual crea una pausa sintáctica que, de alguna manera, hace que el cambio en este punto sea menos chocante. La frase tal como está aquí resulta menos extraña que *Why me haces esto?*, por ejemplo.

marcado. Además, este uso inesperado del inglés puede causar un efecto sorpresa también en el público que puede haberse aprendido la parte “Tell me why tell me why me haces esto mujer” (o en la versión monolingüe: “Por qué por qué me haces esto mujer”) ya desde la primera vez que escuchó la letra, y que además conoce la versión monolingüe que abre el disco.

La tercera vez que se repite el estribillo aparece nuevamente un esquema en el uso de las dos lenguas. No obstante, esta vez es contrario a la versión del estribillo anterior. Aquí es el coro el que canta en español mientras que el solista lo hace en inglés. Esto aumenta la sensación de juego de inversión que impregna toda la letra. Finalmente, el último verso en las dos versiones consta del vocativo “morena”. Este pone el punto final de la canción con una interpretación de mucho énfasis, dado que se toca el último ritmo de la música al tiempo que se pronuncia esta palabra. Nuevamente, el juego de inversión entre las dos lenguas se acentúa con el comienzo del texto en inglés y el final en español. Este juego de inversión lleva a un equilibrio entre las dos lenguas que no solamente imposibilita la designación de una de las lenguas como la dominante, sino que presenta a un hablante bilingüe que no muestra preferencia lingüística alguna, a la vez que tampoco da indicios de preferencias por ninguna de las lenguas por parte de la destinataria, dado que se dirige a ella en ambos códigos.

5.2.3 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas

Si hacemos una comparación entre los vocativos empleados en las dos versiones en las partes en las que estas no son idénticas, hallamos lo siguiente:

Versión bilingüe	Versión monolingüe
-	(5) morena
(22) baby	(22) morena
-	(23) mujer
-	(25) mujer
boo	-
-	(30) mami linda
-	(31) mi mami ²⁶⁰
-	(31) morena
-	(32) mi reina
-	(32) chichí

Los vocativos españoles “mami”, “morena” y “mujer” aparecen de igual forma en la versión bilingüe en versos que se mantienen idénticos a la versión monolingüe, mientras que “reina” y “chichí” se hallan sin contrapartida. Podemos observar que tanto “mami” como “morena” se mantienen en ocasiones en la versión bilingüe, y hay un ejemplo en que “morena” es expresado como “baby”. Esto nos sugiere, por un lado, que “morena” constituye una voz con una connotación específica que difícilmente se traduce al inglés, dado que en esta lengua resulta inaceptable la referencia al color de la piel o de la raza como vocativo amoroso o chistoso, mientras que en muchas variedades del español, los vocativos “negrita”, “morena”, “mulata”, etc. llevan aparejada una idea de cariño o afecto. Por otro lado, “morena”, “mami” y “baby” constituyen vocativos amorosos muy parecidos. El uso idéntico de estos en letras de amor los convierte en elementos potencialmente intercambiables en los textos cantados bilingües. Esta característica se hace evidente con el vocativo “baby”, que se emplea como un

²⁶⁰ Cabe señalar que, en ocasiones, la diferencia entre un vocativo y un apodo es tenue y tanto “mi mami” como “mi reina” podrían, asimismo, interpretarse como apodos que el hablante usa para su amada.

préstamo en una frase en español en otra letra de Aventura: “Pero si algo es verdad mi amor / siempre me rindo a tus pies / El tiempo pasa tan lento *baby* / esa es mi vida sin ti” (“Gone”, *WBR*). Existe la posibilidad de que “baby” pertenezca ya al léxico español de los hispanos bilingües de Nueva York (u otras ciudades donde la población hispana es numerosa), al igual que “bro” o “brother”, de origen afroamericano, que se emplea considerablemente en el habla coloquial de la juventud bilingüe.²⁶¹ Podemos apreciar, por ejemplo, que Stavans (2003) lo incluye en su diccionario del spanglish.²⁶²

Con el empleo de los vocativos españoles “morena” y “mujer” y la voz típica para el español caribeño, y muy frecuente en las letras de la bachata, “mami”, en lugar de solamente los vocativos ingleses “baby” y “boo”, se logra mantener la autenticidad de la bachata, a pesar de la importancia de la lengua inglesa en la presente letra.

Cabe destacar asimismo que “esperando tu regreso ay Dios” (6), se convierte en “esperando for your love” en la versión bilingüe. La interjección “ay Dios” es una frase idiomática que no posee la misma connotación en inglés, donde la invocación a Dios se considera casi siempre un sacrilegio o una expresión vulgar. En cualquier caso, decir “Oh God” es mucho más chocante en inglés que en español.

Después del estribillo encontramos dos expresiones habladas que son idénticas en las dos versiones. Tal y como indicamos en el apartado 5.1.2, “Let me find out” es un enunciado tan común en las letras de Aventura (aparece en 26 de las 48 canciones del grupo), que podría considerarse un motivo recurrente que identifica al conjunto. Tras una parte instrumental se nos muestra la segunda expresión hablada que consiste en una frase en español con la voz sencilla “feeling” en inglés, un cambio motivado por la connotación específica de esta palabra en letras musicales.²⁶³ Tal y como hemos señalado anteriormente, estas dos expresiones son las únicas que aparecen en inglés en la versión en español de la presente letra. Esto apoya la argumentación de que “feeling” contiene una connotación específica de la que carece en español. Además, puede ser que esta palabra sea un anglicismo incorporado, o en vías de incorporarse, al español estadounidense, idea que se refuerza por el hecho de que aparece en el diccionario de Stavans (2003).

Parece difícil expresar el verso (8) en inglés y conseguir un número adecuado de sílabas. (El verso posee 12 sílabas, la traducción al inglés: *Ay tell me baby where are you* tendría solamente 8 sílabas), lo cual puede explicar el empleo del español en este verso. El verso (10) tampoco se presta a una traducción fácil al inglés. Por un lado aparece la voz “morena” que no se emplea de la misma manera en inglés y, por otro, la construcción “adónde andarás”, que difícilmente se traduce al inglés manteniendo el mismo número de sílabas.

²⁶¹ Para una discusión sobre *brother*, véase el análisis de “Mentirosa”, subcapítulo 6.1.

²⁶² Cabe señalar que el diccionario de Stavans ha recibido mucha crítica dado que no se considera una obra de validez científica. Stavans no es lexicólogo sino que se especializa en enseñar las culturas latinoamericana e hispanas en Amherst College. Además, el spanglish no es una *lengua* sino más bien *variedades* del español, ya que los préstamos del inglés incorporados al español y la alternancia de códigos no se dan de igual manera en todas las partes del país. Sin embargo, opinamos que las entradas en su diccionario pueden servir como un indicio de qué palabras de origen inglés aparecen con más frecuencia en el habla de los hispanos bilingües.

²⁶³ Una simple búsqueda en Google muestra una gran cantidad de letras de canciones que contienen la frase “what a feeling”, de todo tipo de artistas y estilos de música.

5.3 “I Believe - Yo creo” (*We Broke the Rules*)

El presente tema es el segundo título de las diez canciones del disco *We Broke the Rules* (2002). Está compuesto por Anthony Santos, quien lo interpreta junto con el coro y con la participación de otro cantante, que es probablemente Octavio “Toby love” Rivera. El título consiste en una frase en inglés: “I Believe” y su traducción al español: “Yo creo”. Tal y como veremos a lo largo del análisis, la traducción constituye una característica de vital importancia en la presente letra.

El CdC es constante, en la primera estrofa nos encontramos la estructura: Verso (1) inglés, (2) español, (3) inglés, (4) español. No obstante, en los siguientes versos la alternancia se encuentra menos estructurada. A pesar de que hay una presencia ligeramente mayor del inglés (24 versos en inglés, 15 en español y 9 en ambas lenguas), más adelante veremos que la lengua española juega un rol más importante en lo que se refiere al contenido de la letra. Tanto las estrofas como el estribillo presentan alternancia, mientras que las enunciaciones habladas se dan íntegramente en inglés (excepto la pronunciación del nombre del grupo al comienzo de la canción).²⁶⁴ La parte más extensa en la que no se cambia de código aparece al final, con tres versos y medio en inglés. El comienzo del estribillo es marcado por la introducción del coro.

En “I Believe - Yo creo” encontramos a un hablante masculino cuya pareja le acusa de infidelidad. Este anuncia que ya no aguanta las acusaciones de su pareja y le dice que haga sus maletas y se vaya. No obstante, el hablante expresa estar muy seguro de que su destinataria se dará cuenta de su error, que se arrepentirá y que lo extrañará, pero que para entonces será demasiado tarde.

5.3.1 La letra de “I Believe - Yo creo”

Hablado

- (a) We're back²⁶⁵
- (b) Aventura
- (c) Too strong²⁶⁶

- (1) I believe you will end up alone
- (2) y vas a extrañar mi lindo amor
- (3) I believe my love will always be in your heart
- (4) pero será muy tarde corazón

C

- (5) I believe you'll miss my love *Susurrado* That's right *C* you'll pray in bed so I'll come home
- (6) you'll notice you were wrong but I'll be gone *AS* I'll be gone
- (7) apuesto que vas a llorar mejor decirte olvídate

²⁶⁴ En el apartado 5.1.2 vimos que la mayoría de los enunciados recitados de Aventura se da en inglés.

²⁶⁵ Esta expresión aparece asimismo en “Perdí el control” (*WBR*) al igual que la expresión “Guess who's back” en “Papi dijo” (*L&H*). Existe igualmente una versión en español de esta expresión: “Volvió quien esperabas” en “Mi niña cambió” (*L&H*).

²⁶⁶ Esta frase consiste también en una expresión común en la música de Aventura; aparece en “Todavía me amas” (*WBR*), “Llorar” (*L&H*), “Un chi chi” (*sic*), “Voy malacostumbrado” y “We Got the Crown [Envidia]” (*GP*).

- (8) [¿?] me podrás borrar
 (9) Sé muy bien darás otra versión
 (10) pero hasta un ciego ve que te fui fiel
 (11) I know very well you say that I did wrong
 (12) quizás te crean quizás juzguen mi amor
 (13) pues ya no aguanto no me voy a mortificar
 (14) right from this moment le pondrá a esto final²⁶⁷
 (15) recoge todo no me hable pack you bags
 (16) *C* You got to go baby girl you got to go

C

- (17) I believe you'll miss my love you'll pray in be so I'll come home
 (18) you'll notice you'll be around but I'll be gone *AS* I'll be gone
 (19) apuesto que vas a llorar *AS* apuesto que vas a llorar *C* mejor decirte olvídate
 (20) [¿?] me podrás borrar

Hablado

- (d) If we're not the best, then who is?
 (e) Yo Mikey²⁶⁸ you're killing them out there
 (f) Ethan Bimbo²⁶⁹ loves you

- (21) Pues ya no aguanto no me voy a mortificar
 (22) right from this moment le pondrá a esto final
 (23) recoge todo no me hable pack you bags
 (24) you got to go baby girl you got to go

C

- (25) I believe you'll miss my love *AS* I believe *C* you'll pray in bed so I'll come home
 (26) you'll notice you were wrong but I'll be gone *AS* I'll be gone
 (27) apuesto que vas a llorar *AS* apuesto que vas a olvidar mi amor *C* mejor decirte olvídate
 (28) [¿?] me podrás borrar
 (29) I believe you'll miss my love you'll pray in bed so I'll come home
 (30) you'll notice you were wrong but I'll be gone *AS* I'll be gone
 (31) apuesto que vas a llorar *AS* apuesto que vas a llorar mi amor *C* mejor decirte olvídate
 (32) [¿?] me podrás borrar

Hablado AS

- (g) Yo Toby let's let [th]em know what's up
 (h) Let's let [th]em know what we believe
 (i) *OR* That's right

C

- (33) I believe you will end up alone
 (34) I believe you will end up alone *Hablado AS* Aventura
 (35) I believe you will end up alone

²⁶⁷ Esta frase resulta algo extraña; la expresión *pondré final a esto* habría sido más lógica, aunque en tal caso no se habría dado la rima “mortificar” - “final”. Cabe señalar que esta rima se posibilita mediante la neutralización de [r] y [l] al final de sílaba, fenómeno frecuente en el español caribeño (Lipski, 1994).

²⁶⁸ *Mikey* se refiere a Max Santos, el bajista de Aventura. Esta frase aparece tras una parte instrumental en la cual se destaca el bajo.

²⁶⁹ *Bimbo* se refiere, probablemente a *Wilmo Bimbo Franco*, señalado como guitarrista y baterista en el libreto del disco. La enunciación se expresa en relación con la guitarra característica de la bachata.

- (36) I believe *AS* I believe that my love will be gone
- (37) I believe *AS* yo no estaré aquí mi amor
- (38) I believe *OR* creo sola quedarás²⁷⁰
- (39) I believe believe *OR* and oh baby without my love you'll feel gone
- (40) I believe believe *AS* Sin mis besos sin mis labios sin mis caricias y el abrazo
- (41) *AS* que te he dado *C* I Believe believe *AS* cuando niña cuando amante cuando amada
- (42) I believe believe *OR* I believe
- (43) *OR* that my love will be gone *C* I believe believe
- (44) I believe believe *OR* I believe believe
- (45) *OR* I believe *C* I believe believe *AS* apuesto que vas a llorar
- (46) I believe believe
- (47) I believe believe
- (48) I believe believe

5.3.2 Cambios de marcidez

En la presente letra podemos observar que el hablante se vale de ambas lenguas para expresar sus sentimientos y desarrollar la argumentación, al tiempo que concede al español un papel predominante ya que esta lengua constituye la lengua del corazón. A pesar de que el inglés presenta una mayor cantidad de versos, el español juega un papel más importante en cuanto al contenido de la letra. Esto es, a lo largo del análisis veremos que los versos en inglés presentan únicamente repeticiones o elaboraciones de lo que se expresa en español, mientras que la lengua española introduce la siguiente información (que no se da en inglés): que se trata de una acusación de infidelidad, que esta acusación ha estado mortificando al hablante y que la relación de los dos comenzó cuando ella era niña y que han sido tanto amantes como novios.

A pesar de que no estudiamos la percepción por parte del público de las letras analizadas en la presente tesis, podemos señalar, en este punto que nos atañe, que al usar dos lenguas en una letra es posible crear mensajes múltiples. Ambas lenguas pueden contribuir con información nueva que simultáneamente crea mensajes diferentes para públicos distintos: el monolingüe y el bilingüe. O bien, como en la presente letra, una de las lenguas contribuye con información que no se da en la otra lengua, lo cual crea contenidos diferentes para los diferentes individuos del público, según sus conocimientos lingüísticos. Picone (2002:200-1) ilustra esta función con, entre otros, un ejemplo de una película de habla inglesa en la que el personaje expresa unas frases clave en francés. El autor indica que a partir de ese momento, el público se divide en dos, los que son bilingües y que han captado esta nueva dimensión del personaje, y los que son monolingües y simplemente no llegan a conocer al personaje del todo.

Tal vez sea posible asignar a la lengua inglesa el papel de bordado, es decir, de embellecer la letra y destacar la identidad bilingüe y *bicultural* del hablante y de su destinataria, además de repetir y elaborar lo enunciado en español, lengua en la que se introduce la información. Este reparto de papeles para las dos lenguas es opuesto a la situación tradicional del inglés y del español en los EE.UU. Esto es, para la comunidad bilingüe que se encuentra en el proceso de desplazamiento lingüístico hacia el inglés, esta lengua sirve comúnmente para dar la información mientras que el empleo del español sirve para embellecer de alguna manera el

²⁷⁰ Huelga decir que esta frase presenta una sintaxis algo aberrante dado que falta el completivizador *que*. No obstante, en un estudio sobre el español de Los Ángeles, Silva-Corvalán (1994:136-8) indica que la omisión del completivizador *que* no se debe a la influencia del inglés, sino que está permitido omitirlo en el español escrito y en la variedad formal del idioma. Sin embargo, la autora señala que la influencia del inglés puede elevar la cantidad de ocurrencias de este fenómeno en la comunidad bilingüe de Los Ángeles, hecho que naturalmente puede ser posible igualmente en otras comunidades hispanas de los EE.UU.

texto, o para agregar un matiz afectivo. Valdés-Fallis (1976a:880) denomina a esta función del español “stylistic embroidery” y la ejemplifica con un poema chicano en el que el inglés es la lengua predominante, dado que transmite la información, mientras que el español señala un cambio hacia “una mayor afectividad personal”²⁷¹ (Valdés-Fallis, 1976a:880). En “I Believe - Yo creo” podremos observar, sin embargo, que la situación se presenta algo más complicada dado que el bordado en inglés no siempre aparece después de que se haya dado la información en la lengua española. Además, es posible que la cantidad de instancias en inglés sea demasiado importante como para que se le pueda aplicar únicamente el rol de bordado a esta lengua.

En todo caso, la traducción constituye una característica crucial en la presente letra. Veremos que este fenómeno permite al compositor repetir el mismo enunciado, o uno parecido, sin correr el riesgo de crear una letra reiterativa, lo cual sugiere que la repetición enriquece el texto con una variación estilística.

La estructura del CdC en la presente letra insinúa que el español posee el papel de la lengua del corazón además de ser la lengua en la que se narra toda la historia. El hablante se vale asimismo del inglés para expresar sentimientos, aunque en un grado inferior a la lengua española; además, tal y como se ha indicado, esta lengua ejerce más un papel de bordado y refuerzo de lo dicho en español, dado que no hay argumentos en la lengua inglesa que no se den en la española. Por consiguiente, es factible postular que, como código del corazón, el español posee una posición predominante en esta letra de tema amoroso. Asimismo, el hablante se vale de esta lengua para dirigirse a su destinataria ya que es la lengua de preferencia de esta. Basamos esta idea en el hecho de que los hablantes bilingües copian frecuentemente el uso de las lenguas de su interlocutor cuando desean mostrar su actitud positiva y su solidaridad con este (Giles, Coupland y Coupland, 1991:18; Myers-Scotton, 1993b:101). A pesar de que nuestro hablante está concluyendo la relación y expulsando a su novia de la casa, muestra tener la intención de demostrarle su inocencia y convencerla de que está equivocada, y para este fin empleará el código más cercano al corazón de la mujer. Hay que reiterar, no obstante, que el inglés, junto con el español, sirve para destacar la identidad bilingüe y *bicultural* tanto del hablante como de su destinataria y no debe subestimarse su importancia, en cuanto a la información transmitida en la letra.

La primera estrofa comienza con la expresión clave de la letra: “I believe”. A pesar de que el título recita esta frase en las dos lenguas, veremos que aparece una cantidad considerable de veces en inglés mientras que en español se enuncia únicamente en una ocasión (verso 38). Cabe destacar que aunque aparezca una sola vez en español, esta única instancia, “yo creo”, resulta importante para poder sostener nuestro argumento de que la lengua de más importancia en cuanto al contenido de la letra es justamente el español. Esto es, nuestro argumento se basa en el hecho de que no hay nada transmitido en inglés que no se exprese también en español, mientras que la lengua española sí contribuye con información que se da exclusivamente en esta lengua. Podemos apreciar que el verso (3) presenta, igualmente, una variación de lo que ya se ha expresado en español en el verso anterior, si bien la frase en esta lengua destaca la característica positiva del amor del hablante mediante un calificativo: “mi lindo amor”, lo cual añade un tono más sentimental a esta expresión en comparación con su equivalente más neutral en inglés: “my love”.

Los versos (5) y (6) en el estribillo nos informan (en inglés) de que la novia del hablante se dará cuenta de que se equivocó y que se arrepentirá pero que para entonces será demasiado tarde. La afirmación de que ella extrañará su amor la encontraremos en español ya en el verso (2). El hecho de que es ella la que está equivocada se presentará, asimismo, en español más adelante (versos 9 y 10). El arrepentimiento lo hallamos en español en los versos siguientes (7

²⁷¹ “[...] greater personal warmth”.

y 8), y el hecho de que será demasiado tarde ya se expresó en la primera estrofa (verso 4). Por lo tanto, vemos que la lengua inglesa no contribuye con nada que no se exprese igualmente en español.

En la segunda estrofa podemos observar que el español añade información que únicamente se da en esta lengua: en el verso (10) aparece el porqué de que la pareja del hablante lo acuse: la infidelidad; mientras que el siguiente verso, en inglés, constituye una elaboración de lo ya expresado aunque sin referencia a la naturaleza de su error. Las partes en español en los versos (12-15) son importantes dado que en ellos aparece la única mención de otros en la letra, esto es, de otras personas aparte del hablante y su pareja. En este punto se hace evidente que la destinataria ha comunicado su acusación a otras personas, quizás amigos y familiares, y que el hablante es consciente de que existe el riesgo de que estas personas tomen por verdadera su acusación. Asimismo, en los versos en cuestión se da a entender que la separación de la pareja se debe a una decisión tomada por el hablante, es decir, no se trata de que ella lo haya abandonado sino de que él decide romper con ella.

Cabe destacar el contraste entre “te fui fiel” y “you say I did wrong” en la segunda estrofa (versos 10 y 11). A pesar de que es mediante la expresión en español por la que llegamos a entender que la acusación de la novia está relacionada con la infidelidad, el hablante logra mitigar su posible culpa valiéndose, por un lado, de la afirmación “te fui fiel” en lugar de decir algo como *no te fui infiel* y, por otro lado, mediante el empleo justamente del español, que constituye, por tanto, el código del corazón. Sánchez (1983:145) ejemplifica el efecto de la mitigación con la hija menor de una familia que se vale de su lengua de preferencia, el inglés, para mitigar su negligencia por haber perdido sus zapatillas de ballet. Aquí el hablante atenúa su culpa expresándose en el lenguaje del amor. Este contraste entre las dos lenguas se aprecia en el enunciado en inglés (verso 11), en el que el hablante se vale de la expresión “I did wrong” que acentúa su falta, aun cuando solamente se trata de que ella *dice* que erró, no que lo hiciera realmente. El verso (13) apoya nuestra idea de la lengua española como la más importante en cuanto a la expresión de los sentimientos. El dolor de no aguantar más la situación y la mortificación que causa la acusación percibida como injusta solamente se expresa en esta lengua.

Las partes en inglés en los versos (14-16) no añaden información nueva sino que sirven de bordado (“right from this moment”), repetición (“pack you bags”) y elaboración (“You got to go baby girl you got to”). En estos versos la clave está en “le pondrá a esto final / recoge todo no me hable” que se dan únicamente en español. Las partes en inglés presentan, como hemos visto, solamente repeticiones o elaboraciones. Huelga decir que esta escena está llena de sentimientos fuertes. El hablante declara el final de la relación y echa a su novia de casa prohibiéndole hablarle, todo en español. Debe señalarse, no obstante, que el empleo del inglés en el verso (16) sugiere que, al expulsar a la mujer de la casa, el hablante se vale de esta lengua -en oposición al español: la lengua del corazón- para marcar la distancia entre él y su novia y para subrayar la seriedad del enunciado -él realmente quiere que ella se vaya y que la relación se termine.

La parte recitada en español por el solista en el verso (41) constituye una instancia importante en la letra dado que aporta información nueva. En este punto llegamos a saber que el hablante y su pareja han estado juntos desde pequeños y que su relación se ha encontrado en diferentes situaciones: han sido amantes y novios. Este hecho apoya la hipótesis de que la lengua española constituye el código que presenta información única mientras que la inglesa sirve de bordado, repitiendo o elaborando lo expresado en español.

Prueba del enriquecimiento de los textos cantados mediante el empleo de dos lenguas es el siguiente intento de producir de forma monolingüe la primera estrofa de la letra que nos concierne:

(1) I believe you will end up alone
(2) and you will miss my beautiful love
(3) I believe my love will always be
in your heart
(4) but it will be too late my heart / my love

(1) Yo creo que te vas a quedar sola
(2) y vas a extrañar mi lindo amor
(3) Yo creo que mi amor siempre estará en tu
corazón
(4) pero será demasiado tarde corazón

Resulta llamativa la relación entre “heart” en “be in your heart” (3) y el vocativo “corazón” en el verso (4). Para evitar la repetición de la misma palabra, en este punto el compositor se vale del CdC. Es decir, si ambos versos se hubieran expresado en inglés, tal y como vemos arriba, la voz “heart” se habría repetido en los dos versos subsiguientes. Si el vocativo hubiera sido “my love”, la palabra “love” habría aparecido tres veces en solamente cuatro versos. Lo mismo habría ocurrido si la letra se hubiera dado solamente en español: se habrían repetido las mismas voces varias veces. No obstante, con el acceso a dos lenguas en lugar de una, el compositor puede tomarse la libertad de reiterar palabras sin correr el riesgo de producir una letra demasiado repetitiva. El CdC añade, en consecuencia, un matiz de variación estilística. Ha de señalarse, sin embargo, que el compositor habría podido evitar la repetición de voces en versiones monolingües buscando sinónimos a las palabras “heart”/“love” y “corazón”/“amor”, aunque mediante el empleo del CdC encuentra una solución tal vez más sencilla y, a nuestro entender, muy creativa.

En el último estribillo podemos observar que la forma en la que el solista alterna con el canto del coro difiere de los estribillos anteriores. En los versos (5-6, 17-19 y 25-31) el solista realiza cambios secuenciales, es decir, después de haber cantado el coro en inglés, el solista se expresa, asimismo, en esta lengua, y de igual manera hace con el español (cf. Valdés-Fallis, 1976b:58). En el último estribillo, sin embargo, el coro canta únicamente en inglés mientras que Anthony Santos se expresa en español en los versos (37, 40, 41 y 45) y Octavio Rivera en esta misma lengua en el verso (38). El cambio no secuencial al español, además del cambio del cantante no marcado, es decir, del solista que hasta este momento ha recitado toda la letra, (sin tener en cuenta las instancias interpretadas por el coro) a un cantante marcado cuyo timbre de voz se diferencia claramente del de Anthony Santos, refuerza los enunciados en estos versos. Dichos versos resumen, asimismo, una parte vital del contenido de la letra: “ya no estaré aquí mi amor / creo sola quedarás” (37 y 38) / “apuesto que vas a llorar” (45).

5.3.3 Cambios motivados por el contexto / los interlocutores y/o los destinatarios

El empleo del español en el verso (12) puede estar relacionado con la identidad de los individuos a los que se refiere el hablante, es decir, los amigos o familiares de la destinataria, que en tal caso serían hispanohablantes.

Antes del último estribillo hallamos la frase (g) en la que “Toby” debe ser Octavio (Toby love) Rivera, que figura como participante del coro en el libreto del disco. En este punto pueden identificarse dos interpretaciones diferentes de la voz que habla en estas instancias. Por un lado, observamos que el hablante, encarnado por Anthony Santos, se dirige exclusivamente a su pareja: la chica a quien ha dejado. Aquí, sin embargo, Anthony Santos dice: “let’s let [th]em know what’s up”. ¿Quiénes son estos “them”? ¿Se trata de los amigos y familiares de la destinataria, los que tal vez la crean a ella y juzguen el amor del hablante (verso 12)? En tal caso la voz que habla es aún la del hablante. Sin embargo, esto contradiría la idea de que estas personas sean hispanohablantes, presentada arriba. Por otro lado, puede que se trate de una enunciación dirigida al público y a los músicos, al igual que las otras instancias habladas en esta letra. En tal caso, la voz sería la del solista quien se dirige al cantante principal del coro y, por tanto, ese “them” se referiría al público. Tal y como comentamos en el subcapítulo 2.5, resulta frecuentemente difícil o imposible separar la voz

del artista y del hablante en los textos cantados, y en este punto resulta plausible que se trate de un enunciado pronunciado por las dos voces simultáneamente.

5.3.4 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas

En cuanto a los cambios que se motivan por las estructuras lingüísticas podemos mencionar que a pesar de que la rima no es una característica preponderante en la presente letra, cabe señalar que todas las instancias rimadas se dan en la misma lengua: “home” - “gone” (5 y 6, etc.), “llorar” - “olvidar” - “borrar” (7 y 8), “mortificar” - “final” (13 y 14, etc.). La estructuración de la alternancia facilita de esta manera la realización de la rima, dado que existe generalmente una mayor posibilidad de encontrar voces que riman en una misma lengua que entre lenguas diferentes.²⁷²

5.4 “Gone” (*We Broke the Rules*)

“Gone” fue compuesta por Justin Timberlake y Wade J. Robson. Es, asimismo, Timberlake quien interpreta la versión monolingüe en inglés de esta canción en el disco *Celebrity* (2001) del conjunto musical NSYNC. La versión de este conjunto musical es una canción de balada pop. La versión bilingüe, que es una bachata, la encontramos en el sexto tema de *We Broke the Rules* de Aventura, siendo interpretada por Anthony Santos. En el libreto de dicho disco se indica que Timberlake es el compositor. No indica, sin embargo, si Timberlake es el compositor tanto de la versión monolingüe en inglés como de la versión bilingüe. Suponemos, sin embargo, que la versión bilingüe es obra de Aventura, ya que no se conocen letras compuestas por Timberlake que presenten partes en español. Cabe destacar cómo Aventura pone su *marca* a esta canción, haciéndola suya mediante la alternancia de lenguas en lugar de recurrir a la simple traducción al español y además, convirtiéndola en una bachata. “Gone” es una de las dos canciones de este disco que poseen títulos en inglés (la otra es “I Believe -Yo creo”).

A pesar de que la letra cumple con los requisitos anteriormente presentados para el análisis, podemos observar que el inglés ocupa la posición de lengua dominante. El título y la mayoría de los versos están en este idioma: 36 versos en inglés, 14 en español y ocho en ambas lenguas. El hecho de que el título, la mayor parte del estribillo y todas las partes habladas, excepto la enunciación del nombre del grupo, se reciten en inglés, subraya de igual manera que este idioma es el dominante. La parte más extensa en la que no se alternan las lenguas se encuentra al final del texto, donde aparecen nueve versos en inglés (entre los cuales aparece la pronunciación del nombre del conjunto en español).

El final de las estrofas y el comienzo del estribillo se ven marcados con pausas en el canto y en la música e, igualmente, por la participación del coro. En la primera estrofa, el canto de Anthony Santos se acompaña únicamente de una guitarra, mientras que la introducción del resto de los instrumentos y la participación del coro en el verso (9) marcan el comienzo de la segunda estrofa.

En “Gone”, el hablante lamenta la pérdida de su amada y pregunta sobre la razón de su partida, dirigiéndose directamente a ella. Tal y como ya se ha comentado, el cantante principal de la versión bilingüe es Anthony Santos. Participa, asimismo, el coro y otro cantante masculino que, a nuestro entender, y al igual que en “I Believe -Yo creo”, es Octavio (Toby

²⁷² Véase el análisis de “Mentirosa” (subcapítulo 6.1) para una discusión más amplia de la rima.

love) Rivera.²⁷³ Ha de señalarse que algunos de los versos del estribillo muestran una longitud que parece elevada debido a que las partes cantadas por el coro y el solista, respectivamente, se superponen.

5.4.1 Las letras de la versión bilingüe y la versión monolingüe de “Gone”

La versión bilingüe:

Hablado

This is Aventura’s gift
to all you ladies out there
keepin[g] the cats

- (1) Mil palabras te podría decir
- (2) to make you come home
- (3) Seems so long ago you walked
away
- (4) and left me alone
- (5) Y yo recuerdo what you said to me
- (6) you were acting so strange
- (7) Quizás fui ciego y no quise
entender
- (8) that you needed a change

- (9) *C* Was it something I said to
make you turn away
- (10) to make you walk out and leave me
cold
- (11) If I could just find a way to make it
so that you were right here
- (12) right now

- (13) *C* I’ve been sitting here can’t get
you off my mind *AS* Yo no puedo
[¿?]
- (14) *C* I try my best to be a man and
be strong
- (15) *C* I drove myself insane wishing
I could touch your face
- (16) *C* But the truth remains you’re
- (17) *C* gone *AS* Tú no estás *C*
- Gone
- (18) *C* Gone *AS* Oh baby girl baby
girl you’re
- (19) *C* Gone gone *AS* You’re

La versión monolingüe: (NSYNC)

- (1) There’s a thousand words that I
could say
- (2) to make you come home
- (3) Seems so long ago you walked
away
- (4) and left me alone
- (5) And I remember what you said to
me
- (6) you were acting so strange
- (7) And maybe I was too blind to see
- (8) that you needed a change

- (9) Was it *C* something I said to
make you turn away
- (10) to make you walk out and leave me
cold
- (11) If I could just find a way *C* to
make it so that you were right here
- (12) right now

- (13) *C* I’ve been sitting here can’t get
you off my mind *JT* Can’t get you off
my mind
- (14) *C* I try my best to be a man and
be strong
- (15) *C* I drove myself insane wishing
I could touch your face *JT* Touch
your face
- (16) *C* But the truth remains you’re
- (17) *C* gone *JT* You’re *C* Gone
JT Baby you’re
- (18) *C* Gone *JT* Girl you’re gone
baby girl you’re

²⁷³ Ya hemos indicado que en los créditos se presenta Henry “Hustlehard” Santos como “coro principal” y Octavio “Toby love” Rivera como “coro”.

²⁷⁴ Esta enunciación, recitada en inglés, consta de una distorsión del motivo recurrente del grupo: “Let me find out”. Asimismo, el nombre Toby, probablemente hace referencia al anteriormente mencionado Octavio “Toby love” Rivera que canta en el coro. Esto nos lleva a la suposición de que las partes enunciadas por un solista en los versos (46, 47-52, 54 y 56) son interpretadas por este cantante, ya que se aprecia claramente que no las canta Anthony Santos.

La versión bilingüe:

(20) I don't want to make excuses baby
 (21) won't change the fact that you're gone no no
 (22) *C* Pero si algo es verdad mi amor
 (23) siempre me rindo a tus pies
 (24) El tiempo pasa tan lento baby
 (25) esa es mi vida sin ti *C* Esa es mi vida sin ti
 (26) I do want to change my everyday
 (27) pero no puedo mi amor
 (28) *C* So I'll just hang around and find some things to do
 (29) to take my mind off missing you
 (30) Y yo sé corazón que también sientes lo mismo por mí
 (31) dime que sí

(32) *C* I've been sitting here *AS* Sentado aquí *C* Can't get you off my mind *AS* No puedo más
 (33) *C* I try my best to be a man and be strong
 (34) *C* I drove myself insane wishing I could touch your face *AS* Wishing I could touch your face
 (35) *C* But the truth remains you're
 (36) *C* gone *AS* Tú no estás *C* Gone
 (37) *C* Gone *AS* Oh baby girl baby girl you're gone
 (38) *C* Gone gone

(39) Dime qué puedo hacer
 (40) si no estás junto a mí
 (41) Dime niña que no ves
 (42) que me muero por tí
 (43) Now that we are apart
 (44) am I still in your heart
 (45) *C* Niña linda que no ves
 (46) *OR* te necesito aquí

Hablado
 Find out Toby²⁷⁴

(47) *C* I've been sitting here *OR*

La versión monolingüe: (NSYNC)

(19) *C* Gone *JT* You're *C* Gone *JT* You're

(20) I don't want to make excuses baby
 (21) won't change the fact that you're gone no no
 (22) But if there's something that I could do
 (23) won't you please let me know
 (24) The time is passing so slowly now
 (25) guess that's my life without you *C* Guess that's my life without you
 (26) And maybe I could change my everyday
 (27) but baby I don't want to
 (28) *C* So I'll just hang around and find some things to do
 (29) to take my mind off missing you
 (30) And I know in my heart you can't say that you don't love me too
 (31) please say you do

(32) *C* I've been sitting here *JT* Sitting here *C* Can't get you off my mind *JT* Can't get you off my mind
 (33) *C* I try my best to be a man and be strong *JT* My best to be a man and be strong
 (34) *C* I drove myself insane wishing I could touch your face *JT* Wishing I could touch your face
 (35) *C* But the truth remains *JT* Truth remains you're *C* You're
 (36) *C* Gone *JT* You're *C* Gone *JT* You're
 (37) *C* gone *JT* You're gone you're
 (38) *C* Gone *JT* You're *C* Gone

(39) What will I do
 (40) if I can't be with you
 (41) Tell me where I turn to
 (42) baby who will I be
 (43) Now that *C* we are apart
 (44) am I *C* still in your heart
 (45) Baby *C* why don't you see
 (46) that I need you here with me

(47) *C* I've been sitting here *JT*

La versión bilingüe:

Sentado aquí *C* Can't get you off my mind *OR* En falta de tu amor
(48) *C* I try my best to be a man and be strong *OR* Listen to your man home
(49) *C* I drove myself insane wishing I could touch your face *OR* Do trust me baby
(50) *C* But the truth remains *OR* The truth remains you're gone *C* You're gone
(51) *C* I've been sitting here *OR* Sentado aquí *C* Can't get you off my mind *OR* Can't get you off my mind
(52) *C* I try my best to be a man and be strong *OR* I try my best to be a man
(53) *C* I drove myself insane wishing I could touch your face
(54) *C* But the truth remains you're *OR* The truth is you're
(55) *C* gone gone
Hablado
Aventura
(56) *C* Gone *OR* You're gone baby girl you're gone
(57) *C* gone gone
(58) *C* But the truth remains you're

La versión monolingüe: (NSYNC)

Sitting here *C* Can't get you off my mind *JT* Can't get you off my mind
(48) *C* I try my best to be a man and be strong *JT* My best to me a man
(49) *C* I drove myself insane wishing I could touch your face *JT* Go crazy baby
(50) *C* But the truth remains *JT* The truth remains you're gone
(51) *C* I've been sitting here *JT* Sitting here *C* Can't get you off my mind *JT* Can't get you off my mind
(52) *C* I try my best to be a man and be strong *JT* *C* Gone *JT* You're gone baby girl you're
(53) *C* Gone *JT* You're *C* Gone
(54) *C* But the truth remains you're
(55) My best to be a man
(56) *C* I drove myself insane wishing I could touch your face
(57) *C* But the truth remains *JT* The truth is you're
(58) *C* Gone *JT* You're *C* Gone *JT* You're

5.4.2 Cambios de marcadez

En la presente letra existe una diferencia entre la imagen del hablante que se da en la versión monolingüe en inglés y la que se da en la versión bilingüe: si dirigimos la atención a la diferencia del contenido en los versos (22) y (23), “if there is something I could do” no constituye una enunciación con una carga emotiva tan evidente como la de “siempre me rindo a tus pies”, la cual vendría a significar algo como *yo estoy dispuesto a hacer lo que tú me pidas*. La primera expresión podría, por ejemplo, emplearse por un dependiente en una tienda al atender a un cliente, mientras que la segunda expresión sería impensable para una situación entre dos desconocidos dado que transmite una emoción personal mucho más fuerte.

Resulta llamativo que en el verso (26) encontramos la única instancia en inglés que difiere de la versión monolingüe. Esta diferencia es significativa dado que el contenido del verso se transforma, en la versión monolingüe, el hablante podría cambiar su vida pero no quiere: “And maybe I could change my everyday / but baby I don't want to”; mientras que en la versión bilingüe, el hablante quiere cambiarla pero no puede: “I do want to change my everyday / pero no puedo mi amor”. Cabe destacar que, fácilmente se podría haber mantenido el verso (26) como aparece en la versión monolingüe y traducir el verso (27) a *pero no quiero mi amor* sin alterar la rima, que no existe, ni la estructura silábica, que sería la misma. Vemos, por consiguiente, que esta variación lleva a una imagen diferente del hablante, dado que, en la versión bilingüe, parece ser más incapaz ante la situación. Es decir, la imagen que percibimos

del hablante en la versión de Aventura, que se vale de la lengua española además de la inglesa, es la de un hombre todavía más resignado y desamparado a causa del abandono de su amada.

Hemos podido identificar una estructura que sugiere la preferencia por el español cuando el hablante habla de sí mismo y por el inglés cuando se refiere a su destinataria. El español se emplea para expresar la incapacidad o el desamparo del hablante, apelando además, a la destinataria en esta lengua. En lo que al inglés se refiere, podemos observar una tendencia por parte del hablante de valerse de esta lengua cuando se trata de lo que nosotros identificamos como una situación de enfado o discusión, tras la cual la destinataria abandona al hablante, por ejemplo, en “Y yo recuerdo what you said to me / you were acting so strange” (5 y 6), “Was it something I said to make you turn away / to make you walk out and leave me cold” (9 y 10). El inglés se relaciona, asimismo, con la posibilidad de recuperación de la derrota emocional causada por el abandono de la amada.

Si comenzamos con la tendencia de emplear el español cuando el hablante habla de sí mismo y el inglés cuando se refiere a la destinataria, podemos apreciar que el verso (1) expresa lo que *el hablante* podría hacer (español) para que *la destinataria* regresara (inglés) (verso 2). En los versos (3) y (4) encontramos la acción de *la destinataria* (inglés). En (5) se presenta un CdC del tipo IV (cambios dentro de versos) que, igualmente, constituye un cambio dentro de la oración. Este empleo del CdC concuerda con esta estructura, dado que *el hablante* recuerda (español) lo que *la destinataria* dijo (inglés). Lo mismo ocurre en los siguientes versos: *la destinataria* actúa de forma extraña (verso 6) (inglés) / *el hablante* fue ciego y no quiso entender (verso 7) (español) / *la destinataria* necesitaba un cambio (verso 8) (inglés). El hecho de que las expresiones “you’re gone” y “gone” en inglés aparezcan 21 veces mientras que en español “tú no estás” se dé únicamente en dos ocasiones, apoya el argumento de la preferencia por el inglés para referirse a la destinataria.

Los versos (5) y (6) en inglés insinúan, además, la situación de enfado o de discusión cuya consecuencia es el abandono del hablante por parte de la novia. La referencia a la riña verbal de la pareja continúa en los versos (9, 10, 20 y 21) en esta misma lengua.

En el verso (14) hallamos la primera correlación entre la lengua inglesa y la lucha del hablante por seguir adelante: “I try my best to be a man and be strong”, a pesar de que esta no parece tener mucho éxito: “But the truth remains you’re / gone” (versos 16 y 17). En los versos (26, 28 y 29) aparece asimismo la intención del hablante de seguir adelante; no obstante, su sufrimiento e incapacidad se hacen sentir en español en los versos (22-25) y (27).

En los versos (30) y (31) encontramos una apelación a la destinataria en español que se refuerza por la forma en la que se canta el último verso (como una exclamación destacada por la pausa en la música antes del estribillo). Estas apelaciones en español dirigidas directamente a la destinataria aparecen, asimismo, en los versos (39, 41, 45 y 46). La apelación en los versos (45) y (46): “Niña linda que no ves / te necesito aquí” se refuerza igualmente por la participación del coro (verso 45). En el verso (46), la apelación se subraya por la voz del otro cantante, la pausa en la música antes del estribillo y por un grito de dolor, expresado también por Octavio Rivera después de este verso. Estos versos expresan, asimismo, la incapacidad del hablante (versos 39 y 46) y el sufrimiento de este (verso 42).

Estas estructuras en el empleo de las dos lenguas nos llevan a la idea de que el hablante se vale de la lengua española como el código del corazón. Es viable postular, además, que la lengua de preferencia de la destinataria es el inglés. Está claro que ella posee un alto nivel de comprensión del español. No obstante, el uso del inglés para referirse a ella y a la situación de enfado y discusión que tuvo la pareja, nos lleva a la idea de que la destinataria es hispana, aunque domina más el inglés que el español.

Si comparamos las dos versiones del verso (24), vemos que en la monolingüe la cantidad de sílabas es de 9, mientras que en la bilingüe es de 10. Pero más relevante es cómo suena la música en esta parte. En la versión de NSYNC hay un uso de los instrumentos y del coro que

destaca tres ritmos que caen justamente en las palabras “slowly now” de esta manera: [sləu+li+nau]. En la versión de Aventura, estos ritmos, aunque no tan fuertemente marcados, caen en “lento baby” de la siguiente manera: [len+to+bei(bi)], quedando afuera la última sílaba de “baby”. Podemos observar que sin el vocativo en la versión bilingüe, el verso quedaría demasiado corto para este efecto del ritmo. Sin embargo, un “amor” en el lugar de “baby” se ajustaría mejor al esquema silábico y rítmico, dado que en las vocales *o* y *a* aparecería una sinalefa y el ritmo marcado caería de la siguiente forma: [len+toa+mør]. Por consiguiente, en este punto el deseo de alternar las lenguas en el verso es más fuerte que el deseo de formar la versión bilingüe lo más parecida posible a la monolingüe, en lo que a la estructura silábica y al ritmo se refiere.²⁷⁵ Cabe señalar que, tal y como hemos comentado en el análisis de “¿Cuándo volverás? -English Version”, existe la posibilidad de que “baby” pertenezca ya al léxico español de los hispanos bilingües de Nueva York (u otras ciudades donde la población hispana es numerosa).

Podemos apreciar que los estribillos son muy parecidos en las dos versiones y, con la excepción de algunas partes cantadas por el solista en los versos (13, 17, 32, 36, 47 y 51), se recitan íntegramente en inglés. Las partes transmitidas por el solista, tanto en la versión de Aventura como en la de NSYNC, constituyen repeticiones o elaboraciones de lo enunciado por el coro. En la versión bilingüe, no obstante, estas elaboraciones se destacan dado que se expresan en otra lengua y, asimismo, añaden un matiz más personal mediante el uso de la lengua en la que el hablante aparentemente prefiere expresar sus emociones personales y las apelaciones a la destinataria, según la estructura que hemos identificado. Esto es, existen dos fenómenos que crean el contraste en el estribillo de la versión bilingüe: inglés / español y coro / solista.

5.4.3 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas

De la comparación de las dos versiones de la primera estrofa se desprende que son idénticas en lo referido al contenido. Asimismo, la estructura silábica es casi exacta. La gran diferencia es que al introducir el español se pierde parte de la rima: “say” - “away” (1 y 3) y “me” - “see” (5 y 7). Es factible postular que una de las razones por las que se ha optado por mantener algunos versos (2, 4, 6 y 8) en inglés, sea para mantener algo de la rima.

Si comparamos las dos versiones de la tercera estrofa podemos observar que la versión de Aventura ha perdido la rima final en -o: (21) -no, (22) -do, (23) -know, (24) -now, (25) -you, (27) -to, (28) -do, (29) -you, (30) -too, (31) -do. Sin embargo, esta versión recupera algo de la rima en “mi” - “sí” (30 y 31).

Los versos (39, 41 y 45) en la última estrofa se encuentran igualmente sin contrapartida en la versión bilingüe. Además, esta versión tiene repeticiones en las estructuras “niña que no ves (41) y (45) y del directivo “dime” (31, 39 y 41).

Podemos constatar, por consiguiente, que al introducir el español en la versión bilingüe, una gran parte de la rima que existe en la versión monolingüe se pierde. Si relacionamos esta pérdida de la rima con el fenómeno de las desviaciones de las normas de la sintaxis bilingüe que discutimos en el análisis de “¿Cuándo volverás? -English Version” (subcapítulo 5.2) y con el hecho de que cada una de las 48 canciones de Aventura presente, cuando menos, una instancia del CdC, resulta aún más llamativa esta tendencia a alternar las lenguas *a toda costa* en estas letras del conjunto.

²⁷⁵ Véase el análisis de “¿Cuándo volverás? -English Version” (subcapítulo 5.2) en el que aparecen dos casos de estructuras sintácticas aberrantes que destacan las desviaciones de las normas de la sintaxis bilingüe que se hacen para poder alternar las dos lenguas constantemente.

En total podemos observar que la versión de Aventura contiene más vocativos que la de NSYNC (Aventura 11 / NSYNC 8) y la variación de estos es mayor (en la versión de NSYNC solo aparecen “baby” y “baby girl” mientras que en la de Aventura encontramos “baby”, “baby girl”, “mi amor”, “corazón”, “niña” y “niña linda”). El empleo de esta variedad de vocativos amorosos puede servir para marcar la identidad bilingüe y *bicultural* del hablante y de la destinataria. Esto es, dado que la lengua dominante es el inglés, los numerosos vocativos, el empleo del español, y el ritmo de la bachata, funcionan como instrumentos para resaltar las características hispanas en la música, a pesar de la dominancia del inglés. Un detalle curioso es que en la versión de Aventura “corazón” (verso 30) es empleado como vocativo, mientras que en inglés “heart” forma parte de la expresión “I know in my heart”. Esto refuerza la idea de que el hablante se valga del español para apelar a la destinataria.

5.5 “Obsesión Remix” (*We Broke the Rules*)

“Obsesión Remix” es el último tema del disco *We Broke the Rules*. La canción fue compuesta por Anthony Santos y, al igual que “¿Cuándo volverás? -English Version” y “Gone”, existe una versión prácticamente monolingüe de ella. Dicha versión se titula “Obsesión” y, a excepción de dos enunciados hablados que dan inicio a la canción y uno al final, se recita íntegramente en español.²⁷⁶ Tanto en la versión monolingüe como en la bilingüe, Anthony Santos canta las estrofas mientras que Yudy Santos es la cantante principal de los estribillos.²⁷⁷ En la versión bilingüe participa Max Santos en una parte rapeada al final de la canción. La mayor diferencia entre las dos versiones, además del empleo de las lenguas, es el hecho de que la versión en español es una bachata más tradicional mientras que la versión bilingüe es una bachata con un estilo inspirado por el pop, es más lenta y al final aparece la parte rapeada por Max Santos.²⁷⁸ En la versión bilingüe se emplea, además, el *vocoder* de forma que la voz de Anthony Santos suena bastante transformada, casi irreconocible.

“Obsesión Remix” presenta una clara dominancia del inglés; además del rap que aparece al final, recitado en esta lengua, 47 versos se recitan en inglés, 17 en español y solamente tres en ambas lenguas. Asimismo, los versos mezclados consisten en una parte cantada por Yudy Santos en español y otra por Anthony Santos en inglés y no constituyen cambios dentro de las frases. Existen varias partes extensas que se dan íntegramente en inglés. La primera estrofa, por ejemplo, presenta seis versos en esta lengua y tras un solo verso en español, aparecen 13 versos más en inglés. El comienzo y el final de las estrofas y el estribillo están marcados por el cambio de cantantes.

La letra se presenta en forma de diálogo entre un personaje hablante masculino y la mujer a quien ama, llamada *Yudy*, al final de la versión bilingüe.²⁷⁹ El hablante masculino telefona al objeto de su amor y una vez que ella contesta, él comienza a cantar. El hablante masculino declara su amor por Yudy mientras que ella le asegura que no se trata de amor sino más bien de una obsesión. El hablante masculino se expresa en las tres estrofas y su interlocutora en los estribillos.

²⁷⁶ Cabe destacar que, en la parte de los videoclips de la página oficial de Aventura, la versión bilingüe es titulada “Obsesion [sic] - (English remix)” y la versión monolingüe es titulada “Obsesion (sic) European Version” (web 38).

²⁷⁷ En las instrucciones de lectura indicamos que la ortografía varía entre los libretos de los diferentes discos; Yudy o Judy Santos. La cantante participa en “Obsesión”, “Obsesión Remix” (*WBR*) y “Angelito” (*GP*).

²⁷⁸ Véase la discusión sobre estilos de música en relación con el empleo de las dos lenguas en el apartado 5.1.1.

²⁷⁹ Ha de observarse que el nombre de la cantante y el del hablante que esta interpreta, coinciden. Véase el apartado 2.5.2.

Dado que el conjunto Aventura emplea un *vocoder* que introduce distorsión en el sonido de las voces, es difícil analizar los posibles acentos de los cantantes. El canto de Yudy Santos, no obstante, parece neutral, a excepción de una [t] alveolar y ligeramente aspirada que revela un posible acento inglés cuando canta “lo que tú sientes”. En cuanto a Max Santos, que rapea al final de la canción, podemos distinguir en él un fuerte acento del inglés afroamericano aunque, a diferencia de Anthony Santos, los matices hispanos en su inglés son muy ligeros, prácticamente imposibles de detectar.²⁸⁰

5.5.1 Las letras de “Obsesión Remix” y “Obsesión”

La versión bilingüe:

Hablado
Yo yo this is the remix

Sonido de teléfono
Voz de mujer Hello

Hablado AS
Shhh, listen up
Gotta few words to tell you

(1) It is five in the morning
(2) I'm feelin[g] kinda [kind of] lonely
(3) on top of that I'm horny
(4) and I need you here with me
(5) Did I mention I can't sleep
(6) you're always in my dreams
(7) y si no estás conmigo
(8) I won't be feelin[g] right
(9) Today I met your man
(10) just smiled and walked away
(11) to know how soon his girl
(12) just might become my wife
(13) And he's no competition
(14) let me give you a reason
(15) you know that you don't love him
(16) 'cause he is not the one
(17) You know he's kinda [kind of]
wack²⁸¹

La versión monolingüe:

Hablado AS
Something flavour Aventura

Sonido de teléfono
Voz de mujer Hello

Hablando AS
Shhh solo escucha

(1) Son las cinco de la mañana
(2) y yo no he dormido nada
(3) pesando en tu belleza
(4) y loco voy a parar
(5) El insomnio es mi castigo
(6) tu amor será mi alivio
(7) y hasta que no seas mía
(8) no viviré en paz
(9) Bien conocí tu novio
(10) pequeño y no buen mozo
(11) y sé que él no te quiere
(12) por su forma de hablar
(13) Además tú no lo amas
(14) porque él no da la talla
(15) no sabe complacerte
(16) como lo haría yo
(17) Pero tendré paciencia

²⁸⁰ Véase el apartado 5.1.3.

²⁸¹ *Wack*: “inferior, worthless, unpleasant” (Thorne, 1997).

²⁸² *Flossing*: *Flossy o flossy up*: “to dress oneself up, esp. in a showy, excessive manner” (Green, 1999); “To dress up (onself); to furbish” (Beale, 1984). *Jiggy*: “getting loose or dressing fly” (dressing cool) (web 39); “adj. happy, contented. A term used by young street-gang members in London since around 2000” (Thorne, 1997); “crazy, nervous, fidgety” (Green, 1999).

²⁸³ *Fronting*: “slang: to treat with disrespect or contempt: insult. Slang: to find fault with: criticize” (Merriam-Webster Online, web 40).

²⁸⁴ Hay que subrayar que la transcripción de la parte rapeada es muy insegura. Existen varias partes ininteligibles o dudosas. No obstante, no cabe duda de que todo el rap se recita en inglés.

²⁸⁵ *Holla*, una variante dialectal de *holler*, presenta varios significados. En general, empero, puede señalarse como expresión para saludar a una persona o mostrar interés en ella. Véase (web 41).

²⁸⁶ *Hollering*: “The act of a male's attempts at seducing a female through the use of words and manipulation” (web 42).

²⁸⁷ *Repping* - Rep: “To act as a representative” (Beale, 1984).

La versión bilingüe:

- (18) and that is so so sad
 (19) to see how such a beauty
 (20) is wasting all her time
- (21) *YS* No
 (22) *YS* I know it ain't love
 Hablado AS What is it baby
 (23) *YS* lo que tú sientes *Hablado AS* Tell me tell me
 (24) *YS* se llama obsesión
 (25) *YS* una ilusión *AS* I think you're so [¿?]
 (26) *YS* that plays with your mind
 (27) *YS* and makes you take action
 Hablado AS The remix baby
 (28) *YS* when you're obsessed that's how it goes
- (29) Flossin[g] jiggy²⁸² in my Lexus
 (30) pasé por tu colegio
 (31) me informan que te fuiste
 (32) going crazy I ran for you
 (33) Te busqué y no te encontraba
 (34) y eso me preocupaba
 (35) para calmar mi ansia
 (36) yo te quería llamar
 (37) but I didn't have your digits
 (38) and your girl just kept on dissin[g]
 (39) and I know she must've liked me
 (40) me miraba con pasión
 (41) Baby baby I need your love
 (42) stop your frontin[g]²⁸³ and give it up
 (43) sabes bien que soy mejor
 (44) gonna be your Romeo
- (45) *YS* No
 (46) *YS* yo sé que no es amor
 (47) *YS* what you're feelin[g] for me
 Hablado AS What is it, what is it
 (48) *YS* se llama obsesión *Hablado AS* Rip my heart
 (49) *YS* una ilusión
 (50) *YS* en tu pensamiento
 (51) *YS* que te hace hacer cosas
 (52) *YS* así funciona el corazón
- (53) Yudy no por favor

La versión monolingüe:

- (18) porque él no es competencia
 (19) por eso no hay motivos
 (20) para yo respetarlo
- (21) *YS* Oh
 (22) *YS* no es amor
 (23) *YS* lo que tú sientes
 (24) *YS* se llama obsesión
 (25) *YS* una ilusión
 (26) *YS* en tu pensamiento
 (27) *YS* que te hace hacer cosas
 (28) *YS* así funciona el corazón
- (29) Bien vestido y en mi Lexus
 (30) pasé por tu colegio
 (31) me informan que te fuiste
 (32) como loco te fui a alcanzar
 (33) Te busqué y no te encontraba
 (34) y eso me preocupaba
 (35) para calmar mi ansia
 (36) yo te quería llamar
 (37) pero no tenía tu número
 (38) y tu amiga ya me lo negó
 (39) ser bonito mucho me ayudó
 (40) eso me trajo la solución
 (41) Yo sé que le gustaba
 (42) y le di una mirada
 (43) con un par de palabritas
 (44) tu número me dio
 (45) del celular llamaba
 (46) y tú no contestabas
 (47) luego te puse un biper²⁸⁹
 (48) y no había conexión
 (49) Mi única esperanza
 (50) es que oigas mis palabras
- *Hablado YS* No puedo tengo novio
- (51) No me enganches por favor
- (52) *YS* Nooo
 (53) *YS* no es amor *AS* Escúchame por favor
 (54) *YS* lo que tú sientes *AS* ¿Qué

²⁸⁸ *Gat*: "a pistol, revolver" (Thorne, 1997).

²⁸⁹ *Biper* sería, según (Stavans, 2003), un préstamo de la palabra inglesa *beeper* fonológica y ortográficamente integrado en el español. En efecto, la voz se da con una pronunciación hispana en la presente letra.

²⁹⁰ *Privón*: Jerga dominicana. "Persona que se da más importancia de la que posee realmente" (web 43).

La versión bilingüe:

- (54) go tell your man he gotta go
 (55) 'cause I'm the one that's gonna
 (56) stay in control
 (57) and I wanna be your man
 (58) I wanna feel your butt wanna feel
 your breasts
 (59) I wanna be the first
 (60) and last to take you to your bed

*Rap*²⁸⁴

MS Yo Romeo, let me holla²⁸⁵ at this girl real quick

AS Holla

MS It is five in the morning pick up the phone I'm hollering²⁸⁶ at this girl 'cause I think her ass is out this world I keep stressing[g] but it gotta remember it's only an obsession and let me just keep finessing

Original gots my own style *top reppin*²⁸⁷ the crown boy from up town [¿?]

This is the *rule* ladies call me incredible [¿?]

(61) *AS* [¿?] five in the morning, I can't get no sleep can't get no sleep and its all a dream

Hablando ¿? Mr jada

Rap

MS

My combination of clothes is *controlling these*

I bust my gat²⁸⁸ but you got to earn for that show you how to cruise with a dude as smooth pass inside my truck and go ride with me we can make love anywhere just get high with me Judy truly I'm worth

[¿?] man can see me who doesn't exists so poooffff

Let's get down now later we could reminisce

This is the remix

(62) *OR* This is the remix

(63) *OR* This is the remix *MS* Max Agente

(64) *OR* This is the remix *MS* Toby love [¿?] Romeo Aventura

(65) *OR* This is the remix *MS* [¿?]

(66) *OR* This is the remix *MS* [¿?]

(67) *OR* This is the remix

MS [¿?]

La versión monolingüe:

- es?
 (55) *YS* se llama obsesión
 (56) *YS* una ilusión *AS* Estoy perdiendo el control
 (57) *YS* en tu pensamiento
 (58) *YS* que te hace hacer cosas
 (59) *YS* así funciona el corazón

Hablando AS

Mi amor por Dios no me enganches *espérate que hay más*

(60) Hice cita pa[ra] el psiquiatra

(61) a ver si me ayudaba

(62) pues ya no tengo amigos

(63) por solo hablar de ti

(64) Lo que quiero es hablarte

(65) para intentar besarte

(66) Será posible que con una obsesión uno pueda morir

(67) y quizás pienses que soy tonto

(68) privón²⁹⁰ y también loco

(69) pero es que en el amor

(70) soy muy original

(71) no enamoro como otros

(72) conquisto a mi modo

(73) amar es mi talento

(74) te voy a enamorar

(75) Disculpa si te ofendo

(76) pero es que soy honesto

(77) con lujo de detalles

(78) escucha mi versión

(79) Pura crema y chocolate

(80) untarte y devorarte

(81) llevarte a otro mundo

(82) en tu mente corazón

(83) Ven vive una aventura

(84) hagamos mil locuras

(85) voy a hacerte caricias

(86) que no se han inventa[d]o

Hablando

Let me find out

(87) *YS* No es amor no es amor

(88) *YS* es una obsesión

(89) *YS* No es amor no es amor

(90) *YS* es una obsesión

(91) *YS* No es amor no es amor

(92) *YS* es una obsesión

(93) *YS* No es amor no es amor

(94) *YS* es una obsesión

(95) *YS* No es amor no es amor

(96) *YS* es una obsesión

5.5.2 Cambios de marcadez

En la comparación de las dos versiones de la presente letra podemos observar que, mediante el empleo de la lengua inglesa en la versión bilingüe, y con un tipo de bachata influido por el pop, se proyecta una imagen de un hablante más atrevido, confiado y menos sufrido que el hablante que encontramos en la versión monolingüe en español, que constituye una bachata más tradicional. En la versión bilingüe encontramos referencias explícitas al sexo: el hablante le dice a su interlocutora que no puede dormir porque está “horny” (3) (*caliente / cachondo*), mientras que en la versión monolingüe se pasa la noche pensando en la belleza de su amada. En la versión monolingüe el hablante parece más desesperado y sufrido. Este hablante expresa que se va a volver loco (4), que sufre un castigo (5), que solamente el amor de su interlocutora puede aliviarlo (6) y que no podrá vivir tranquilamente hasta que consiga hacerla suya (7 y 8). En la versión bilingüe, no obstante, el hablante masculino solamente se siente “kinda lonely” (2) y lo que parece necesitar de su interlocutora es más una relación sexual que su amor. Prueba de esto, entre otros, es el único verso en español existente en la primera estrofa de la versión bilingüe (verso 7). Ha de señalarse que este verso diverge de la versión en español y la diferencia en actitud entre los hablantes de las dos versiones radica en esta expresión. Esto es, “hasta que no seas mía / no viviré en paz” (7 y 8) es una expresión que transmite una mayor desesperación que “si no estás conmigo / I won’t be feelin[g] right” (7 y 8). Además, cuando el hablante masculino en la versión bilingüe se encuentra con el novio de su interlocutora, solo sonríe para luego alejarse de la escena (10), mientras que en la versión en español parece que llega a conversar con él: “Y sé que él no te quiere / por su forma de hablar” (11 y 12). Asimismo, el hablante en el *remix* plantea la posibilidad de que la interlocutora pronto llegue a ser su esposa (verso 12), mientras que en la versión en español, el hablante expresa únicamente que él la trataría de manera diferente, es decir, si tuviera la oportunidad (versos 15 y 16).

En la segunda estrofa, se hace presente la imagen de un hablante más atrevido y confiado en sí mismo mediante el uso de un lenguaje de jerga afroamericana: “Flossin[g] jiggy” (29), “digits” (37) y “frontin[g]” (42). La voz coloquial “dissin[g]” (38) ya no es exclusiva para dicha jerga afroamericana sino de uso común entre todos los jóvenes (Spears, 1996). La versión en español presenta un lenguaje estándar, con la excepción del préstamo “bíper” (47). Podemos observar que la versión bilingüe tiene un final algo abrupto y la escena se queda en el aire, no quedando muy claro qué es lo que sucede con la amiga de Yudy y si es ella la que le da al hablante masculino el número de su amada, o si lo consigue de otra manera. La estrofa en la versión monolingüe es siete versos más extensa y más elaborada en cuanto a la última escena, dado que, en este punto, llegamos a saber que el hablante consigue el número telefónico de Yudy a través de la amiga de esta, valiéndose de su encanto.

En el *remix* aparecen dos versos en español que no concuerdan con los versos correspondientes en la otra versión: “me miraba con pasión” (40) y “sabes bien que soy mejor” (43). De manera semejante al único verso en esta lengua en la primera estrofa, estos versos son claves para transmitir la imagen de un hablante más atrevido y seguro de sí mismo. Es decir, “me miraba con pasión” tiene una connotación algo más atrevida y más relacionada con el sexo que su contrapartida en la versión en español: “yo sé que le gustaba” (41). Asimismo, en el *remix*, el hablante se muestra más seguro de sí mismo: “sabes bien que soy mejor / gonna be your Romeo” (43 y 44), en comparación con la versión monolingüe: “Mi única esperanza / es que oigas mis palabras” (49 y 50). Además, en esta versión, Yudy deja claro que no hay mucha esperanza: “No puedo tengo novio”.

Después del segundo estribillo hay una tercera estrofa y luego una parte rapeada en la versión bilingüe mientras que en la monolingüe aparece una parte hablada: “Mi amor, por Dios no me enganches / *espérate que hay más*” (después del verso 59) e inmediatamente otra estrofa. En esta parte, en la versión monolingüe llegamos a saber que el hablante se vio

obligado a visitar a un psiquiatra y que no tiene amigos por culpa de esta obsesión, que en el verso (66) reconoce padecer. A pesar de que se muestra algo más seguro de sí mismo hacia la mitad y al final de la estrofa: “amar es mi talento / te voy a enamorar” (73 y 74) / “voy a hacerte caricias / que no se han inventa[d]o” (85 y 86), y aunque encontramos alusiones sexuales en los versos (79) y (80), no son comparables con las enunciaciones atrevidas de la versión bilingüe: “and I wanna be your man / I wanna feel your butt wanna feel your breasts / I wanna be the first / and last to take you to your bed” (57-60). Sobre todo no considerando que en la versión en español, el hablante se disculpa por la forma en la que se expresa: “Disculpa si te ofendo / pero es que soy honesto” (75 y 76).

La última parte de la versión bilingüe es rapeada en inglés y contribuye al tono más seguro y atrevido del hablante en la versión bilingüe. Deben destacarse, por ejemplo las expresiones “I think her ass is out of this world / [...] / ladies call me incredible / [...] / we can make love anywhere”.

Podemos apreciar que hasta el final del primer estribillo (verso 28), el empleo de las dos lenguas sugiere que el inglés posee la posición de código no marcado. Esta idea se basa en el hecho de que la interlocutora llamada Yudy responde al teléfono en esta lengua y tanto el enunciado hablado por el hablante masculino “Shhh, listen up / Gotta few words to tell you” como toda la primera estrofa (con la única excepción del verso 7) se expresan en inglés.

Si estudiamos el empleo del inglés y del español en el primer estribillo podemos observar que la mayor parte de él se presenta, igualmente, en inglés, y las respuestas que da el hablante masculino aparecen solamente en esta lengua. Esto refuerza la idea del inglés como código no marcado para este hablante en la situación comunicativa específica de esta parte de la letra. Esto lleva a la idea de que el español constituye el código marcado en esta parte de la canción y es empleado, por consiguiente, para algún fin pragmático y estilístico específico.

El uso de las dos lenguas es algo más complicado en la segunda estrofa dado que en este punto el español juega un papel más importante. Aquí el hablante masculino se vale de ambos idiomas para llevar la narración adelante, lo cual demuestra que, a pesar de que el inglés puede poseer la característica del código no marcado en la interacción con Yudy, este hablante es bilingüe y su español no sirve únicamente para marcar su identidad, lo cual, tal y como comentamos más abajo, sugiere el uso de este idioma en la primera estrofa (verso 7).

Si comparamos el uso de las lenguas en los dos estribillos de la versión bilingüe vemos que existe un juego de inversión en algunas partes de ellos:²⁹¹

(22) I know it ain't love
 (23) lo que tú sientes
 (26) that plays with your mind
 (27) and makes you take action

(46) yo sé que no es amor
 (47) what you're feelin[g] for me
 (50) en tu pensamiento
 (51) que te hace hacer cosas

Esto, por un lado, añade una variación estilística a la versión bilingüe que no existe en la monolingüe. Por otro lado, evoca la idea de que el hablante femenino no tiene preferencia por ninguna de las lenguas. Es decir, se muestra inclinada a expresar su argumento tanto en inglés como en español. Conviene recordar, sin embargo, que Yudy contesta al teléfono en inglés, lo cual podría sugerir que este es su idioma de preferencia. Puede considerarse, no obstante, que la lengua inglesa constituya el código no marcado para contestar a una llamada telefónica. Si suponemos que los hablantes se encuentran en los EE.UU., un *hello* en inglés sería la contestación normal y esperada, sobre todo cuando es una llamada a una hora tan poco usual

²⁹¹ En el análisis de “¿Cuándo volverás? -English Version” (subcapítulo 5.2) presentamos varios ejemplos de juegos de inversión en el empleo de las dos lenguas.

como las cinco de la mañana y la persona que la recibe tal vez no sepa, además, quién la está llamando. La idea del inglés como el código no marcado para contestar al teléfono se evidencia más en la versión monolingüe en la que la contestación de la llamada se da igualmente en inglés a pesar de que toda la trama es narrada en español. En esta versión resulta evidente que la lengua de preferencia del hablante femenino no es el inglés, dado que es únicamente al contestar al teléfono cuando se vale de dicha lengua, lo cual refuerza la idea de que los hablantes se encuentran en un país anglohablante, probablemente los EE.UU. Más adelante en el diálogo de la versión monolingüe, cuando el hablante femenino ya sabe quién le está hablando, le contesta en español ya que es la lengua que utiliza su interlocutor y probablemente, el código no marcado para ambos hablantes, dado que toda la conversación se lleva a cabo en esta lengua.

Si regresamos al análisis de la versión bilingüe podemos apreciar que el único verso en español en la tercera estrofa (53) apoya la idea del inglés como el código no marcado para el hablante masculino.

Ahora bien, si el inglés constituye el código no marcado para el hablante masculino, ¿a qué se debe el empleo del español en las tres estrofas?

Si comenzamos con el verso (7) podemos apreciar que se podría haber expresado lo mismo en inglés, sin alterar la estructura silábica: *And if you're not with me*. En este punto cabe la posibilidad de que el uso de la lengua española en este verso cumpla la función de marcador de identidad. Debe subrayarse que, sin este verso en español, la letra se habría recitado enteramente en inglés hasta el primer estribillo. Cabe reiterar que esta canción es una especie de bachata moderna que se diferencia claramente del tipo de bachata que se escucha en la versión monolingüe. Se emplea, además, el *vocoder* que transforma la voz del cantante principal y no se escucha el tono de sollozo típico de la bachata tradicional. Estas características, además del hecho de que únicamente un verso se dé en español en esta estrofa, indican que este verso ayuda a señalar la identidad hispana, tanto del hablante masculino, como del femenino y, asimismo, de los integrantes del grupo.

Podemos apreciar el mismo fenómeno en las únicas dos canciones de Aventura que se recitan casi enteramente en inglés: “You’re Lying” (GP) y “Don’t Waste My Time” (L&H). Esta última integra los géneros del pop y del rap y la lengua española se presenta en forma de algunas palabras aisladas.²⁹² En “You’re Lying”, Anthony Santos y Nina Sky interpretan un diálogo entre dos hablantes y ocurre lo mismo: la canción integra rap y funk y el español aparece solamente en algunos versos expresados por Anthony Santos. Por ejemplo en el estribillo: “*C* Go go leave / ‘cause I don’t need you / *AS* You act and you lie / tú eres la culpable / I can’t trust you no more / hell no”. Las únicas otras dos partes que se dan en español en esta letra son las siguientes: la primera, cantada por Anthony Santos después del segundo estribillo: “Yo te di amor y confianza fuistes mi primer amor / y me rompistes con mentiras puras mentiras el corazón”. Aquí se destacan, además, las formas coloquiales del verbo en la segunda persona del singular del pretérito indefinido. Este tipo de cambio de código puede emplearse, asimismo, para simular un discurso en una lengua. Es decir, según ejemplifica Sánchez (1983:151), mediante el uso de conectores y adverbios en la lengua intercalada, se logra simular un discurso en esta lengua a pesar de que la mayor parte del texto se dé en otro idioma.²⁹³

²⁹² Además de las palabras aisladas, aparece la siguiente enunciación, realizada por Anthony Santos: “Sigo siendo el mismo Romeo muy sensitivo muy sentimental / pero esta noche cambiemos romance a un chin de fresca te quiero perrear”.

²⁹³ Aquí se trata únicamente de una estrofa, sin embargo, en muchas de las letras de Aventura que no entran en nuestro análisis pormenorizado hallamos casos en los que la letra entera se da en una lengua, con la excepción de algunas contadas expresiones en la lengua intercalada. Estas expresiones en la lengua intercalada pueden simular un discurso en esta lengua y la letra produce el efecto de ser más bilingüe de lo que realmente es.

La otra instancia en español en “You’re Lying” aparece al final del rap recitado por Max Santos: “gotta meet up with my date / ¿qué tú crees?, esto es Max Agente”, donde la interrogativa presenta el orden de palabras típico del español dominicano (y de otras variedades caribeñas) (Lipski, 1994:242).

La lengua española no deja de ser un componente obligatorio en la producción musical de Aventura. Esto se da a pesar de que Aventura produce una música muy influida por los estilos de música estadounidenses como el rap y el pop, y el inglés aparece en todos sus temas, al igual que en el título de los cinco discos del conjunto.²⁹⁴ Este hecho se evidencia en el empleo del español en las letras de las canciones de Aventura que no son bachatas, aunque solo sea en algunas palabras aisladas, y en el único verso en español en la primera estrofa de “Obsesión Remix”. En los casos en los que la cantidad de instancias en español en los textos cantados es mínima, como por ejemplo en la primera estrofa de “Obsesión Remix”, esta lengua sirve sobre todo para marcar la identidad del hablante y de su interlocutora o destinataria. Mediante la representación de la identidad étnica del hablante y de la destinataria, se marca, asimismo, la identidad de los artistas que interpretan a estos hablantes.

Hemos comentado que en la segunda estrofa, el español juega un papel más importante. Esto se debe a que exactamente la mitad de los versos se recitan en esta lengua. En la primera parte de esta estrofa, en la que el español predomina, se presenta un hablante masculino más desesperado y vulnerable que en el resto de la canción. Vemos que en la primera estrofa el hablante se muestra bastante atrevido y confiado: “I’m horny (3) / just smiled and walked away / to know how soon his girl / just might become my wife” (10-12). Lo mismo ocurre en la tercera estrofa en la que este exhorta a su interlocutora a dejar a su novio porque él va a tomar el control y quiere tocar su cuerpo y ser el primero y el último en llevarla a la cama. En la segunda estrofa, sin embargo, encontramos a un hombre que, sintiendo ansias de ver a su amada, la busca desesperadamente. En la segunda parte de esta estrofa, en la que el inglés aparece nuevamente como la lengua predominante, encontramos de nuevo, no obstante, a un hablante más seguro de sí mismo: “I know she must’ve liked me (39) / stop your frontin[g] and give it up (42) / gonna be your Romeo” (44).

En la tercera estrofa de la presente letra encontramos igualmente un solo verso en español: “Yudy no por favor” (53). Dado que este verso se dirige directamente al hablante femenino, el uso del español en este punto refuerza la idea de ella como bilingüe al tiempo que la pronunciación de su nombre, junto con el empleo del español únicamente en este verso sirve para llamar su atención. Es decir, un cambio de lo no marcado, en este caso la lengua con mayor presencia en la letra y la única lengua en esta estrofa con la excepción del presente verso, a lo marcado, refuerza el enunciado y la apelación es subrayada.

Hemos comentado que en los dos estribillos existe un juego de inversión en el que algunas partes se dan en inglés en el primer estribillo, y en español en el segundo. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que las voces “ilusión” y “obsesión” se mantienen en español en ambos estribillos y, si suponemos que el español posee el papel de la lengua del corazón en esta letra, cabe la posibilidad de que al emplear siempre esta lengua en estas partes de su enunciación, Yudy logre suavizar su afirmación sobre la naturaleza de los sentimientos de su admirador. Es decir, el admirador de Yudy acaba de expresar sentimientos profundos por ella y además parece tener la intención de contraer matrimonio: “to know how soon his girl / just might become my wife” (11 y 12). Ahora bien, el hecho de que Yudy informe a su admirador de que lo que siente no es amor sino una obsesión, puede interpretarse como una crítica bastante fuerte, posiblemente hasta como un insulto. No obstante, mediante el empleo del español, la hablante mitiga la crítica. Zentella (1981:123, 126-7) testimonia sobre el uso del CdC para

²⁹⁴ Inclusive el último: *K.O.B. Live (Kings of Bachata)* (2006) que no forma parte del presente estudio.

mitigar con el ejemplo de una profesora que se vale del español para suavizar una amonestación o para paliar una amenaza.

Tal y como hemos discutido arriba, el español en la segunda estrofa sirve para presentar la imagen de un hablante que sufre más y que parece más desesperado. Estudiemos en detalle, en este punto, cómo los cambios de tono en las enunciaciones del hablante masculino se acompañan con alternancias de lengua. En el verso (29) encontramos a un hablante que parece bastante relajado: está bien vestido y se pasea en un vehículo de lujo. Cuando se cambia al español en los versos (30-31) y (33-36) puede observarse un cambio de tono. En este punto, nuestro hablante expresa sentimientos de preocupación y ansiedad. En los versos (37-40) en inglés, hallamos nuevamente a un hablante más relajado que aquí se encuentra con la amiga de Yudy. A pesar de que la amiga se niega a darle el número de teléfono de su amada, el hablante parece trocar la situación a su favor dado que la amiga muestra una debilidad sentimental hacia él. Cabe reiterar que en la versión monolingüe llegamos a saber que el hablante consigue el número de Yudy a través de la amiga aprovechándose de la debilidad que ésta siente por él (verso 44). Sin embargo, en el *remix*, esto no está expresado explícitamente. Hasta este punto hemos podido observar que el inglés, por consiguiente, se relaciona con una actitud más relajada en el texto. En los versos (41) y (42), no obstante, cambia de nuevo el tono en la letra y esta vez el hablante expresa sus sentimientos y su deseo en inglés. El contenido de la letra, sin embargo, es más atrevido dado que aquel se vale de la palabra “fronting”, perteneciente a la jerga, y en seguida aparece nuevamente el hablante confiado afirmando que “gonna be your Romeo” (44), o sea, *seré tu amante o tu pareja*.

5.5.3 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas

Hemos comentado que al emplear las voces “ilusión” y “obsesión” únicamente en español, el hablante femenino logra suavizar la respuesta que da a su admirador que la llama a las cinco de la mañana expresando su dolor y frustración. En este punto puede señalarse que al mantener estas dos palabras en español, se logra, asimismo, facilitar la rima dado que *obsession* e *illusion* en inglés no riman.

5.6 “I’m Sorry” (*Love & Hate*)

“I’m Sorry” es el sexto tema de los 14 (si contamos el intro hablado) que componen el disco *Love & Hate* (2003). Anthony Santos es el compositor y el solista de la canción. Tanto para el título de la misma como para el diálogo que aparece al comienzo, se utiliza el inglés (la única otra canción con título en inglés en el disco es “Don’t Waste My Time”). Las estrofas y el estribillo contienen constantes cambios entre las lenguas y no presentan una estructura recurrente. De los 49 versos, 21 están en español, 18 en inglés y 10 en ambas lenguas. Se organizan de la siguiente manera: Verso (1) inglés, (2) inglés, (3) inglés, (4) español, (5) español, (6) español, (7) español, (8) inglés, (9) inglés, (10) español, (11) inglés, (12) español etc. La parte más extensa en la que no se alternan ambos idiomas aparece en la quinta estrofa, con cuatro versos en español (28-31). En toda la canción hay nueve instancias cantadas por el coro. Tres de ellas constituyen partes de las estrofas (17, 21 y 42) mientras que el resto pertenecen al estribillo (que es repetido 3 veces). De estas nueve instancias, solamente una se presenta en inglés (21). Todas transmiten el mismo mensaje, la suma del argumento básico del hablante, *te amo*. El empleo del español en ocho de las nueve instancias cantadas por el coro incrementa la importancia de esta lengua en la letra y la equipara con el inglés, que posee un rol importante ya que es usado en el título y en el diálogo introductorio. La disposición es tal que, a pesar de la utilización del idioma inglés en el título y en estas dos partes (el título y el diálogo introductorio), resulta muy difícil -o incluso imposible- designar una lengua como la predominante, según se muestra a continuación.

La letra consta de siete estrofas más el estribillo. El comienzo y final de las estrofas se marcan con pausas en la música, pausas en el canto y la participación del coro o de otro cantante que no es el vocalista principal. Además del diálogo introductorio, hallamos otras dos partes habladas más una última, susurrada. Tal y como hemos indicado, el cantante principal de la letra es Anthony Santos. En la canción participa, asimismo, otro cantante, JC: Juan Carlos de León.

Antes del comienzo de la letra de la canción, y acompañado del sonido de una guitarra, se puede escuchar un diálogo hablado entre un hombre y una mujer (las voces son de Anthony Santos y Fany Santos). Por las frases “*Anthony get your hands off me*” y “*Celia will you please hold on*”, enunciadas por la mujer y el hombre respectivamente, se dan a conocer los nombres de los hablantes. El diálogo se emite íntegramente en inglés y presenta la escena que se representa en la canción: Anthony le ha sido infiel a Celia, lo cual hace que ella se muestre enfadada y/o decepcionada con él. Anthony le pide que deje de actuar de esa manera, tan molesta, pero Celia no quiere hacerle caso y responde diciendo que no la toque y que se vaya. Al final de la conversación, ella lo desafía preguntándole qué es lo que tiene que decir en su defensa; “*What you’ve got to say, what?*” y Anthony le comienza a cantar. En la parte cantada de la canción, Celia deja de ser la interlocutora de Anthony y se convierte en destinataria, dado que se expresa únicamente en el diálogo hablado introductorio.

5.6.1 La letra de “I’m Sorry”

Hablado

- (a) *Celia* Anthony get your hands off me
- (b) *Anthony* Celia will you please hold on
- (c) *Celia* No no
- (d) *Anthony* Stop acting like that though
- (e) *Celia* Just get away
- (f) *Anthony* Celia you know I love you, stop acting like that. So I messed up one time are you gonna act like that?
- (g) *Celia* Yeah whatever
- (h) *Anthony* Come on won’t you please, come on!
- (i) *Celia* No. What’ve got to say, what?

- (1) I know I played you
- (2) I know I messed up
- (3) That was retarded
- (4) es la verdad
- (5) Fallé mi cielo
- (6) pero te quiero
- (7) perdóname
- (8) please take me back

- (9) Every man on this planet at least had to screw up once
- (10) *JC* Pero eso no indica que me deberías dejar
- (11) And the thought of you leaving my life makes me wanna cry
- (12) *JC* Merezco otra oportunidad
- (13) *JC* Please

- (14) Si no me perdonas es mejor morir
- (15) Y I am only human and I feel like shit
- (16) And even though I messed around
- (17) *C* Yo te amo

- (18) No entiendo por qué dicen cuando uno es infiel
- (19) Y que el hombre no quiere a su mujer
- (20) I wasn’t faithful that makes me a dog
- (21) *C* But I still love you

- (22) Baby I’m sorry te juro I’m sorry
- (23) Mírame a los ojos *C* te amo
- (24) Your friend is just hatin[g] she knows that I love you
- (25) She probably just wants me *C* Te amo

Hablado

- (j) Yeah, I even won’t say who it is
- (k) You know

- (26) Forget those moments it’s you I’m lovin[g]
- (27) A new beginning should come for us
- (28) Sé que fui infiel pero también
- (29) fue la primera y última vez
- (30) No soy loco yo sé lo que hice fue una traición
- (31) *JC* Pensemos en la reconciliación

- (32) She means nothing to me tú mandas en mi corazón
 (33) *JC* Yo no vuelvo a jugar con este amor
 (34) *JC* Please mami
- (35) You are my wifey²⁹⁵ and I am your man
 (36) Let's just start all over piénsalo bien
 (37) Empecemos de nuevo este amor si en verdad me amas
- (38) Pero si tú te vas don't say good bye
 (39) You are part of me and I don't want to die
 (40) Pensando bien dos veces no puedo morir
 (41) *C* Sin ti ya estoy muerto

Hablado

- (l) Mikey, don't hurt [th]em
 (m) Let me find out

- (42) Baby I'm sorry te juro I'm sorry
 (43) Mírame a los ojos *C* te amo
 (44) Your friend is just hatin[g] she knows that I love you
 (45) She probably just wants me *C* Te amo

- (46) Baby I'm sorry te juro I'm sorry
 (47) Mírame a los ojos *C* te amo
 (48) Your friend is just hatin[g] she knows that I love you
 (49) She probably just wants me *C* Te amo

Susurrado

- (n) Take me back

5.6.2 Cambios de marcadez

En el caso del hablante personaje y la destinataria en “I’m Sorry”, Anthony y Celia, podemos observar que Anthony es bilingüe: se expresa con soltura tanto en inglés como en español. Por otro lado, al igual que en las otras canciones de *Aventura* analizadas en esta tesis, el hablante presenta un notable acento hispano en sus enunciados en inglés. Realiza, por ejemplo, una [l] alveolar y una vocal corta en la pronunciación de la palabra “please”.²⁹⁶ En cuanto a la destinataria, podemos apreciar que se expresa únicamente en inglés, aunque debe poseer, cuando menos, conocimientos pasivos (de comprensión) en español, dado que su interlocutor se dirige a ella en repetidas ocasiones en esta lengua. Su identidad hispana es, consiguientemente, más cuestionable. Existe la posibilidad de que sea estadounidense y que sepa algo de español por tener una relación amorosa con un hispanohablante y porque tal vez viva en una zona densamente poblada por hispanohablantes. Esto nos conduce a la hipótesis de que el inglés posiblemente sea la lengua de la que se valen normalmente los dos en su comunicación diaria, hecho que se ve reforzado por el empleo único de esta lengua en el diálogo introductorio.

En el apartado 5.1.3 discutimos brevemente el acento del cantante principal de *Aventura*: Anthony Santos. Mencionamos la posibilidad de que su lengua materna sea el español, a pesar de que nació en los EE.UU. Discutimos, asimismo, la posibilidad de que sea hablante nativo

²⁹⁵ *Wifey*: “n. *American*. a female partner. The term is typically used with irony and affection rather than patronisingly or dismissively” (Thorne, 1997).

²⁹⁶ Véase el apartado 5.1.3.

del inglés dominicano. Un ejemplo relevante para esta discusión es el empleo de la expresión “I feel like shit” en el verso (15). Esta frase constituye una maldición muy malsonante que desentona completamente con el tono amoroso de la canción, lo cual lleva a pensar que existe la posibilidad de que el cantante (que también es el compositor) no capte la fealdad que expresa esta palabra en el inglés americano estándar, es decir, que no entienda los matices de esta expresión idiomática justamente porque el inglés estándar no sea su lengua nativa. Además, cabe señalar que, el hecho de que esta expresión se dé en inglés, y no en español, concuerda con la tendencia que discutimos en el apartado 5.1.1.4 de que Aventura se vale de más voces y expresiones malsonantes en inglés que en español.

En la presente letra aparece un personaje hablante bilingüe que se expresa constantemente tanto en inglés como en español. El uso que se presenta de la lengua española sugiere que posiblemente, aunque no de forma necesaria, esta lengua constituya el código de nosotros para los personajes, o al menos, la lengua del corazón para el hablante, Anthony. En seguida veremos que, efectivamente, la lengua española da muestras de poseer las características de la lengua de la subjetivización mientras que el inglés posee los rasgos de la objetivización (cf. Gumperz, 1982:80-1). No obstante, en ocasiones encontramos alternancias que sugieren un cambio en estos roles tradicionales de las dos lenguas, lo cual indica una identidad perteneciente a una generación bilingüe de hispanos nacidos en los EE.UU., lo cual concuerda con la biografía de los artistas que interpretan la canción.

Ya en la primera estrofa podemos detectar una estructura en el uso de las dos lenguas, que refleja el modelo tradicional de subjetivización versus objetivización. En los versos (1-3) el inglés ejerce, típicamente, la tarea de distanciamiento. A través de este idioma el hablante expresa la situación en la que se encuentra, esto es, la dura realidad de haberle *fallado* a su novia y de haber provocado el malestar de ésta. El objetivo de Anthony es conseguir que su error sea perdonado y para ello, se distancia del error cometido valiéndose del código que indica la objetivización. Myers-Scotton (1993b:116) ofrece un ejemplo del uso de una segunda lengua para el distanciamiento de un tema incómodo. En una carta que comienza en Swahili, el escritor cambia al inglés para tratar el delicado y embarazoso asunto de pedir dinero. En “I’m Sorry” la lengua inglesa contiene palabras y expresiones que se encuentran fuera del ámbito del lenguaje romántico en un contexto de relación amorosa: “played you” (1), “messed up”(2) y “retarded” (3). En los versos (5-7) podemos observar cómo se hace uso del español para exponer la subjetivización, introducir el lenguaje romántico que expresa los sentimientos de Anthony por Celia -“mi cielo pero te quiero”- y manifestar el deseo y la meta de Anthony: que Celia lo perdone y regrese con él: “perdóname” (7).

En la segunda estrofa, (verso 9), el inglés representa nuevamente la objetivización. Este idioma produce las expresiones relacionadas con la situación real, en este punto en forma de la expresión coloquial eufemística “screw up”, y forma el mundo de ellos, que manifiesta lo ajeno, es decir, la infidelidad, de la cual Anthony quiere alejarse, hecho que indica claramente valiéndose de una expresión en tercera persona, “Every man”, que además le sirve como excusa - *todos los hombres lo hacen alguna vez*.

El verso (10) es una rogativa indirecta dirigida a Celia. Dicha plegaria se ve reforzada por el traslado al español, el código de la subjetivización y el mundo de nosotros, que imploran directamente a los sentimientos y la compasión de la mujer. Asimismo, el cambio de cantante refuerza igualmente la rogativa formulada. Tal como se ha indicado, esta parte es cantada por JC, un artista invitado para esta composición. Mediante un reemplazo de la voz no marcada - es decir, la del cantante principal, que hasta este momento ha interpretado toda la letra -por una voz diferente-, puede crearse igualmente el efecto de refuerzo o de énfasis en lo que se está expresando. El timbre de JC dista mucho del de Anthony Santos, por lo que es inevitable percibir que es otra persona la que canta. A continuación se repite la misma estructura: la lengua inglesa expresa la situación real, esto es, la objetivización, encarnada en el hecho de

que ella está pensando dejar a su pareja (11), mientras que la española expone la subjetivización con una rogativa indirecta - *regresa conmigo*- (12), reforzada por la voz del otro cantante.

En la tercera estrofa se sigue el mismo patrón: el español presenta la subjetivización con un lenguaje romántico que da argumentos a favor de la meta de Anthony -*tienes que regresar*- (verso 14), y el inglés conlleva la objetivización expresando la situación real, (15) y (16), valiéndose de un lenguaje alejado del contexto amoroso “shit”. Hallamos en este punto, asimismo, otra excusa en inglés de la cual se vale el hablante para huir de la culpa del error cometido: “I am only human”. Recordemos que en el verso (9) se recitaba “Every man on this planet at least had to screw up once”. El español, asimismo, es empleado para enunciar los sentimientos de Anthony (verso 17).

En la cuarta estrofa hay un ligero cambio de tema. El hablante se aleja de su imploración, que acaba de realizar en inglés, y se dedica a cuestionar, en español, por qué se supone que un hombre infiel no quiere a su mujer (18 y 19). A continuación regresa a la situación real, la objetivización, y al inglés, con una autocrítica coloquial: “dog” (20).

En el estribillo podemos observar que, conforme a la estructura identificada, el español ejerce el papel de desarrollar la argumentación y la rogativa de Anthony y de manifestar sus sentimientos como función de subjetivización (versos 23 y 25). Con diferentes argumentos Anthony trata de convencer a Celia de que la ama de verdad y de que ella debe perdonarle y regresar con él, *mírame a los ojos y sabrás que te amo*. El inglés relata la situación real como función de objetivización (versos 24 y 25). Conviene señalar que las referencias a *la otra*, es decir, a la persona con la que Anthony fue infiel, que forma parte de lo ajeno a la relación de la pareja, aparece en inglés (versos 24 y 25). Recordemos que el objetivo de Anthony es que su error sea perdonado y, por consiguiente, se distancia del error cometido y del sujeto de aquel error, valiéndose del código que indica la objetivización. Además, el uso del inglés para referirse a la otra mujer puede sugerir una identidad anglohablante para esta. Es decir, aunque no se expresa explícitamente, el inglés puede indicar en este punto que la otra mujer no es hispana. En tal caso, es posible que el empleo de esta lengua para referirse al sujeto de la infidelidad se deba, igualmente, a un cambio contextual.

Tras una parte instrumental de 19 segundos se encuentra la quinta estrofa. Según el diseño indicado, el inglés, en el enunciado “Forget those moments” (26), encarna lo ajeno a la relación, lo que está directamente relacionado con la otra mujer, la causa del desliz de Anthony; es decir, todo lo referente a las vivencias de nuestro protagonista con *la otra* o el momento en que Celia se percató de su infidelidad. Como hemos señalado, la referencia a la otra mujer se da en el código de la objetivización (verso 32), mientras que *lo nuestro* se presenta en el código de la subjetivización y forma parte de la argumentación rogativa de Anthony (32 y 33) que, además, se ve reforzada por el cambio de cantantes en el verso (33).

En el verso (37) encontramos algo llamativo: el hablante, en este punto, da un giro a la situación. De ser un personaje arrepentido e implorante, Anthony pasa a poner a prueba el amor de Celia, *si en verdad me amas tienes que perdonarme*. Hay un claro *reajuste discursivo*.²⁹⁷ Zentella (1997a:94ss.) presenta varios ejemplos del reajuste discursivo en el discurso hablado con alternancia de códigos. Sin embargo, nuestro caso no responde a ninguno de los ejemplos que presenta la autora. Es decir, no se trata, por ejemplo, de un cambio de tema, ya que este sigue siendo el mismo, conseguir el perdón de Celia. Tampoco constituye exactamente un cambio de roles o una ruptura en la narración en forma de una evaluación, sino que, en este punto, se trata más bien de un cambio de estrategias. Este verso parece mostrar un reto: Anthony quiere poner a prueba la autenticidad o pureza de los sentimientos de su novia y parece natural que lo haga en el código de la subjetivización. Este

²⁹⁷ Traducción nuestra de *realignment*.

reto continúa, en la misma lengua, en los versos (40) y (41), en los que el hablante suplica a la conciencia de Celia, *si tú me dejas me voy a morir*. Sobre la conciencia de la novia pesaría la muerte de Anthony, ya sea esta real o emocional. Esta súplica o chantaje a Celia, se ve intensificado además por el coro en el verso (41).

Ahora bien, tal y como se ha indicado, debido al desplazamiento lingüístico hacia el inglés en las comunidades hispanas de EE.UU., los papeles tradicionales del inglés y del español se encuentran en un proceso de cambio en el que se puede identificar un uso del inglés en ámbitos que solían pertenecer únicamente al español. Bailey (2002:3) argumenta que “el lenguaje de los dominicanos americanos no es el resultado de una diglosia en la que las formas lingüísticas y el uso de los códigos son altamente previsible según los ámbitos sociales, sino que constituye una situación híbrida y sincrética”.²⁹⁸ A pesar de que hemos podido identificar varios ejemplos que, efectivamente, designan al español como el código de nosotros, o de subjetivización, existen asimismo, en la presente letra, varios ejemplos que contradicen esta estructura.

La instancia que mejor ilustra esta situación imprevisible en el uso de las dos lenguas es el diálogo introductorio, recitado íntegramente en inglés (a-i). En él, la pareja está discutiendo e, indudablemente, presenta una situación de enfado y de sentimientos fuertes, lo cual requeriría el empleo del español, según el esquema tradicional. El empleo de la lengua inglesa en el diálogo puede deberse, por un lado, al hecho de que esta sea la lengua de preferencia de Celia. Dado que es únicamente en este punto en el que ella se expresa, no conocemos cuál es su competencia lingüística en español. Debe de tener, cuando menos, conocimientos pasivos de esta lengua, ya que Anthony se dirige a ella también en español, si bien es posible que las conversaciones entre ambos se den siempre en inglés. Por otro lado, existe la posibilidad de que el español constituya el código del amor, es decir, de los momentos amorosos de la pareja -o al menos de Anthony -, y que cuando la situación se pone *fea*, cuando hay sentimientos de enfado y molestia, como en el caso de la discusión, el código de preferencia sea el inglés. En cualquier caso, el empleo de la lengua inglesa en este diálogo nos demuestra que para expresar sus sentimientos y llevar adelante su intento de convencer a su novia de que lo perdone y regrese con él, Anthony se sirve de ambos códigos porque, como hablante bilingüe y *bicultural*, ninguno de los códigos tiene un valor único de código de nosotros.

Otra prueba del cambio de papeles de las dos lenguas la constituyen las dos partes habladas presentadas en (j-k) y (l-m). En (j-k), a pesar de que el estilo de la expresión es típico para Aventura, es la única vez que aparece con estas mismas palabras en la producción musical del conjunto. Este enunciado, así como el siguiente, se encuentran fuera de la narración de la canción y, por consiguiente, fuera de la relación de Anthony y Celia. El segundo enunciado recitado por Anthony Santos en inglés precede a una parte instrumental. Anthony Santos se dirige en inglés a Max “Mikey” Santos, el bajista del grupo, e igualmente expresa el motivo recurrente del grupo: “Let me find out”. Recordemos que una de las características de la bachata tradicional, destacadas por Pacini Hernandez (1995:21) es la creación de diálogos hablados entre hablantes que juegan un papel dentro de las letras, constituyendo así una especie de *minidramas*, de los que frecuentemente nace el tema de la canción, fenómeno que hemos podido apreciar en el diálogo introductorio anteriormente comentado. Tal como se ha expuesto anteriormente, Aventura se vale de una característica típica de la bachata, música oriunda de la República Dominicana, para reafirmar su identidad dominicana americana mediante el empleo no solamente del español sino también del inglés en las partes habladas, exclamadas o susurradas. Además, hemos visto que este tipo de exclamaciones que se dirigen

²⁹⁸ “Dominican American language is not a result of diglossia [...] in which linguistic forms and code use are highly predicted by social domains [...], but a situation of hybrid, syncretic [...], or ‘heteroglossic [...] language use’.”

al público, la mayor parte de ellas en inglés, son sumamente frecuentes en las letras de Aventura. Tanto es así que la música del conjunto llega a ser identificada por ellas.²⁹⁹

Hemos indicado que el comienzo del verso (26) cumple con la estructura del código de ellos para el inglés; no obstante, el resto del verso (26) y el (27) constituyen una evidencia de que los dominicanos americanos, al igual que casi todos los demás grupos de hispanos bilingües nacidos o crecidos en los EE.UU., se valen de variedades del español y del inglés de maneras que comúnmente desmienten la dicotomía tradicional del código de nosotros / código de ellos. A pesar de que se puede argumentar que el verso (27) está igualmente relacionado con lo ajeno, al hacerse necesario un nuevo comienzo de la pareja por culpa de la infidelidad, es indiscutible que “it’s you I’m lovin[g]” (26) expresa los sentimientos de Anthony, esta vez en el supuesto código de objetivización o distanciamiento. En los versos (28-30) se puede percibir que si el inglés puede servir también para expresar los sentimientos, es posible emplear el español para mostrar la situación real. En este punto, Anthony se vale del español para reconocer su error, pero también para desarrollar la argumentación rogativa *soy consciente de que hice mal, no lo volveré a hacer, debes perdonarme y regresar*, hecho que, finalmente, refuerza la hipótesis inicial del español como código de subjetivización.

Si por un instante dirigimos nuestra mirada hacia las partes cantadas por Juan Carlos de León, podemos apreciar que, en lo que a los versos (10) y (12) se refiere, cantados por JC en español, e intercalados con el inglés de los versos (9) y (11) interpretados por Anthony Santos, podemos identificar un contraste entre afirmaciones y enunciados que presentan características de apelación y/o control, ejemplificado por Zentella (1997a:95). Esto es, los versos (10) y (12) muestran una clara intención de influir sobre el comportamiento de la destinataria. Este contraste se ve reforzado por la dicotomía basada en el cantante y la lengua. Anthony Santos canta en inglés mientras que JC lo hace en español (versos 10, 12, 31, 33 y 34). A pesar de que en los versos (13) y (34) se usa la lengua inglesa, nos parece válido alegar que todos los enunciados de JC se emiten en el idioma español debido a que la voz *please* aparece tan frecuentemente en conversaciones dirigidas en español por hispanos en los EE.UU., que podría considerarse un préstamo del inglés.

Podemos observar que las partes cantadas por JC en español presentan un resumen del contenido de la canción: “Pero eso no indica que me deberías dejar” (10) / “Merezco otra oportunidad” (12) / “Please” (13) / “Pensemos en la reconciliación” (31) / “Yo no vuelvo a jugar con este amor” (33) y “Please mami” (34). Cabe señalar, asimismo, que la única vez que el coro se expresa en inglés es en “But I still love you” (21) y las únicas veces que Anthony, a través de la voz del cantante principal, expresa un *I love you* lo hace en el código de la objetivización, es decir, en inglés. Primeramente dice “Celia, you know I love you, stop acting like that” en el diálogo introductorio (f). Seguidamente, en el verso (24), aparece una expresión de amor indirecta: “she knows that I love you” y otra, igualmente indirecta en (26): “Forget those moments it’s you I’m lovin[g].” Todos los demás enunciados que expresan el amor de Anthony son cantados por el coro y se emiten tanto en inglés como en español (17, 21, 23 y 25), con la excepción de “pero te quiero” (6), que no constituye una expresión tan fuerte como “te amo”.

Hallamos una característica recurrente de la letra en las traducciones o repeticiones de expresiones en las dos lenguas. Así, tenemos “I messed up” / Fallé” (2 y 5), “Perdóname / please take me back” (7 y 8), “Yo te amo / But I still love you” (17 y 21), “A new beginning should come for us / Pensemos en la reconciliación” (27 y 31) / “Let’s just start all over / Empecemos de nuevo este amor / Take me back” (36, 37, n).

Por un lado, la repetición de lo enunciado en el código de la subjetivización puede cumplir, tal y como se ha expuesto, el efecto de apelar a los sentimientos de la destinataria. Por otro

²⁹⁹ Véase el apartado 5.1.2.

lado, el hecho de que Anthony se exprese igualmente en inglés para enunciados sentimentales como “please take me back”, demuestra que ambos códigos pueden funcionar para el lenguaje amoroso y sentimental de la pareja. Ahora bien, si ambas lenguas sirven para apelar a los sentimientos de Celia, el hablante puede valerse de la repetición para reforzar el mensaje que está transmitiendo. Es decir, en lugar de repetir lo mismo en un solo código, Anthony posee, como hablante bilingüe, la opción de realizar la iteración mediante sus dos códigos: “pérdoname / please take me back”. El efecto de la enfatización resulta llamativo sobre todo en la expresión del sentimiento de amor, que no solo se ve reforzada por el empleo de las dos lenguas, sino también por ser expresada repetidas veces y, asimismo, por ser enunciada por el coro (versos 6, 17, 21, 23-26, 43, 45, 47 y 49). El hecho de que esta expresión se dé en ambos códigos y que, además, presente en español los dos verbos, *querer* (6) y *amar* (17, 23, 25, etc.), añade un matiz de variación estilística mediante la cual se evitan repeticiones antiestéticas. “I’m Sorry” tiene una letra de una riqueza lingüística relativamente alta en el sentido de que hay muy poca repetición de frases u oraciones. Podemos comparar las tres repeticiones del estribillo en la presente letra con las 23 veces que se repite el estribillo en “La película”, del mismo disco.

En la presente letra podemos observar que, en algunas instancias, el español presenta efectos de evaluación y elaboración de lo expresado en inglés. En primer lugar tenemos “es la verdad” (4), que evalúa la expresión “That was retarded” del verso anterior. En este punto vemos que esta locución constituye una ruptura de la narración, esto es, el hablante abandona el relato sobre el error que ha cometido para hacer una evaluación del mismo. En el estribillo, el “te juro” (22, etc.) en español aparece de igual manera en forma de una elaboración de la expresión “Baby I’m sorry”; además, presentándose esta expresión en el código de la subjetivización, apela directamente a la compasión de la destinataria. Seguidamente, la parte que aparece en español en el verso (36) presenta, asimismo, la característica de elaboración que intensifica, además, la rogativa que se da en inglés en el mismo verso. Finalmente, los versos (40) y (41), en español, constituyen elaboraciones de la idea desarrollada en el verso (39).

5.6.3 Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios

Recordemos que en los versos (24) y (25) el hablante se vale del código que indica la objetivización para referirse a la mujer con la que le fue infiel a su novia. En este punto podemos observar que el uso del inglés para referirse a la otra mujer puede atribuirle a esta, asimismo, una identidad anglohablante. Es decir, aunque no se expresa explícitamente, aquí el inglés puede indicar que la otra mujer no es hispana. En tal caso, es posible que el empleo de esta lengua para referirse al sujeto de la infidelidad se deba, igualmente, a un cambio contextual.

Puede discutirse quiénes son los que dicen que “cuando uno es infiel y que el hombre no quiere a su mujer” (18-19). Si la segunda parte del verso (18) y el verso (19) constituyen una cita en la lengua original, el enunciado pertenecería a la comunidad hispana, quizás los padres y amigos de Celia. En tal caso, el cambio al inglés en los versos que siguen (20 y 21) marcaría un distanciamiento de esta comunidad que juzga a Anthony. El hablante admite que su infidelidad lo convierte en una mala persona pero insiste en que aun así ama a su novia.

5.6.4 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas

En el verso (9) “screw up” posee la doble interpretación de *equivocarse* o *desviarse*, en un sentido casi pasivo, y de *errar de forma imperdonable*, de una manera más activa. El enunciado equivalente en español, es decir, un enunciado igualmente eufemístico, sería *meter la pata*; no obstante, esta expresión carece de ambigüedad. Otras expresiones coloquiales en español podrían presentar esta ambigüedad (*joderse*, por ejemplo), sin embargo, son expresiones malsonantes que no suelen encontrarse en las canciones y mucho menos en las canciones románticas, como es el caso de la presente. Por consiguiente, si se hiciera uso del español para expresar el error cometido, el actor se vería obligado a admitirlo.

Hemos podido identificar un eufemismo en la letra de “I’m Sorry” cuya realización se hace posible mediante la opción de las dos lenguas. En el verso (20) aparece la palabra “dog”. Esta voz presenta connotaciones diferentes en los dos idiomas. Según Norstedts Ordbok (2000), en la jerga del inglés americano, este vocablo posee, por un lado, el significado de *basura* o *marrana*³⁰⁰, es decir, se usa con un sentido despectivo y, por otro lado, es un vocativo que hace referencia a algo parecido a *hombre* o *tipo*.³⁰¹ Asimismo, según Smitherman (1994) *dog* es un pronombre que sirve para “dirigirse a alguien o saludar a alguien, generalmente, pero ya no exclusivamente, a un hombre”.³⁰² También posee el significado de *hombre promiscuo que se acostaría con cualquiera*. Igualmente, además del significado despectivo y de *hombre que no trata bien a las mujeres*, se sugieren los usos de esta voz como *vocativo no ofensivo* y como sinónimo de *amigo* (web 44, véase también web 45; web 46). No obstante, uno de los muchos significados de la palabra *perro*, es el de “persona despreciable” (DRAE); al ser asignado a una persona, siempre connota una noción negativa. No cabe duda de que aquí “that makes me a dog” (16) implica una imagen negativa del hombre infiel. *Dog* también parece convocar una imagen algo negativa en el diálogo que se muestra al comienzo de “Don’t waste my time” (L&H).³⁰³ Sin embargo, ha de notarse que *dog*, en el uso de pronombre informal, es usado en varias ocasiones en las letras de Aventura.³⁰⁴ Con esto queremos hacer presente que la voz tabú *dog* pierde fuerza semántica al ser expresada en inglés en lugar de en español, porque *perro* es despectivo y connota siempre desprecio.

A pesar de que la rima no es una característica predominante en la presente letra, podemos constatar que, en algunos casos, la estructuración del CdC la facilita, dado que las partes que riman se dan en la misma lengua: “cielo” - “quiero” (5 y 6), “traición” - reconciliación” - “corazón” (30, 31 y 32) y “bye” - “die” (30 y 39).

Cabe mencionar que en los versos (13) y (34), donde aparece la voz inglesa “please” en un contexto de lengua española, una palabra trisilábica como *por favor* no se habría ajustado bien al ritmo y aquí tenemos, por lo tanto, un CdC que facilita la estructura silábica. Además, el retorno al inglés en (13) llama la atención de la implicada, e intensifica y refuerza la rogativa

³⁰⁰ Traducciones nuestras de *skröp* y *subba*. Según (Collins, 2006) *dog* puede significar ‘canalla y bribón’.

³⁰¹ Traducción nuestra de *karl, prick, gymmare*.

³⁰² “[1] A form of address and greeting used mainly, but no longer exclusively, for males” (cf. también “n. [1980s+] (US Black use) a general term of address, usu. between males” Green, 1999).

³⁰³ El diálogo es como sigue: (MS) “Hey yo Romeo, you know I’m sort of the dog one in the group” (AS) “Well you know, and I’m like the sweet sensitive one. But I guess you’re right, but what is it you’re doing at two in the morning in a hotel lobby?” (MS) “For real, come on, we’re dogs [...]”.

³⁰⁴ *Dog* como pronombre informal aparece en el diálogo que hay al final de “Aventura” (L&H), véase el análisis de dicha canción (subcapítulo 5.7). También figura en la parte hablada que aparece al final de “La Guerra” (L&H): “This song was dedicated to all the hustlers, you know sometimes you got to do what you got to do to earn your livin[g]. I hear you dog, I understand. Aventura.” En el diálogo extenso “Audition Skit” (GP) *dog* es usado muchas veces como pronombre sin connotación despectiva alguna.

de Anthony al percibirse igualmente la intensificación producida por la música y la voz del otro cantante.

El apodo “cielo” en español (verso 5) constituye una expresión típica que no conllevaría la misma fuerza semántica en inglés (Cortés-Conde y Boxer, 2002:149). En el estribillo encontramos el vocativo “baby” (22, 42 y 46) y en el verso (34) “mami”, que manifiestan el mismo fenómeno, es decir, palabras difíciles de traducir pero que, a la vez, tal y como discutimos en el análisis de “¿Cuándo volverás? - English version” (subcapítulo 5.2), constituyen elementos potencialmente intercambiables en los textos cantados bilingües. Cabe señalar, no obstante, que “baby” puede emplearse tanto por una mujer refiriéndose a su hombre como, en este caso, por un hombre que se dirige a una mujer, mientras que “mami” se usa únicamente para mujeres y es, además, un vocativo o apodo típico de las variedades caribeñas del español y podría clasificarse como una voz relacionada con el género musical al ser una palabra muy común en las letras de la bachata tradicional.³⁰⁵

La fórmula “take me back” (n) presenta, asimismo, la característica de las expresiones de difícil traducción.

En el verso (32) el cambio de lengua se puede deber a que la expresión en inglés no presenta un enunciado abierto a varias interpretaciones, como sí ocurriría con su equivalente en español. Es decir, *ella no me importa* podría significar *she doesn't matter to me* o *she is none of my business*, esto es, *ya no tengo nada que ver con ella*. Sin embargo, al expresarse en inglés, Anthony deja claro que *la otra* no significa nada para él. La expresión en español *ella no me importa*, además, no conlleva la misma fuerza elocutiva como *she means nothing to me*, debido a que el enunciado en inglés constituye más una expresión fija que el equivalente en español.

Asimismo, la elección del inglés en el verso (35) se debe a la función de frases idiomáticas. El verso se asemeja al famoso estribillo del gran éxito “The Power of Love”, de Jennifer Rush, (1985), “Cause I am your lady and you are my man, whenever you reach for me I'm gonna do all that I can”.

El verso (21) está directamente relacionado con lo anterior, “I wasn't faithful that makes me a dog” (20) y, al continuar en la misma lengua, el inglés sirve como marcador de cohesión que permite al oyente seguir el razonamiento: *fui infiel, pero todavía te amo*.

5.7 “Aventura” (*Love & Hate*)

El título de esta canción coincide con el nombre del grupo. Es el tema número trece del disco *Love & Hate* (si en el cómputo tenemos en cuenta el intro hablado). Anthony Santos es el compositor y el cantante principal de la canción. Participan, asimismo, el coro y Juan Carlos de León “JC”.

Las estrofas y el estribillo son en inglés y en español. De los 31 versos, 13 se recitan en inglés, 7 en español y 11 en ambas lenguas. La mayor parte del estribillo se presenta en inglés y, por consiguiente, esta lengua es la dominante en la letra. Dicha dominancia del inglés se ve reforzada por el discurso hablado al inicio de la canción y por el diálogo que se encuentra al final de ella, ambos recitados íntegramente en esta lengua. El diálogo es bastante largo, contiene 15 turnos de habla, dura 45 segundos y es la parte más extensa en la que no se alternan las lenguas. En el texto cantado, las partes monolingües de más duración son tres versos en español y seguidamente tres versos en inglés. La dominancia de la lengua inglesa

³⁰⁵ Véase el subcapítulo 3.1.

aumenta, asimismo, por el hecho de que las partes cantadas por el coro en el estribillo se dan en esta lengua.

La letra está dividida en cuatro estrofas y un estribillo que se repite cuatro veces. Cada estrofa y el estribillo constan de cuatro versos. La canción comienza con el estribillo, interpretado por JC y, en parte, por el coro.

En “Aventura” encontramos una relación sumamente estrecha entre el hablante y los artistas que interpretan la canción, dado que la letra presenta un carácter que pretende ser biográfico: versa acerca de la experiencia de los miembros del grupo Aventura, de cómo era su vida antes de hacerse famosos y habla, asimismo, sobre el amor y el odio, o la envidia que acarrea la fama. Las frases habladas tanto al comienzo, en el medio, como en el diálogo que aparece después de la canción, están directamente relacionadas con este tema. Ya en las frases pronunciadas al inicio de la canción podemos identificar a los hablantes y a los destinatarios de la letra. Tenemos un *yo*, asumido por el cantante principal del conjunto musical, y un *nosotros* que implica a los miembros del grupo, y que es interpretado por Anthony Santos, JC o el coro. Los destinatarios son las personas que aman u odian a Aventura, esto es, *the fans* y *the haters* o *los envidiosos*.

5.7.1 La letra de “Aventura”

Hablado

- (a) Check it tired of talking about us you talk bad you talk greedy you're just making us more famous
- (b) I just love my fans, I even love the haters you know, I'm used to them

JC

- (1) Sometimes it just feels that if we weren't Aventura
- (2) trabajo en la fritura you wouldn't speak of us
- (3) And all these girls all love us *Coro* do they really really love us?
- (4) *Coro* 'cause in school it wasn't like this *JC* y hoy todo cambió

- (5) No me conoces solo escuchas mi voz
- (6) you don't know me you haven't spoke to none of us
- (7) Cómo te atreves a llamarme comparón³⁰⁶
- (8) yo soy humilde tengo buen corazón

- (9) Para llegar a la fama tienes que ser un campeón
- (10) we've been booed out of stage and look at us
- (11) You can't stop us you can't fade us I love my fans but fuck the haters³⁰⁷
- (12) this industry is full of hate and love

- (13) Hoy me siento ser el más popular
- (14) pero no olvido mi barrio holla back³⁰⁸
- (15) mi gente hermosa que tanto quiero dominicano puertorriqueño
- (16) gracias a Dios gracias a mami gracias papá

- (17) Sometimes it just feels that if we weren't Aventura
- (18) trabajo en la fritura you wouldn't speak of us
- (19) And all these girls all love us *Coro* do they really really love us?

³⁰⁶ *Comparón*: “Persona muy orgullosa, que desprecia a los demás, que no mira siquiera cuando la saludan” (web 47).

³⁰⁷ Cabe destacar que hay una contradicción entre “I even love the haters” en (b) y (11) “fuck the haters”.

³⁰⁸ *Holla back*: “get back to me” (web 48).

- (20) *Coro* ‘cause in school it wasn’t like this *JC* y hoy todo cambió
- (21) *JC* Because of you we’re number one *AS* Que me ames o me odies
- (22) *JC* Because of you we’re number one *AS* And we’ll be together always
- (23) *JC* Because of you we’re number one *AS* Los envidiosos listen up
- (c) *Hablado* we invented this style
- *Hablado*
- (d) Let me find out
- (e) JC get ready for the hate
- (f) To all the new groups, *quit hating on one another*, good luck, all we want is some respect
- (24) Sometimes it just feels that if we weren’t Aventura
- (25) trabajo en la fritura you wouldn’t speak of us
- (26) And all these girls all love us *Coro* do they really really love us?
- (27) *Coro* ‘cause in school it wasn’t like this *JC* y hoy todo cambió
- (28) Sometimes it just feels that if we weren’t Aventura
- (29) trabajo en la fritura you wouldn’t speak of us
- (30) And all these girls all love us *Coro* do they really really love us?
- (31) *Coro* ‘cause in school it wasn’t like this *JC* y hoy todo cambió
- *Hablado* *La música sigue hasta el final*
- (g) *AS* Yeah man, yo Mikey picture we were something else man
- (h) *MS* Would they still follow us? Yo Lenny what if you had a nine to five job man?
- (i) *LS* I think people won’t look at us the same dog. Yo what if I Lenny was flippin[g] some burgers dog
- (j) *AS* That’d be crazy. Or picture me like old boy style or like a sergeant like Johnny
- (k) *¿?* They’d try to body-slam you man
- (l) *AS* They’d try to clean me and shit
- (m) *¿?* He he oh man
- (n) *¿?* Yo but whatever lovers or haters
- (o) *AS* That’s right, we’re Aventura
- (p) *MS* Always will be
- (q) *AS* Nine years
- (r) *¿?* Nine years dog, still goin[g] strong
- (s) *AS* They don’t know that though
- (t) *MS* He he now they do man
- (u) *AS* Yeah This is like God’s project

5.7.2 Cambios de marcadez

En la presente letra existe una cierta estructura en el empleo de ambas lenguas que indica el uso del español para expresiones más íntimas que las expresiones que se dan en inglés, lo cual sugiere que el español es la lengua del corazón para el hablante en esta letra.

El uso de la segunda persona del singular en español y en inglés respectivamente, conlleva un efecto que refuerza esta idea. En español, *tú* y los verbos conjugados en esta persona dan la impresión de implicar únicamente a una segunda persona del singular, es decir, a un destinatario específico, mientras que el *you* en inglés abarca tanto la segunda persona del singular como la segunda persona del plural y, por lo tanto, indica un destinatario más general. Esto apoya la idea de que los enunciados más íntimos y personales se den en español. Podemos apreciar que las expresiones “you wouldn’t speak of us” (2, etc.) y “Because of you

we're number one" (21-23) se dirigen a varios destinatarios, mientras que "No me conoces solo escuchas mi voz" (5) y su traducción en el verso (6), y "Cómo te atreves a llamarme comparón" (7), toman la forma de expresiones dirigidas más bien a una sola persona. Es decir, es obvio que estas expresiones no tienen un destinatario específico, sino que se trata de las personas que hablan mal del hablante; no obstante, el uso del español, el código más íntimo, y, más concretamente, de la segunda persona del singular en esta lengua, da la impresión de unos enunciados dirigidos directamente a una persona específica. Lo mismo ocurre en el verso (21) donde la primera parte, expresada por JC en inglés, parece dirigirse a un destinatario no específico, es decir, a todos los admiradores del conjunto.

En el texto cantado "Aventura" hemos identificado una configuración que sugiere el empleo de la lengua española para expresar la primera persona del singular (*yo*) y de la inglesa para expresar la primera persona del plural (*we*). Al analizar la presente letra sostenemos la idea de que esta estructura en el empleo de las dos lenguas sirve para reforzar el contraste entre el hablante que se expresa en la primera persona del singular y los hablantes que se expresan en la primera persona del plural. Según el uso tradicional de las dos lenguas, este contraste se da entre los enunciados más íntimos y personales, realizados en español, y los que se dan en inglés y que resultan menos íntimos (cf. Keller, 1979:219). El empleo del español añade un matiz emotivo y una dedicación más personal a lo que se está expresando (cf. Valdés-Fallis, 1976a:880; Lipski, 1985:13).

Según esta estructura vemos que el inglés aparece en "making us more famous" (a), "that if we weren't Aventura" (1), "you wouldn't speak of us" (2), "And all these girls all love us do they really really love us" (3), "you haven't spoke to none of us" (6), "We've been booted out of stage and look at us" (10), "You can't stop us you can't fade us" (11), "Because of you we're number one" (21-23), "And we'll be together" (22), "Los envidiosos listen up / we invented this style" (23 y c), "all we want is some respect" (f). El español se da en "No me conoces solo escuchas mi voz" (5), "Como te atreves a llamarme comparón / Yo soy humilde tengo buen corazón" (7 y 8), "Hoy me siento ser el más popular / pero no olvido mi barrio" (13 y 14), "mi gente hermosa que tanto quiero" (15), "Que me ames o me odies" (21).

Los versos (8) y (9) proporcionan ejemplos ilustrativos del empleo del español para las expresiones más íntimas con un nivel mayor de dedicación personal. Se usa esta lengua para la afirmación sobre la personalidad del hablante: es humilde, tiene buen corazón y además es un campeón. Podemos apreciar que la humildad del hablante alude al pasado de los integrantes del grupo o a la propia realidad que habrían tenido si no hubieran llegado a la fama ("trabajo en la fritura you wouldn't speak of us -verso 2, etc.). Encontramos otro ejemplo en la tercera estrofa. A pesar de que el hablante admite ser el más popular, no se olvida de su gente, de sus padres ni de Dios (versos 13-16). En este punto cabe destacar que dichos versos en español reflejan los temas culturales de los hispanos destacados por Johnson (2000:167ss.): una relación estrecha con el lugar de origen ("mi gente" -verso 15), un lazo fuerte y leal con la familia ("gracias a mami gracias papá -verso 16) y la importancia de la religión ("gracias a Dios" -verso 16).

Existen, no obstante, algunas excepciones a la estructura indicada de la lengua española para expresar la primera persona del singular (*yo*) y de la inglesa para expresar la primera persona del plural (*we*); son las siguientes: "I wish" (a), "I just love my fans, I even love the haters [...] I'm used to them" (b), "You don't know me" (6), "I love my fans" (11) y "Let me find out" (d). Podemos apreciar que tres de estas excepciones pertenecen a las partes habladas del texto. Ya hemos constatado que las enunciaciones habladas o exclamadas no forman parte de la estructura formal de la letra,³⁰⁹ aunque en este caso sí están relacionadas con el tema de la canción. En el caso de la excepción para el verso (6), vemos que el uso de la primera

³⁰⁹ Véase el apartado 5.1.2.

persona del singular en inglés se debe a que el enunciado ofrece una traducción o elaboración del verso anterior. En cuanto al empleo del inglés en el verso (11) podemos observar que las dos palabras *love* y *hate* son *palabras clave* en esta letra. *Love* aparece once veces como verbo (b dos veces, 3 dos veces, 11, 19 dos veces, 26 dos veces, 30 dos veces), una vez como sustantivo (12) y una vez como el apodo “lovers” (n). *Hate* aparece dos veces como sustantivo (12 y e), una vez como verbo en gerundio (f) y también tres veces como el apodo “haters” (b, 11 y n). Cabe recordar que estas palabras se encuentran asimismo en inglés en el título del disco. Las palabras correspondientes en español son “quiero” (15), “ames” (21), “odios” (21) y “los envidiosos” (23), y cada una aparece únicamente en una ocasión. Esto nos demuestra que existe una tendencia a expresar estas voces en inglés, lo cual puede explicar el uso de esta lengua en la expresión “I love my fans” (11). Esto puede apreciarse igualmente en el empleo del inglés en las partes habladas (a) y (b). El uso de la primera persona en el verso (11) añade un matiz de intimidad a la expresión y refuerza de esta manera el mensaje dirigido a los admiradores del grupo para, seguidamente, resaltar el insulto a los que odian o envidian a Aventura. El empleo de las palabras “love” y “hate” en inglés crea una cohesión intertextual con el título del disco (*Love & Hate*).

Si estudiamos la lengua dominante en cada estrofa y en el estribillo podemos observar que en este -que da inicio a la letra- el inglés posee la característica de lengua dominante mientras que el español sirve para elaborar el texto. Es decir, “trabajo en la fritura” (2) constituye una elaboración, en forma de un paréntesis tanto de lo que precede al verso como de lo que lo sigue, es decir, *si no fuéramos Aventura (y si trabajáramos preparando comida rápida), nadie hablaría de nosotros*. Lo mismo ocurre en el verso (4) donde el español constituye, igualmente, una elaboración y/o paréntesis de lo que se expresa en inglés. En este punto la característica de paréntesis se refuerza por el hecho de que esta parte del verso no se recita por el coro. En la primera estrofa (versos 5-8) aparece la situación opuesta: aquí es la lengua española la que posee la dominancia y el inglés funciona como traducción y/o elaboración de lo enunciado en español (verso 6). En la segunda estrofa hallamos un solo verso en español (9) y la lengua inglesa resulta, por lo tanto, dominante. El verso en español presenta una relación estrecha con los dos versos anteriores, tanto por el idioma (español) como por la rima (“comparón” - “corazón” - “campeón”) y el contenido de la letra. En la tercera estrofa recobra el español su dominancia y “holla back” (14) constituye una interjección del inglés afroamericano (Smitherman, 1994). En la cuarta estrofa (versos 21-24) es nuevamente el inglés la lengua dominante y el español en el verso (21) elabora la expresión.

El CdC que aparece en los versos (23) y (c), “Los envidiosos listen up / we invented this style” resulta llamativo. Esta expresión constituye un vocativo o un apodo, un directivo y una afirmación. “Los envidiosos” puede considerarse una traducción, o una variación del inglés “the haters”. La traducción refuerza el vocativo o apodo, que es expresado tres veces en inglés (versos b, 11 y n) a la vez que este uso inesperado de la palabra en español puede sorprender y llamar la atención del destinatario. Según nuestra hipótesis, el CdC al español para el vocativo o apodo también introduce un tono humorístico en el enunciado, que mitiga el directivo.

Esta manera de hacer variar la lengua dominante entre las diferentes partes de la canción nos recuerda a los juegos de inversión que identificamos en el análisis de “¿Cuándo volverás? -English Version” e, igualmente, aunque en menor grado, en “Obsesión Remix”. En el análisis de “¿Cuándo volverás? -English Version” pudimos constatar que este tipo de juego de alternancia añade un efecto lúdico al texto. En la presente letra, sin embargo, tal vez no sea esta la característica más destacada de la alternancia de códigos, dado que el juego de inversión toma lugar entre unidades amplias como las estrofas y el estribillo y, por consiguiente, no se detecta tan fácilmente si no se estudia la letra de manera muy detallada. Aunque la estructura de inversión no resulte tan evidente como en las letras anteriormente mencionadas, el CdC en “Aventura” añade un matiz humorístico a algunas partes de la letra,

como por ejemplo “trabajo en la fritura” (2) y “Los envidiosos listen up / we invented this style” (23 y c). Sánchez (1983:144-5) ilustra cómo, en una conversación en español, el empleo del verbo inglés *boil* en la frase “porque cuando uno las hace boil, se le sale el sabor”, introduce un tono humorístico que suaviza el impacto de crítica sobre la habilidad culinaria de la madre de una familia chicana.

Es factible postular que esta estructura en la que el código dominante varía entre las diferentes partes de la letra, simboliza el uso del español y del inglés que existe en las letras de Aventura en general. A pesar de que el inglés contribuye con más versos en la presente letra, el español juega también un papel importante y es justamente esta alternancia entre los dos códigos lo que caracteriza a los textos del conjunto. Esta idea se ve apoyada por el carácter biográfico de la canción. Esto es, esta letra trata de Aventura y *es* Aventura por esencia. Hallamos varios rasgos típicos del conjunto en el presente texto. La parte hablada que inicia la canción constituye una peculiaridad típica de Aventura: 43 de las 48 canciones del grupo tienen algún tipo de enunciación hablada, exclamada o susurrada al comienzo de la canción. “Aventura” presenta asimismo una parte hablada en medio de la canción, una característica igualmente muy frecuente. Podemos apreciar que las cinco canciones que carecen de enunciados hablados al inicio presentan, no obstante, partes habladas dentro de la letra. En la letra objeto de estudio en este subcapítulo, existe también una parte hablada que finaliza la canción. Este fenómeno aparece en 30 temas del grupo y constituye, por tanto, otro rasgo común. Ya hemos discutido el hecho de que la mayoría de estos enunciados se den en inglés,³¹⁰ y en esta letra vemos que en los tres casos -al inicio, a mitad y al final- aparecen íntegramente en esta lengua. En el enunciado que se presenta a mitad de la canción encontramos asimismo el motivo recurrente que identifica al grupo: “Let me find out” (d). En el subcapítulo 2.5 discutimos el hecho de que el hablante y el que interpreta la letra resulten inseparables en muchas ocasiones en las letras de Aventura y he aquí el ejemplo prototípico de este fenómeno.

El empleo de las dos lenguas que hemos identificado nos indica que los hablantes de esta letra son bilingües y sabemos asimismo por los datos biográficos que los intérpretes son *biculturales*. Podemos observar igualmente que, a pesar de que el español constituye el código más íntimo, el inglés juega un papel muy importante en la expresión de los hablantes, dado que las locuciones cargadas de sentimientos se dan igualmente en esta lengua (por ejemplo en los versos 1, 3 y 11). Podemos apreciar, asimismo, que los destinatarios a los que se dirige la letra, tanto los que *aman* como los que *odian* al conjunto musical, parecen ser igualmente bilingües, ya que el *tú* o el *you* aparece en ambas lenguas.

El empleo de los dos idiomas en la tercera estrofa nos revela varios datos sobre la identidad étnica del hablante y posiblemente también del artista. Si comenzamos con la frase “no olvido mi barrio” (14), podemos apreciar que el hablante quiere destacar sus raíces y mediante el empleo de la voz “barrio” en lugar de, por ejemplo, *my neighborhood* o *my hood* indica que relaciona su barrio con el mundo hispano. Sabemos, además, que los integrantes de Aventura crecieron en el Bronx y que en 2000, un 52% de la población de este barrio era hispana y un 34,2% se declaró perteneciente a la categoría *negros / afroamericanos*.³¹¹ Tal y como ha quedado expuesto, “holla back” en el mismo verso (14) constituye una interjección perteneciente al AAVE, lo cual sugiere que el hablante no se identifica solamente con la comunidad hispana sino que también siente afinidad con la afroamericana. El hecho de que esta interjección sea la única parte en inglés en esta estrofa refuerza la idea del empleo de esta lengua, y justamente de esta expresión afroamericana, como un marcador de identidad. Esto es, esta expresión actúa como el *otro peso* de la balanza, que impide que esta caiga demasiado hacia el lado en el que se halla la identidad hispana; es como si el hablante dijera *sí, soy*

³¹⁰ Véase el apartado 5.1.2.

³¹¹ Véase el apartado 3.2.2.

hispano pero ojo, también soy afroamericano. En los versos (15) y (16), no obstante, el uso del español ejerce un nuevo peso a favor de la identidad hispana. El hecho de que se valga de esta lengua para referirse a su gente, el pueblo dominicano y el puertorriqueño, puede sugerir que se trate de los dominicanos y los puertorriqueños de las islas y no de los EE.UU., dado que los dominicanos y los puertorriqueños nacidos o criados en este país frecuentemente prefieren valerse del inglés. Con la referencia al pueblo dominicano y al puertorriqueño, el hablante destaca no solamente su identidad de hispano afroamericano de los EE.UU., sino que también subraya su origen. Hemos constatado que la relación entre los hablantes y los que interpretan esta letra es muy estrecha y, consiguientemente, cabe recordar que la madre de Anthony Santos es puertorriqueña y su padre dominicano. El español puede emplearse igualmente, no obstante, para los hispanos de segunda generación (o posteriores) de inmigrantes de los EE.UU. para reforzar la identidad hispana frente a la *norteamericana* y, por consiguiente, es posible que aquí se refiera también a los dominicanos americanos (o Dominican Yorks) y a los puertorriqueños americanos (o neorriqueños / Nuyoricans). Esto es, recordemos que los códigos lingüísticos juegan un papel de vital importancia para la construcción y expresión de la identidad. La identidad, asimismo, se crea, por un lado, mediante la asimilación a un grupo específico en la sociedad y, por otro lado, mediante la diferenciación de otros grupos. Los hispanos de los EE.UU. pueden valerse de la lengua española para marcar una identidad diferente a la del sector anglosajón dominante de la sociedad (monolingüe de inglés), mientras que se valen de la lengua inglesa (en ocasiones con acento hispano o con rasgos morfológicos, sintácticos y/o léxicos del español) para señalar una identidad diferente a la del pueblo del país de origen.³¹²

5.7.3 Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios

El uso del inglés en el verso (4) proporciona un ejemplo del CdC contextual. Tres de los cuatro integrantes del grupo nacieron en los EE.UU. y, por consiguiente, se educaron en el país, y de ahí la referencia a la escuela en inglés.

La introducción del verso (5) en español conlleva que los destinatarios, es decir, los que odian, *the haters*, puedan comprender también a los hispanohablantes. Esto es, antes del verso (5), el hablante se ha dirigido a los destinatarios exclusivamente en inglés (a y 2) pero con el empleo del español en este verso vemos que este se dirige asimismo a los hispanohablantes.

5.7.4 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas

La rima final se da entre la misma lengua de la siguiente manera: “Aventura” - “fritura” (1 y 2), “comparón” - “corazón” - “campeón” (7-9) y “fade us” - “haters” (11) y la repetición de las mismas palabras “us” (2, 3, 6, 10, 11, 18, 19, 25, 26, 29 y 30) y “one” (21-23). En el análisis de “Mentirosa” (subcapítulo 6.1), discutiremos cómo la estructuración del CdC facilita la rima mediante la colocación de la misma lengua en las partes que deben rimar. En este punto podemos observar que, al igual que en “Mentirosa”, existe una tendencia a rimar voces de una misma lengua. Existen, no obstante, dos rimas entre las dos lenguas y estas constituyen casos llamativos dado que riman únicamente debido al ligero acento hispano en la pronunciación de las palabras en inglés. Esto es, ya que el español solo tiene cinco vocales, el acento hispano en inglés tiende a reducir las vocales flojas del inglés a una de las vocales del español, y las vocales tensas del inglés, que constituyen diptongos, son pronunciadas como vocales sencillas. En el caso de la rima de “voz” - “us” (5 y 6) podemos apreciar que la vocal

³¹² Véase el subcapítulo 2.2.

floja [Λ] de “us” en inglés no se parece a la [o] del español “voz”. Pero el hispano tiende a interpretar la [Λ] de “us” e incluso la [ɔ] de “boss” como su [o] y decir, por ejemplo, *bos* al enunciar las palabras inglesas *bus* y *boss*. En el caso de “odies” - “always” (21 y 22), la última sílaba de la voz española posee un diptongo mientras que la palabra inglesa tiene dos pronunciaciones, una con diptongo [ˈɔ:lweiz] y otra sin [ˈɔ:lwəz / ˈɔ:lwiz] (Jones, 1991). La influencia hispana en la pronunciación del inglés y por tanto, la pronunciación de dicha palabra con diptongo hace que la rima se pueda dar.

La relación entre el nombre del grupo pronunciado en español en (1) y “fritura” (2) puede interpretarse, por un lado, como la elección del español al comienzo del verso (2) para facilitar la rima con el verso anterior y, por otro lado, “Aventura” puede constituir un impulsador que estimula el empleo del español en el verso (2) entero añadiendo de esta manera un matiz del lenguaje espontáneo hablado.

El empleo del inglés en (10) puede deberse a que la expresión fija “booed out of stage” no existe de la misma manera en español, aunque cabe señalar que la forma estándar de esta expresión es *booed off stage*. En (11) encontramos “fuck the haters”, una locución de repudio muy fuerte que, asimismo, es tan frecuente que para personas que acostumbran a valerse de palabras malsonantes se ha lexicalizado. Es decir, la expresión *fuck the ...* funciona como si fuera una sola palabra, en el sentido de *que se vayan al diablo*. Estas formas no se modifican y se emplean como fórmula inalterable. Los hablantes que acostumbran a valerse de esta expresión de repudio la introducen en su habla libremente, sin reparar necesariamente en el hecho de que es una expresión considerada muy vulgar en el habla estándar. Cabe destacar que en la bachata romántica tradicional este tipo de expresiones fuertes son muy poco comunes o prácticamente ausentes. Sin embargo, esta canción no es una bachata típica ya que no trata un tema amoroso sino que documenta la vida de los artistas (o de los hablantes que representan los artistas) con todos los contratiempos y frustraciones. Al valerse del inglés, lengua que no forma parte del carácter amoroso y suave de la bachata, es posible que se logre mitigar la crítica o el insulto dirigido a los destinatarios que odian al grupo, es decir, *the haters*, al tiempo que, además, se hiere en menor medida la sensibilidad del público. Es decir, la expresión en inglés no contrasta tanto con el ambiente tradicional de la bachata que trata el tema amoroso y lamentoso, como lo hubiera hecho una expresión semejante en español. Asimismo, el hecho de que esta expresión se dé en inglés y no en español, reafirma la tendencia de que Aventura expresa más palabras malsonantes en inglés que en español.³¹³ En este punto cabe señalar que esta expresión no ha sido censurada en esta canción, al contrario de lo ocurrido para esta y otras expresiones tabúes en otras letras del conjunto. Encontramos, por ejemplo, saltos en el sonido que censuran palabras como “shit”, “bullshit”, “fuck” y “fuckers” en “Don’t Waste My Time” (*L&H*) y “fucking” en “You’re Lying” (*GP*).

³¹³ Véase el apartado 5.1.1.4.

5.8 “Our Song” (*God’s Project*)

“Our Song” es la séptima canción de los 15 temas (si contabilizamos los tres temas hablados “Intro”, “Bar Skit” y “Audition Skit”) de *God’s Project* (2005), el penúltimo disco, hasta la fecha, de Aventura.³¹⁴ En el libreto del disco no se indica quién escribió la canción. Anthony Santos interpreta la letra y en el estribillo participa, asimismo, el coro. “Our Song” es una de las dos canciones del disco que poseen títulos en inglés. La otra es “You’re Lying” (además de los temas hablados “Bar Skit” y “Audition Skit”).

De los 33 versos, hallamos 14 en inglés, 12 en español y 7 en ambas lenguas. El hecho de que el título, todas las partes habladas, excepto la palabra “y” antes de la pronunciación del nombre del grupo, y cuatro de los seis versos del estribillo se presenten en inglés, le da a esta lengua una posición dominante. La estructura de la alternancia es irregular aunque la parte monolingüe más extensa, sin tener en cuenta los fragmentos hablados, consiste solamente en tres versos en inglés. No obstante, en la mayor parte del texto, el cambio de lenguas toma lugar entre cada verso, o dentro de él, de la siguiente manera: Verso (1) inglés, (2) español, (3) inglés + español, (4) inglés + español, (5) español, (6) inglés, etc.

La canción consta de tres estrofas y dos estribillos diferentes, uno de los cuales se repite tres veces y el otro, dos. El comienzo del primer estribillo está marcado por una pequeña pausa en el canto y por la participación del coro que acompaña al solista con un canturreo. El comienzo del segundo estribillo está marcado, sobre todo, por el canto del coro. Cabe destacar que esta letra es la única del corpus principal de análisis que presenta más de un cambio de lenguas en un solo verso, si obviamos el verso (6) en “¿Cuándo volverás? -English version” (“and I don’t eat esperando for your love”). Esto es, uno de los versos del primer estribillo comienza en español, continúa en inglés y termina en español. (En el corpus complementario existe otra canción -“Step off” que presenta versos con más de un cambio). Aparecen cuatro partes habladas o susurradas en “Our Song”. La primera da inicio a la letra, la segunda se encuentra a mitad de la misma, la parte número tres se nos muestra en la tercera repetición del primer estribillo y la última pone fin a la canción. La primera parte hablada presenta un CdC, la segunda y la tercera se dan íntegramente en inglés, y la última consiste únicamente en la pronunciación del nombre del conjunto musical.

En “Our Song”, el hablante se está despidiendo de su novia, dirigiéndose directamente a ella. Expresa su dolor por tener que alejarse, le dice que pensará en ella, le promete que va a volver y le pide que no lllore y que, cuando lo extraña, ponga “nuestra canción”, la canción que les fascina a los dos.

³¹⁴ Recordemos que en diciembre 2006 publicaron otro disco (*K.O.B. Live*) que no forma parte de este estudio. Véase el subcapítulo 2.3.

5.8.1 La letra de “Our Song”

Hablado AS

- (a) Have you ever loved someone so much
- (b) that even though you know you gotta go
- (c) you just don't know how to let go
- (d) that's how I feel about her
- (e) Come on *Eco*

- (f) Hey it's your Romeo girl
- (g) y Aventura

- (1) If tomorrow you feel lonely it's ok
- (2) te prometo princesita volveré
- (3) please stop your crying se me va el avión
- (4) when you miss me pon nuestra canción

- (5) Aquella canción de amor que nos fascina a los dos
- (6) the song we always play when we make sweet love
- (7) me da pena sorry that I have to go no me digas adiós

- (8) Sometimes in life you don't get what you want
- (9) me duele mucho tenerme que alejar
- (10) baby girl you know well you're my boo³¹⁵
- (11) y te prometo que en mi mente estarás tú

- (12) Y aquella canción de amor que nos fascina a los dos
- (13) the song we always play when we make sweet love
- (14) me da pena sorry that I have to go no me digas adiós

C

- (15) Tell me that you'll miss me tell me that you love me and you need me
- (16) say it girl before I go
- (17) Dime que me amas dime que de lejos tú me extrañas
- (18) dime esas palabras me voy mi amor
- (19) Tell me that you'll miss me tell me that you love me and you need me
- (20) say it girl before I go

Hablado AS

- (h) Let me hear that Playboy³¹⁶
- (i) Come on *Eco*

- (j) You know I love you girl

- (21) Mi cielo it's not over don't you cry
- (22) con tu mirada y tu tristeza voy a llorar
- (23) yo sé que piensas que esto ya llegó al final
- (24) pero en tu radio you will hear our lullaby

³¹⁵ *Boo*: “1a. a term of endearment, especially towards a partner of either sex. 1b. a ‘significant other’, e.g. a partner, girl/boyfriend. An expression used on campus in the USA since around 2000” (Thorne, 1997).

³¹⁶ Hemos indicado anteriormente (apartado 3.2.1) que el apodo de Lenny Santos, el guitarrista de Aventura, es *Playboy*. Tanto antes como después de este verso hay partes instrumentales en las que la guitarra es predominante.

- (25) Y aquella canción de amor que nos fascina a los dos
 (k) *AS susurrado* You used to love that do you remember
 (26) the song we always play when we make sweet love
 (l) *AS susurrado* Yeah always
 (27) me da pena sorry that I have to go no me digas adiós
 (m) *AS susurrado* Please don't say goodbye
- (28) Tell me that you'll miss me tell me that you love me and you need me
 (29) say it girl before I go
 (30) Dime que me amas dime que de lejos tú me extrañas
 (31) dime esas palabras me voy mi amor
 (32) Tell me that you'll miss me tell me that you love me and you need me
 (33) say it girl before I go
- *Hablado AS*
- (n) Aventura

5.8.2 Cambios de marcadez

En la presente letra, de índole bachatera romántica, hemos podido identificar una diferencia en el uso de las dos lenguas que sugiere que el español es la lengua más íntima para el hablante. Existe una clara tendencia a expresar el dolor y las promesas del hablante en español - “te prometo princesita volveré” (2), “me da pena” (7, 14 y 27), “me duele” (9), “te prometo que en mi mente estarás tú” (11), “voy a llorar” (22) - y el dolor de la destinataria en inglés - “you feel lonely” (1), “your crying” (3), “when you miss me” (4), “you don't get what you want” (8), “don't you cry” (21) -. Esto sugiere que la lengua que se encuentra más cerca del corazón de nuestro hablante, que al comienzo de la letra se apoda a sí mismo *Romeo*³¹⁷ (verso f), es el español, mientras que la lengua que este relaciona más con la destinataria, a pesar de que se dirige a ella en ambos códigos, es la inglesa. Esta idea se ve apoyada por el hecho de que el hablante se valga de esta lengua cuando expresa su amor por ella y cuando confirma el importante papel que ella tiene en su vida: “Have you ever loved someone so much” (a), “that's how I feel about her” (d), “Hey it's your Romeo girl” (f), “baby girl you know well you're my boo” (10), “You know I love you girl” (j). Cabe señalar que la expresión de sexo (versos 6 y 13) se recita igualmente en inglés, ya que el acto de hacer el amor se encuentra directamente relacionado con la destinataria. Esto se relaciona, además, con la tendencia identificada a emplear un lenguaje más atrevido en inglés que en español en general en las letras de Aventura.³¹⁸

La única excepción a esta estructura que hemos podido identificar es “con tu mirada y tu tristeza voy a llorar” (22), donde es el dolor de ella (en español) el que va a causar el llanto de él (en español). No obstante, el fin de este verso es justamente expresar cómo la tristeza de ella le causa dolor a Romeo y, por lo tanto, es la pena de él la que pesa más en este punto y de ahí, el empleo del español.

³¹⁷ Para una discusión sobre la pronunciación de *Romeo*, véase el apartado 5.1.3. Cabe destacar que en este punto se podría argumentar que no es que el personaje se llame Romeo, sino que se vale de este nombre para decir algo así como *soy tu hombre, tu admirador, el que moriría por ti* y para destacar la característica de amante latino (del personaje de Shakespeare). No obstante, como sabemos que el apodo del cantante que interpreta la canción y el nombre de varios de los hablantes en otras canciones del grupo es justamente Romeo, (por ejemplo en “Angelito”, “Un beso” y “Ciego de amor” –GP) nos parece adecuado partir de la hipótesis de que este es, también, el caso de la presente letra.

³¹⁸ Véase el apartado 5.1.1.4.

A pesar de que Romeo expresa sus sentimientos en ambos idiomas, existe una inclinación hacia el empleo del español para las expresiones más íntimas, esto es, el dolor propio y las promesas que realiza a la destinataria.

Tal y como ha quedado expuesto, el hablante se vale del inglés para referirse al dolor de su novia y para reafirmar lo que ella significa para él. Dado este hecho, podemos deducir que el inglés probablemente sea la lengua preferida de ella. Esta idea se ve apoyada por el empleo de esta lengua en los versos (k, l y m). En este punto, los enunciados de Romeo son susurrados, lo cual indica que el hablante se encuentra físicamente cerca de la destinataria cuando los pronuncia; además, solo aparecen en una ocasión. Ambos hechos crean un efecto de más espontaneidad e intimidad que en el resto de la canción.

El hecho de que la referencia a la canción de amor que Romeo quiere que su pareja escuche cuando lo extrañe se dé tanto en inglés (en el título y en los versos 6, 13, 24 y 26) como en español (versos 4, 5, 12 y 25), muestra que la canción puede estar escrita en español, en inglés, o en ambos idiomas. Cabe señalar que en español se denomina “canción de amor” (5, etc.), mientras que en inglés se caracteriza como una canción de cuna, “lullaby” (24). Esta diferencia semántica puede verse relacionada con el papel del español como la lengua del corazón. Es decir, en español se recalca la pasión, mientras que el nombre que se pone a la canción en inglés crea la impresión de una canción más ingenua, como algo infantil.

En cuanto al segundo estribillo (versos 15-20 y 28-33), se puede apreciar que los versos en español constituyen una repetición de lo ya expresado en inglés y que la segunda parte en inglés es idéntica a la primera. Esto es, aquí se trata del mismo enunciado repetido tres veces. Esta reiteración refuerza lo expresado, al tiempo que la traducción al español crea una variación estilística que evita la impresión de que se repite lo mismo tres veces seguidas.

Al igual que ocurre con el uso de las voces “canción” y “song”, que permite al compositor reiterar la misma idea sin crear una repetición que podría considerarse antiestética, aparece la referencia, en inglés, al llanto de la novia en el verso (21) y al llanto de Romeo, expresado en la lengua española en el verso siguiente.

En el verso (24) encontramos otra instancia de la variación estilística con la mención de “lullaby” en lugar de “canción” y “song” que hemos hallado antes.

Las expresiones “me da pena” y “sorry” (7, 14 y 27) muestran, asimismo, la característica de la variación estilística.

5.8.3 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas

La rima toma lugar entre palabras en español, “avión” - “canción” (3 y 4), “dos” - “adiós” (5 y 7, 12 y 14, 25 y 27) y entre voces en inglés, “cry” - “lullaby” (21 y 24). Tal y como hemos constatado, por lo general es más fácil crear rimas entre palabras en una misma lengua, por lo que los versos (3) y (4) muestran la estructura inglés + español, y los versos (7) y (14) terminan en español para rimar con los versos (5) y (12). Al igual que las rimas entre “voz” - “us” y “odies” - “always” debidas a la pronunciación hispana de las voces en inglés, o la influencia del español en la pronunciación del inglés, en la letra de “Aventura”, hallamos en este punto una rima entre español e inglés con acento hispano en “boo” - “tú” (10 y 11). Si la pronunciación de “boo” se hubiera dado en el inglés americano estándar no se habría producido la rima ya que la palabra termina en diptongo.

Resulta relevante destacar que el CdC en la parte hablada que da inicio a la canción tiene lugar justo antes de la pronunciación del nombre del grupo en español, es decir, aparece el conector “y” antes de “Aventura”. El nombre del conjunto musical funciona, en este punto, como un atractor. Zentella (1997a:97) ejemplifica los atractores con la siguiente frase: “My name es Paca”. Aquí podemos apreciar como la pronunciación hispana del nombre *Paca*, que

es el atractor, afecta a la elección de lengua para el verbo inmediatamente anterior al nombre (*es* en lugar de *is*).

Hemos comentado que existe un contraste en el empleo de las dos lenguas en la presente letra. A pesar de que el hablante expresa sus sentimientos en ambos códigos, parece que utiliza más el español como lengua del corazón y relaciona el inglés, más que el español, con su destinataria. En cuanto a los vocativos y apodos de los que se vale Romeo, podemos observar que presentan un tono ligeramente más romántico en español, lengua en la que aparecen “princesita” (2), “mi amor” (18 y 31), o “mi cielo” (21), mientras que en inglés encontramos “boo” (10) y el vocativo más neutral “girl” (f, 16, 20, j, 29 y 33), al que se le agrega “baby” en el verso (10), lo cual le da un matiz un poco más cariñoso, aunque no llega a alcanzar el nivel de afectuosidad que conllevan los vocativos en español.

5.9 Recapitulación

En la presente recapitulación resumiremos brevemente las características que más se destacan de cada letra. En el capítulo siete presentaremos tipologías de las funciones o usos del CdC identificados en los análisis.

La característica más destacada de “**Cuándo volverás -English Version**” del primer disco de Aventura es la de un juego de inversión en la que el español y el inglés aparecen en una estructura específica (A/B/A/B/A, etc.). Hemos podido observar dos cambios que se desvían de *las reglas* sintácticas de la gramática bilingüe. Esto se hace para crear esta estructura de cambio constante entre las lenguas. Puede apreciarse que en la versión en la que la presencia del español es mayor, es decir, en la versión monolingüe, el hablante personaje, además de sufrir por el abandono de su amada, se encuentra atormentado por los celos dado que se menciona la posibilidad de que el sujeto de su amor esté con otro hombre.

La característica sobresaliente en la letra de “**I Believe -Yo creo**” del segundo disco de Aventura es la traducción. Hemos visto que la mayoría de las enunciaciones se dan en ambas lenguas. El español posee, sin embargo, un papel predominante dado que en esta lengua se introduce información que no se da en inglés.

En la letra de “**Gone**” del segundo disco de Aventura hallamos a un hablante que se expresa mediante una bachata valiéndose del español como código del corazón. El personaje hablante muestra una preferencia por el español para hablar de sí mismo, y del inglés para referirse a su destinataria. De la comparación entre la versión balada pop en inglés del conjunto musical NSYNC y la versión bachata en ambas lenguas de Aventura, se desprende que en la versión en la que el hablante se vale de inglés y español, se proyecta una imagen de un hablante más resignado y desamparado a causa del abandono de la mujer a quien ama, que en la versión de NSYNC.

En la canción “**Obsesión Remix**” del segundo disco de Aventura, hallamos a un personaje más atrevido y confiado que en la versión monolingüe en español. Encontramos jerga afroamericana y referencias explícitas al sexo. En la versión bilingüe hemos podido apreciar que la lengua española cumple la función de marcar la identidad del emisor y de llamar la atención de la destinataria. En la segunda estrofa el hablante se sirve tanto del español como del inglés para desarrollar su narración y puede observarse que el juego entre ambas lenguas en esta estrofa refuerza el contraste entre la imagen de un hablante más sufrido y desesperado y la imagen de un hablante atrevido y más seguro de sí mismo.

En la canción “**I’m Sorry**” del tercer disco de Aventura aparece una estructura en el empleo de las dos lenguas que sugiere el español como código de la subjetivización y el inglés como código de la objetivización. El español presenta los rasgos de la lengua del corazón, mientras que los hablantes posiblemente se valen del inglés para situaciones menos amorosas como, por ejemplo, las riñas. Hemos identificado, al tiempo, ejemplos que contradicen esta estructura, dado que el hablante se vale también del inglés para expresar sus sentimientos y llevar adelante su intento de convencer a su destinataria, lo cual demuestra que se trata de un hablante bilingüe que hace uso de ambas lenguas para todo tipo de temas de conversación.

La canción “**Aventura**” del tercer disco del conjunto musical con el mismo nombre pretende ser de carácter biográfico. Esto conlleva que la distinción entre los hablantes ficticios y los artistas que interpretan a estos hablantes resulte muy compleja y delicada. A pesar de que hemos hallado varios contraejemplos, existe una estructura en el empleo de las lenguas que indica el uso del español para las expresiones más íntimas, lo cual sugiere que el español es la lengua de corazón o el código de nosotros en esta letra.

En la canción “**Our Song**” del penúltimo disco de Aventura, hemos podido confirmar que el compositor se vale de la traducción para reforzar la enunciación y para crear una variación estilística que evita la repetición que podría considerarse antiestética. Hemos podido identificar una estructura en el empleo de las dos lenguas que indica que el hablante se vale del español para expresar su dolor y las promesas que realiza a su interlocutora, mientras que emplea el inglés para referirse al dolor de su destinataria y para expresar el amor que siente por ella.

En la descripción panorámica y en los análisis pormenorizados de los textos cantados de Aventura hemos podido identificar ciertas tendencias en el uso de las dos lenguas, por ejemplo, el uso mayor de palabras malsonantes y expresiones atrevidas con referencias al sexo y a las fiestas en inglés, o el empleo del español como la lengua del corazón o código de subjetivización. Sin embargo, hemos observado que existen varias excepciones a estas tendencias. Teniendo en cuenta estas excepciones en nuestra descripción del CdC en los textos cantados de Aventura, puede apreciarse que el uso de ambas lenguas en estos textos confirma los siguientes puntos que venimos planteando:

1) El lenguaje del conjunto musical Aventura pretende reflejar el habla actual de la comunidad de habla bilingüe (español/inglés) de Nueva York.³¹⁹ Este habla se ve afectada por el desplazamiento lingüístico en el que los roles tradicionales de las dos lenguas se ven distorsionados y el inglés invade los ámbitos donde anteriormente reinaba el español. En el caso de hablantes de segunda o posteriores generaciones de inmigrantes puede identificarse, frecuentemente, el empleo del inglés también en situaciones íntimas o de sentimientos fuertes.³²⁰

2) A pesar de que el CdC es un fenómeno estigmatizado en la sociedad estadounidense donde la norma según el modelo del déficit es el habla monolingüe en inglés, existen individuos que se valen del CdC con orgullo y que no se dejan reprimir por las posturas negativas que inculcan las autoridades.³²¹

En el caso de las letras musicales, que constituyen textos artísticos editados, no existe la menor duda de que el empleo del CdC es consciente y de que no es el resultado de hablantes que sufren de confusión lingüística. Podemos constatar que la alternancia de códigos en los textos cantados tampoco responde a una necesidad léxica por falta de conocimientos en

³¹⁹ Véase el inicio del subcapítulo 2.3.

³²⁰ Véase el apartado 2.7.2.2.

³²¹ Véase el inicio del primer capítulo.

algunas de las lenguas.³²² Además, Aventura se vale de esta herramienta lingüística de manera tan frecuente que el conjunto musical viene a ser identificado por ella.

3) El uso del CdC en los textos cantados de Aventura constituye una herramienta innovadora, creativa y eficaz en la construcción y manifestación de una identidad bilingüe y *bicultural* y es una forma poderosa de manifestar el orgullo de tener esta identidad.³²³ Dicha identidad pertenece al emisor de los textos, es decir, tanto al artista como a los hablantes que este interpreta.³²⁴

4) El uso de este fenómeno estigmatizado tanto en el discurso hablado como en el escrito y en el cantado puede considerarse parte de un movimiento de resistencia hacia las actitudes lingüísticas negativas presentes en la sociedad, de manera que se desafía el modelo del déficit mediante el discurso bilingüe como práctica social.³²⁵

En cuanto a los textos cantados producidos por artistas de gran éxito, como Aventura, esta práctica social se realiza de forma pública ya que el acceso a la producción musical de estos cantantes o grupos, en nuestro caso Aventura, es mundial (se tocan sus canciones en radioemisoras y se muestran sus videoclips en programas de música de canales de televisión de muchos países del mundo. Además, se pueden comprar sus discos en innumerables tiendas y por internet y el conjunto realiza giras internacionales, dando conciertos en muchos países). En este sentido, el CdC en los textos cantados se diferencia claramente de la alternancia de lenguas que tiene lugar de forma espontánea en conversaciones entre hablantes que pertenecen a un grupo cerrado.³²⁶

³²² Véase el inicio del primer capítulo.

³²³ Véase el apartado 2.2.4.3.

³²⁴ Véase el subcapítulo 2.5.

³²⁵ Véase el apartado 2.2.4.3.

³²⁶ Véase el apartado 2.2.4.4.

6. ANÁLISIS DEL CORPUS COMPLEMENTARIO

Un hombre que habla dos idiomas vale por dos.

(Zentella, 2000:156)

En el presente capítulo presentaremos el análisis del corpus complementario. El capítulo consta de cuatro subcapítulos que tratarán las siguientes cuestiones:

- 6.1 “Mentirosa” - Mellow Man Ace

Llevamos a cabo el análisis de la canción “Mentirosa” del rapero afrocubano americano Mellow Man Ace.

- 6.2 “¿Qué sabes tú?” - Proyecto Uno

Realizamos el análisis del rap / disco / merengue “¿Qué sabes tú?” del conjunto musical Proyecto Uno.

- 6.3 “Step off” - Molotov

Analizamos la letra de la canción “Step off” del grupo de rock / rap mexicano Molotov.

- 6.4 Conclusiones

Finalmente presentamos una recapitulación breve del análisis del corpus complementario.

Tal y como ha quedado expuesto, la diferencia entre el corpus principal y el corpus complementario es que en el primero hemos analizado todas las letras del conjunto musical Aventura que cumplen con los requisitos destacados para la selección, mientras que para el análisis del corpus complementario hemos escogido únicamente una letra de cada artista / grupo a pesar de que tienen varios textos cantados que cumplen con dichos requisitos.

6.1 “Mentirosa” - Mellow Man Ace

El orden de los análisis del corpus complementario se basa en los años de publicación de los discos de los que hemos sacado las canciones analizadas (1989, 1996 y 1999) y coincide, además, con el orden alfabético de los títulos de las canciones. Dado que la canción de Mellow Man Ace es la primera que se publicó, comenzamos con ella.

6.1.1 Datos biográficos

Ulpiano Sergio Reyes, alias **Mellow Man Ace**, nació en La Habana en 1967 y llegó a los EE.UU. con su familia a los cuatro años. Creció en South Gate, en California. Su hermano mayor es el famoso rapero Senen “Sen Dog” Reyes, miembro del grupo Cypress Hill.

Resulta pertinente destacar que la población de South Gate, donde creció Mellow Man Ace, consta de un 92% de hispanos, de los cuales un 70% es mexicano y únicamente un 0,6% es cubano (U.S. Census Bureau, web 49). Esto nos muestra que el rapero creció en una zona en la que había pocos cubanos, lo cual crea una situación muy diferente a la situación en la que se encuentran los cubanos en, por ejemplo, Miami, donde la población hispana es de un 57,3%, de los cuales un 28,9% son originarios de Cuba (U.S. Census Bureau, web 50). En general, los hispanos que viven en una zona densamente poblada por personas de su país de origen tienden a mantener la identidad de ese país tras el paso de varias generaciones,

mientras que los hispanos que viven en lugares donde hay pocos hispanos, o donde no hay muchas personas de su país de origen, tienden a perder la identidad étnica del país del origen de forma más rápida. En South Gate, únicamente un 1% de la población se inscribió como *negra* en el censo del 2000. Cabe destacar, no obstante, que existe la posibilidad de que un número considerable de los hispanos que no son mexicanos (puertorriqueños, cubanos y otros) sean afrodescendientes.³²⁷

6.1.2 Datos sobre el lenguaje de los artistas

En lo concerniente al lenguaje de Mellow Man Ace en “Mentirosa”, podemos observar que, en primer lugar, su realización del inglés presenta varios rasgos pertenecientes al AAVE. Tal y como veremos en el análisis de la letra, hallamos los vocativos “yo”, “skeezer” y “brother”, que se originan en dicha variedad. Asimismo, el acento del rapero pertenece claramente al inglés afroamericano urbano. Si estudiamos la carátula del disco en el que figura “Mentirosa”, *Escape from Havana*, vemos que el rapero es de piel morena y de facciones que dentro del concepto anglo-estadounidense pertenecen a los afrodescendientes. Según la dicotomía racial *blanco / negro*, que constituye el principio principal de la organización social en los EE.UU. (Bailey, 2002:59), Mellow Man Ace pertenece, por consiguiente, a la segunda categoría. Mediante el empleo del AAVE, el rapero deja claro con qué grupo étnico se identifica. Asimismo, la mayor parte de sus canciones, tanto en *Escape from Havana* como en los discos siguientes, presentan muy pocas características de la música cubana y pertenecen, más bien, al ámbito del rap, producido sobre todo por los afroamericanos de los EE.UU.

En segundo lugar, el español de Mellow Man Ace presenta rasgos que sugieren que esta lengua no es una lengua que hable con la soltura de un bilingüe equilibrado. En este punto cabe reconocer que existe una cantidad considerable de hispanos nacidos o criados en los EE.UU. que no hablan el español con entera soltura, sino que manifiestan los rasgos de la erosión lingüística. El estado del proceso del desplazamiento lingüístico hacia el inglés varía entre individuos. Por un lado existen sujetos cuya habla difiere de forma muy sutil de la variedad estándar, por ejemplo en el empleo del orden de las palabras o, en casos de una erosión más avanzada, en el aspecto fonológico, pudiendo darse una interferencia fonética de la lengua inglesa en la española. Por otro lado, encontramos a hablantes vestigiales cuya habla presenta una gramática con verdaderos errores de concordancia y estructura. En el caso de Mellow Man Ace, él constituye la primera generación en la que se da el inicio del desplazamiento hacia el inglés y tal vez no se le pueda clasificar como hablante vestigial. Su español expone, no obstante, las inconfundibles características de ser una lengua aprendida *de oído* fuera de, en este caso, Cuba, y de pertenecer a un hablante cuya lengua dominante es la inglesa. Está claro, sin embargo, que conoce la variedad cubana dado que, tal y como veremos más adelante, se vale de vocablos como “relambía”, “fletera” y “alabado”. Además, su pronunciación muestra las características del español caribeño (Lipski, 1994): “porque” es pronunciado [pøk'e], hay aspiración de la [s] implosiva (por ejemplo en “mañana e[s] otra cosa”, “decía[s]” y “mucho[s]”), y existe la pérdida de la [ð] intervocálica (“alaba[d]o”). Tanto las voces “relambía” y “fletera” como la antes mencionada “skeezer”, pertenecen al *bajo fondo* cultural, es decir, a las capas sociales más bajas, las primeras al de la cultura cubana y la última al de la cultura afroamericana. Estas palabras reflejan la *biculturalidad* del hablante y el ámbito social en que se desenvuelve. Al tiempo que su español muestra estas características de la variedad cubana, emite, por ejemplo, una pronunciación de [v] labiodental a la manera inglesa (“ya me voy”) y una expresión agramatical en la frase “Antes

³²⁷ Recordemos que en el censo de 2000 se ofrecía la posibilidad de marcar más de una identidad étnica.

que colgaste”, donde se pierde la preposición *de* y se emplea el pretérito indefinido en lugar del imperfecto del subjuntivo.³²⁸ Su realización del español tampoco muestra rasgos del español de México, siendo la mexicana, tal y como se ha indicado, la población mayoritaria entre los hispanos de South Gate. Esto sugiere que se ha criado en un lugar donde no se hablaba mucho español. El inglés afroamericano que produce nos indica, sin embargo, que es muy probable que haya crecido en un barrio afroamericano. Además, el hecho de que su fenotipo presente los rasgos típicamente identificados como afrodescendientes dentro de los EE.UU. nos lleva a la idea de que es principalmente con este grupo étnico con el que se identifica.

Tal y como veremos más adelante, “Mentirosa” presenta la forma de un diálogo entre el hablante que interpreta Mellow Man Ace y la novia de aquel. En cuanto al acento que emite esta mujer cuando se expresa en español, se puede afirmar que parece nativo. En lo que a su realización del inglés se refiere, se puede constatar que presenta rasgos pertenecientes al AAVE. El acento y parte del vocabulario nos revela estas características afroamericanas. Aparece, por ejemplo, la doble negación en uno de sus enunciados: “Don’t be calling me no skeezer.” Los fragmentos pronunciados por esta mujer, no obstante, son tan cortos que resulta imposible tener una idea clara de su competencia lingüística en ninguna de las dos lenguas. En este punto conviene señalar, además, que una buena pronunciación puede ser emitida incluso por los bilingües menos competentes, sobre todo cuando se trata de enunciados muy cortos.

6.1.3 Datos contextuales

La canción “Mentirosa” pertenece al primer álbum del cubano Mellow Man Ace: *Escape from Havana* (1989). Es, sin duda, su tema más conocido: fue el primer rap hispano que recibió un disco de oro (Flores, 1996:85) y uno de los primeros en emplear la alternancia de lenguas como parte integral de la letra (del Barco, 1996:74). El rapero hace varias referencias a esta canción en discos posteriores.³²⁹ Está compuesta por S. Reyes y T. González. Es la única canción del disco que cumple con los requisitos expuestos para nuestro análisis. Siete de las doce canciones del disco están en inglés, tres en español y una (“Rap Guanco”) presenta CdC del tipo VI (cambios entre unidades extensas) y alguna instancia del tipo IV (cambios dentro de los versos). En su segundo disco, *The Brother with Two Tongues* (1992), encontramos varias canciones bilingües, una en la que las partes en inglés se dan con acento hispano (“Ricky Ricardo of Rap”) y otra en la que algunas partes en español presentan acento inglés (“Funky muñeca”). En su tercer disco, *From the Darkness to the Light* (2000), Mellow Man Ace mantiene las dos lenguas separadas únicamente con dos letras en español y el resto en inglés. En su, hasta la fecha, penúltimo disco, *Vengo a cobrar* (2004), regresa a la alternancia de lenguas.³³⁰ De las 15 canciones, siete se recitan en inglés con algunas voces o frases en español (CdC tipo I), y dos en español. El resto presentan cambios tanto entre unidades extensas, como entre los versos y dentro de ellos.

³²⁸ Otra prueba de la erosión lingüística de Mellow Man Ace la hallamos en una comunicación personal (03/11/2005) en la que el artista muestra más características del hablante bilingüe de transición.

³²⁹ Por ejemplo en “The Brother with Two Tongues” del disco con el mismo nombre (1992), donde rapea: “it’s like a noun is a person, a place, a thing / son un lugar o cosa like that girl mentirosa”. O en “Babablu Bad Boy” del mismo disco: “Change my flow with two words you don’t know / like mentirosa mañana otra cosa”. Asimismo, en la penúltima producción del rapero, *Vengo a cobrar* (2004) en “Callejera” recita: “famosa mentirosa hoy me dices algo y mañana otra cosa”.

³³⁰ Posteriormente a este disco, el rapero ha producido “Ghetto Therapy” (2006) junto con su hermano Sen Dog, miembro del conjunto de hip-hop Cypress Hill, bajo el nombre *The Reyes Brothers*. (No hemos estudiado el uso de las lenguas en dicho disco).

El hecho de que la alternancia de lenguas en un texto cantado fuera un fenómeno reciente cuando “Mentirosa” se publicó tiene importancia a la hora del análisis. En primer lugar, podemos observar que la técnica para cambiar de lenguas en los textos cantados no estaba muy desarrollada. Una característica recurrente es la colocación de las dos lenguas para facilitar una rima artificial, poco elaborada. El constante cambio da la impresión de ser un juego en el que el rapero pisa terreno nuevo, probando si el CdC funciona en este medio de comunicación y exponiendo sus habilidades lingüísticas de forma jocosa y presumida. Appel y Muysken (1996:179) señalan que bajo la función metalingüística se encuentra el tipo de CdC en el que los hablantes alternan lenguas “para impresionar a otros participantes haciendo gala de sus habilidades lingüísticas”.

En segundo lugar, este juego verbal entre el inglés y el español puede interpretarse como el descubrimiento y el experimento de la identidad bilingüe y *bicultural* propia del rapero. Cabe mencionar que el nombre del disco *Escape from Havana* señala una identidad de individuo cubano que vive en exilio en un país de habla inglesa. Asimismo, existen varias pruebas de esta identidad *bicultural*, de la novedad en el tipo de música y del empleo de alternancia, en las letras de Mellow Man Ace. Tenemos, por ejemplo, el anteriormente mencionado “Rap Guanco” con CdC mayormente del tipo VI (entre unidades extensas), en el que el rapero - en lo que parece ser una clara referencia autobiográfica - destaca la novedad en su estilo de música:

[...]
 and what I came up with is called rap guanco
 different than house, nothin[g] like go-go [...]
 ‘cause it was about time for something new to come along
 and I thought, a bilingual single, that can’t go wrong
 so everybody chill as I flow with the new style rap guanco
 [...]

(“Rap guanco”, *Escape from Havana*)

En la misma canción, Mellow Man Ace ofrece otra aparente reflexión personal de la siguiente forma:

[...]
 el estilo [her]mano es afrocubano [...]
 I’m not black white or Puerto Rican
 just a stupid Cuban
 [...]

(“Rap guanco”, *Escape from Havana*)

La prueba óptima del deseo de Mellow Man Ace de destacar su identidad cubana en este disco es la canción “Mas (*sic*) pingón”, en la que dice lo siguiente:

[...]
 Digo lo que digo y e[s] de corazón
 nadie me gana po[c]ue soy el más pingón³³¹ [...]
 yo y mi hermano sí somo[s] prieto[s]
 [...] la esposa que tiene[s] que no vale madre [...]
 pero lo demás[s] ni te voy a decir porque

³³¹ *Pingón*: “pingón/na. Aumentativo de *pinga*. Pene grande” (Alonso et al., 2001).

pa[ra] qué tú quieres má[s] de mi asere³³²
tremendo cubano con toda[s] la[s] mujere[s]
digo lo que digo y e[s] de corazón
nadie me gana po[c]ue soy el más pingón
[...]

(“Mas pingón”, *Escape from Havana*)

En el segundo disco del rapero, *Brother with Two Tongues* (1992), hallamos una canción con el mismo nombre. En esta canción, el rapero hace varios comentarios metalingüísticos sobre la alternancia de lenguas que caracteriza una gran parte de su producción musical. Comienza el rap enunciando:

Te hablo en español y te hablo en inglés[s]
I come to you in Spanish or I come to you in English
‘Cause my grammar was taught by my grandma
and when I got to Cally yeah it was my mama
who taught me my ABCs mi ABCs³³³
[...]

(“Brother with Two Tongues”, *Brother with Two Tongues*)

Asimismo, se adjudica el título de creador de las rimas en spanglish:

[...]
when it comes to Spanglish yo soy el creador
the creator the inventor el inventor
the teacher that’s right el maestro
te enseñó with this rhyme with this rap te nuestro
que no soy un juego and far from a joke
[...]
soy el brother de do[s] lengua[s] the brother with two tongues
[...]

(“Brother with Two Tongues”, *Brother with Two Tongues*)

Vemos, igualmente, cómo el rapero comenta sobre este empleo de las dos lenguas en forma de repeticiones:

[...]
this style is called repeticione[s]
repeating in English señoras y señores
So as I teach and sing yo and nuestro
that you have to blend them smooth to be considered the maestro
[...]

(“Brother with Two Tongues”, *Brother with Two Tongues*)

Por tanto, podemos constatar que en la música de Mellow Man Ace está presente tanto una identidad hispana (cubana) como una identidad afroamericana (o afrocubana). Cabe señalar,

³³² *Asere*: “1. Coloq. Persona con quien media una relación de amistad. 2. Coloq. Se usa para dirigirse a una persona en tono de confianza” (Cárdenas Molina et al., 2000).

³³³ El primer “ABCs” se pronuncia en inglés y el segundo en español, según indican los pronombres posesivos antecedentes.

asimismo, que las letras presentan frecuentemente un lenguaje atrevido y un contenido provocativo: existen numerosas referencias explícitas al sexo promiscuo, al abuso sexual de las mujeres o el trato de ellas como objeto, la violencia, el alcohol, las drogas y *the bling bling lifestyle*.³³⁴

6.1.4 Introducción al análisis

“Mentirosa” es, con diferencia, la composición que más CdC del tipo IV presenta de todo el corpus: de los 50 versos, únicamente tres aparecen enteramente en una de las lenguas (dos en inglés y uno en español), sin tener en cuenta los versos cantados por el coro en inglés. Estos son *sampleados* de dos canciones del conjunto musical Santana y no forman parte directa de la trama narrada. Existe, igualmente, otro verso que se da en inglés, con la excepción de un nombre en español (Chico), y otro que consiste únicamente en nombres y conectores en español (“Fulanito y Menganito Joseito y Fernandito”). A pesar de este cambio constante de lenguas en prácticamente cada verso, la lengua inglesa es predominante ya que varios versos presentan solamente una palabra en español. Asimismo, a mitad de la canción aparece un diálogo hablado en el que únicamente dos, entre 13 enunciados, se recitan en la lengua española. El ritmo de la canción está construido con la base de “Evil Ways” del grupo Santana y las partes del coro que se dan en inglés son *sampleadas* de dicha canción y de “No One to Depend On”, del mismo grupo.

“Mentirosa” se presenta en forma parecida a un sainete en el que aparecen dos hablantes: un hombre y una mujer. El hombre, que hacia el final de la canción es llamado *Mellow* por la mujer, es también el que narra los acontecimientos. La presencia de la voz del hablante femenino, *la mentirosa*, es claramente menor que la del hablante masculino, con breves réplicas a los enunciados de Mellow. La letra consiste en un diálogo que se presenta como un discurso hablado, aunque obviamente afectado por el medio artístico de la música. En esta conversación, el hablante masculino acusa a su novia de haberle sido infiel mientras que ella lo niega tratando de disimular no entender lo que dice su prometido. El hablante masculino se dirige, por tanto, a su novia, pero se dirige también, en algunas instancias, a un destinatario masculino desconocido. A pesar de que Mellow parece estar seguro de la infidelidad de su novia, y la acusa de ser una mujer *fácil* que se acuesta con cualquiera, el hecho de que le dedique esta canción y de que los dos hablantes continúen dirigiéndose la palabra después de los acontecimientos relatados, demuestra que aquel aún la necesita y parece que está dispuesto a perdonarla.

La letra consta de tres estrofas y una parte hablada después de la segunda estrofa. La mayor parte del diálogo hablado tiene lugar en inglés y, en la sección en la que se usa el español, es el hombre el que cambia de lengua en primer lugar.

³³⁴ Unos ejemplos son “Latinos mundial”, “Mujeres-Benzes” y “Nasti voy” (*Vengo a cobrar*). Cabe reiterar que la referencia a *the bling bling lifestyle* es una característica frecuente en la música rap. La expresión representa un estilo de vida en la que el dinero, las joyas, los vehículos lujosos y la ropa de marca juegan un rol predominante.

6.1.5 La letra de “Mentirosa”

- (1) *SAN* Ain't got nobody baby
- (2) *SAN* baby
- (3) *SAN* when I come home

- (4) Check this out baby tenemos tremendo lío
- (5) last night you didn't go a la casa de tu tío *Mujer* Uh?
- (6) Resulta ser hey you were at a party
- (7) higher than the sky emborrachada de Bacardi *Mujer* No I wasn't
- (8) I bet you didn't know que conocía al cantinero *Mujer* What?
- (9) He told me you were drinking and wasting my dinero talking about
- (10) come and enjoy what a woman gives a hombre
- (11) *Mujer* But first of all see I have to know your nombre
- (12) Now I really wanna ask you que si es verdad *Mujer* Would I lie?
- (13) and please po[r] favor tell me la verdad because
- (14) I really need to know yeah necesito entender
- (15) if you gonna be a player or be my mujer
- (16) 'cause right now you're just a liar a straight mentirosa *Mujer* Who, me?
- (17) today you tell me something[g] y mañana e[s] otra cosa
- (18) *SAN* Ain't got nobody
- (19) *SAN* baby
- (20) *SAN* Lord knows you've got to change

- (21) I remember the day que tú me decía[s]
- (22) time and time again que tú me quería[s] *Mujer* I do
- (23) And at the time hey yo te creía
- (24) po[c]que no sabía that you were a relambía³³⁵ you were with
- (25) Fulanito y Menganito Joseíto y Fernandito
- (26) Larry and Joey y then his brother Chico *Mujer* nahah
- (27) Mucho[s] qué fletera³³⁶ that's a straight skeezer³³⁷
- (28) si quiere[s] un pedacito³³⁸ go her way 'cause she's a pleaser
- (29) But I'll tell you straight up po[r]que brother me di de cuenta
- (30) that on Main Street her cuerpo e[s]taba a la venta
- (31) Now get some el que quiera get some cualquiera
- (32) Hey yo she don't care man she's a tremenda fiera
- (33) Yeah you're hot to trot³³⁹ and out to get what I got
- (34) pero ya que te cono[z]co what I got's to guess not³⁴⁰ *Mujer* ¿Por qué?

³³⁵ *Relambía*: “*Relambido-a*: Persona propensa a tomarse excesiva confianza” (Cárdenas Molina, Tristán Pérez y Werner, 2000).

³³⁶ *Fletera*: “Coloquial, despectivo. Prostituta” (Cárdenas Molina, Tristán Pérez y Werner, 2000).

³³⁷ *Skeezzer* es la pronunciación afroamericana de “*Skeez*”: A: A promiscuous female. The term is almost invariable pejorative. B: Groupie or ardent fan of hip-hop or rap performers” (Thorne, 1997).

³³⁸ *Si quieres un pedacito* es un calco del inglés *a piece of (ass)*.

³³⁹ *Hot to trot*: “Eager and enthusiastic for sex” (Thorne, 1997). El primero de los dos únicos versos que se dan en inglés en la letra.

³⁴⁰ El verso 34 no se presta a una fácil interpretación. La segunda parte del mismo no parece tener mucho sentido; no obstante, resulta claro que la intención del hablante es la de expresar un rechazo hacia su interlocutora. Es posible que su significado sea el de que Mellow ya no necesita adivinar cuál va a ser el comportamiento de su novia, o qué es lo que puede esperarse de ella, porque, ya que la conoce, sabe bien cómo es. De alguna manera, lo que le dice es que ella desea estar con él (“you're hot to trot”) pero, ahora que la conoce, no lo va a conseguir. De todas maneras, la segunda parte del verso tendría más sentido si se omitiera “got to”. *I guess not* sería una forma sarcástica de decir *olvidate de mí, no puedes estar conmigo*.

- (35) ‘Cause you’re just a mentirosa con tu lengua venenosa
 (36) today you tell me somethin[g] y mañana e[s] otra cosa *Mujer se ríe*

Hablado

- (a) Girl, I can’t believe you. You know my mother’s talking about me, my friends are talking about ... not me, about you!
 (b) *Mujer* About me?
 (c) You’re nothing[g] but a skeezer
 (d) *Mujer* A skeezer? Don’t be calling me no skeezer!
 (e) Sí, eres tremenda fletera mami sí uhuh la verdad
 (f) *Mujer* Eso es lo que tú te piensas
 (g) I bet you go to church and you’re scared to confess
 (h) *Mujer* No, I do confess baby, I do confess
 (i) Uhuh, do you tell the truth though? *se ríe*
 (j) *Mujer* Yeah I do
 (k) Yeah right
 (l) *Mujer* Do you?
 (m) Yeah! You’re nothing but a skeezer you know what? I got some other stories to say about you and it goes like this
- (37) Un día e[s]taba en tu casa y ring there goes the phone
 (38) recogí[s]te y diji[s]te *Mujer* call me back I’m not alone
 (39) Él quería tu dirección yeah just your address
 (40) y ante[s] que colga[s]te I heard you say *Mujer* I’ll wear a dress
 (41) Ay alaba[d]o qué descara[d]a is what ran through my mind
 (42) so I said let’s go out tonight she said *Mujer* we go out all the time *MMA* Alaba[d]o man
 (43) Ella no sabía that yo I knew her plan
 (44) de que iba a salir with that other man
 (45) So I told the girl in Spanish I said hey ya me voy *Mujer* ¿Pero por qué?
 (46) ‘Cause you ain’t treating me like I’m some sucker toy³⁴¹
 (47) ‘cause who needs you anyway *Mujer* I need you *MMA* con tu lengua venenosa *Mujer* No te vayas Mellow no te vayas yo te necesito
 (48) today you tell me somethin[g] y mañana e[s] otra cosa *Mujer* but
 (49) Mentirosa
 (50) *SAN* Ain’t got nobody

6.1.6 Análisis

Ha de señalarse que para el análisis de la presente letra hemos partido del supuesto de que la trama tiene lugar en los EE.UU. (o en otro país anglohablante). El uso constante de las dos lenguas, y la mención de “Main Street” en el verso (30), apoya esta suposición. Asimismo, el empleo del inglés al comienzo de la llamada telefónica a la que responde la mujer (verso 38), refuerza este supuesto.

Conviene destacar que es en el verso (47) en el que llegamos a conocer el apodo del hablante masculino: Mellow. Huelga decir que este coincide con el nombre artístico del raperero que interpreta la canción. Hemos discutido ampliamente este fenómeno en el caso de Aventura y, sobre todo con el cantante principal, Anthony Santos. En este punto cabe hacer presente que dos raperas que no gozan de la misma fama que Mellow Man Ace crearon letras en las que respondieron a este y a su “Mentirosa”. Laura Segura rapea:

³⁴¹ Cabe notar que la forma “ain’t” crea un imperativo y la frase vendría a significar algo como *you will not be allowed to treat me like some sucker toy*. Es el segundo verso que se da únicamente en inglés.

Eres un Latino
Yeah, you're all the same
Quit playin' that game of macho
'cause I'll send you home in shame
So let me tell you,
straight up
Time to school you with a lesson
A woman's not a game
much less a toy that you be messin'

Y Teardrop se expresa de la siguiente manera:

So the girls think you're cute
Hmmm
No me importa
But you had to go chase girls
and
play me for a tonta
So who's this girl named Lola?
Yeah, the one who said hola
Every time she looks at you
Detienes por la cola
I heard she asked you out
and of course, you said sí
Fueron a cenar
and you forgot about me
You're a mentiroso
A big time baboso
Don't dare play me out
Porque eres un chismoso³⁴²

6.1.6.1 Cambios de marcadez

En la lectura de la presente letra partimos del principio de que el papel primordial de la lengua española es el del código marcado, mientras que la lengua inglesa constituye el código no marcado.

Tal y como queda expuesto en el apartado 2.7.2, el código marcado constituye comúnmente la lengua en la que uno o todos los hablantes que participan en la conversación poseen menos competencia lingüística. Esto significaría que el español sería la lengua de menor competencia para, al menos, uno de los participantes de este texto cantado. Si estudiamos la interacción entre los dos personajes hablantes podemos apreciar que la lengua de preferencia de la novia parece ser el inglés. Sus enunciados en esta lengua triplican en número a los que realiza en español. Asimismo, en una sola ocasión se vale del español después de un enunciado que termina su interlocutor en inglés (verso 34), mientras que en seis instancias emplea el inglés después de enunciados que su interlocutor termina en español (versos 8, 12, 16, 22, 38 y 48).³⁴³ Esto puede relacionarse con los cambios secuenciales. Es decir, en conversaciones realizadas con CdC aparecen comúnmente los cambios en los que el hablante copia la lengua que usó su interlocutor en el enunciado anterior. Esto ocurre no solo

³⁴² No hemos tenido acceso a las canciones. (La transcripción de las letras es de del Barco, 1996:83-4).

³⁴³ Más abajo en el análisis comentaremos el hecho de que la pronunciación de "Bacardi" sea inglesa. Por tanto, en el verso (7) termina Mellow su enunciado en inglés y su interlocutora responde en esta misma lengua.

en el discurso espontáneo, como observa Valdés-Fallis (1976b:58), sino también en los textos literarios. Resulta plausible que el hecho de que la interlocutora de Mellow no tienda a realizar estos cambios secuenciales, sea una indicación de que su lengua de preferencia es la inglesa.

Otro hecho que refuerza el concepto del inglés como la lengua de preferencia para el hablante femenino y, consiguientemente, el código no marcado para la pareja, lo encontramos al estudiar las respuestas que da la mujer en la canción. En este punto aparece la posibilidad de que ella no comprenda muy bien las enunciaciones que realiza su interlocutor en español. Si suponemos que la trama tiene lugar en alguna ciudad en la que la población hispana es muy numerosa, es muy probable que este hablante conviva con dicha población y que tenga conocimientos, aunque sean escasos, de la lengua española, aun siendo prácticamente monolingüe en inglés. Partiendo de esta suposición, podemos interpretar su primera enunciación: “Uh?” (5), no tanto como un disímulo de desconocimiento en cuanto a lo que su interlocutor le dice, es decir *no sé de qué me hablas, yo sí fui a la casa de mi tío*, sino más bien simplemente como una expresión de no haber entendido bien la enunciación expresada por su interlocutor. Sin embargo, rechaza el enunciado en los versos (6) y (7) en su lengua de preferencia, dado que el español en ellos solo es usado para emitir expresiones de relleno y elaboración. Esto es, “Resulta ser” en (6) presenta las características de *expresiones de relleno*, una expresión que el hablante usa para llenar un vacío (Keller, 1979:307; Gumperz, 1982:77; Zentella, 1997a:97)³⁴⁴ mientras que “emborrachada de Bacardi” en (7) consiste en una elaboración o añadido de detalles de lo ya enunciado en inglés en el mismo verso. Montes-Alcalá (2000b:38) ejemplifica el uso de la lengua intercalada para elaborar un enunciado con la siguiente frase: “Caminamos por Melrose, checking out the stores, y luego decidimos ir a cenar”. En este ejemplo podemos apreciar que la parte en inglés aparece en forma de paréntesis y elabora el enunciado añadiendo detalles. En “Mentirosa”, al igual que el “Uh?” en el verso (5), el enunciado de la mujer en el verso (8), “What?”, puede sugerir que no ha entendido lo dicho, en lugar de señalar una disimulación de desconocimiento o desacuerdo. En el verso (11), el hecho de que el enunciado de la mujer aparezca en inglés, con la excepción de la palabra aislada “nombre”, refuerza la noción de que es esta lengua la de su preferencia. En (12) su enunciado indica que ha comprendido lo que le querían transmitir, lo cual sugiere que posee, cuando menos, conocimientos básicos del español. No obstante, responde en inglés. En el verso (15), el español presenta únicamente una repetición de lo ya enunciado, “liar” - “mentirosa”, y consiguientemente, la mujer entiende el enunciado y contesta nuevamente en inglés.

En conclusión, si estudiamos *cuánto* español tiene que entender la interlocutora en la primera estrofa para poder captar el mensaje en las partes a las que responde de una manera que evidencia que efectivamente ha entendido, podemos apreciar que es únicamente lo siguiente: “dinero” (9), “hombre” (10), “que si es verdad” (12) y “mujer” (15), y finalmente, “nombre” (11), que ella misma pronuncia. En este punto nos atrevemos a afirmar que la mayoría de los anglos monolingües de los EE.UU. comprenderían estas frases, sobre todo si viven en una zona densamente poblada por hispanos y tienen una interacción frecuente con ellos.

En la segunda estrofa podemos observar que la novia contesta a lo que se le dice en los versos (21) y (22), lo cual indica que ha entendido el español de dichos versos. No obstante, no responde a los insultos que Mellow le hace en español cubano, “relambía” (24) y “fletera” (27), posiblemente porque no los entiende. Podemos apreciar que es justo después de que Mellow haya dicho “you were with” (24) y de que haya pronunciado los nombres “Larry and Joey y then his brother Chico” (26) en inglés, cuando la mujer refuta esta información:

³⁴⁴ Las expresiones de relleno pertenecen a los cambios motivados por las estructuras lingüísticas.

“nahah”. En los versos (27-32) vemos que, por primera vez, el hablante no se dirige a la mujer, sino a un destinatario desconocido, siendo este, los hombres en general. En este punto, el español juega un papel más importante, dado que las frases que aparecen en esta lengua no son meras elaboraciones y repeticiones de lo expresado en inglés, como ocurre en la primera estrofa (con la excepción de aquellas en las que el hablante femenino parece no entender lo dicho). Asimismo, podemos observar que en esta parte la mujer no interactúa. Esta estrofa termina con la risa de la mujer que, tal vez, constituya otra señal de que no ha entendido bien la acusación que acaba de hacerle su interlocutor, ya que una gran parte de esta se ha dado en español. En esta estrofa observamos que las únicas frases en español que parece que el hablante femenino ha comprendido son: “que tú me decías” (21), “que tú me querías” (22) y “pero ya que te conozco” (34), además del “¿Por qué?” (34), que ella misma pronuncia.

En la parte hablada vemos que el enunciado de Mellow en español constituye una mera repetición de lo ya expresado en inglés (“skeezer” - “fletera”, versos c y e). Vemos que la mujer realiza una respuesta secuencial, respondiendo en español, esta vez con una frase mucho más elaborada que las anteriores. Podría ser que esta frase fuera una *frase hecha* que el hablante femenino ha aprendido de su novio. Es decir, podría tratarse de una expresión muy frecuente en el discurso hablado que también un hablante bilingüe pasivo (que tiene conocimientos básicos del español pero que normalmente prefiere expresarse en inglés) podría conocer. Sin embargo, existe igualmente la posibilidad de que esta expresión indique que el hablante femenino en realidad sabe más español de lo que parecía, o de lo que ella ha simulado hasta este punto. Por un lado, el hecho de que el enunciado en español, pronunciado por el hombre, solo constituya un sinónimo de lo que acaba de expresar en inglés, refuerza la idea de que la comprensión del español de su interlocutora es limitada, dado que Mellow evita muchas veces valerse únicamente de dicha lengua en enunciaciones dirigidas directamente a la mujer. Por otro lado, la expresión “Eso es lo que tú te piensas” (f) indica que la mujer sí habla y comprende español, dado que es un enunciado mucho más elaborado que los que ha realizado anteriormente.

En la última estrofa el hablante femenino emplea su lengua de preferencia cuando habla por teléfono (versos 38 y 40), y en el verso (42) responde a su interlocutor en esa lengua. En el verso (45) hallamos un ejemplo particularmente relevante para la identificación del español como el código marcado: un comentario metalingüístico. Este comentario constata el hecho que venimos fundamentando de que, a pesar de que Mellow presenta la trama sobre su pareja mentirosa en las dos lenguas, el idioma que posee la característica de código no marcado es el inglés para las enunciaciones en las que él se dirige directamente a ella. Y dado que aquí se vale justamente del código marcado, se da la necesidad de comentar este uso inesperado.

Ahora bien, ¿a qué se debe el empleo del código marcado en este punto? Cuando el hablante desea distanciarse socialmente de su interlocutor produce un habla que se aleja de la de este. Asimismo, el código marcado puede emplearse para expresar autoridad, ira o molestia, y además, frecuentemente, el hablante mismo señala el uso de dicho código, al igual que hace nuestro personaje hablante mediante este comentario metalingüístico. Myers-Scotton (1993b:132-3) muestra cómo hablantes de países africanos que tienen un pasado colonial anglohablante se valen del inglés para expresar autoridad y molestia y para marcar la distancia entre ellos y sus interlocutores. Podemos interpretar el “ya me voy” de Mellow no solamente con el significado de que se marcha de la casa de ella, sino con el de que se marcha de la relación, es decir, con el de que la está dejando porque ya no piensa tolerar su infidelidad y sus mentiras. En otras palabras, el hablante masculino muestra una clara intención de distanciarse social y físicamente de su interlocutora. Además, está molesto con ella porque siente que le ha faltado el respeto y quiere retomar el control de la situación, y, por consiguiente, se dirige a ella en el código marcado, esto es, el que no constituye un marco común de la comunicación entre los dos hablantes. La mujer, que obviamente no quiere que

su novio la deje, copia este uso del código marcado para, de esta manera, asociarse y mostrar su actitud aduladora o su respeto, hacia su interlocutor. Efectivamente, podemos citar a Myers-Scotton (1993b:147-8), quien subraya que el hablante puede emplear el código marcado para mostrar respeto. La lingüista indica que el uso típico de este tipo de cambio es aquel en que el hablante acomoda su código al que usa su interlocutor, aunque dicho código no sea el que normalmente emplea, como ocurre en este caso, al parecer limitada su competencia lingüística en español (cf. también Giles, Coupland y Coupland, 1991:7ss.). Cabe destacar que el “¿por qué?” de la mujer constituye la misma expresión que usó antes en el verso (34) y que junto con “nombre” en (11), “Eso es lo que tú te piensas” en (f), y la que aparece en el verso (47), son las únicas enunciaciones de ella en español. Sin embargo, la parte expresada en el código marcado en el verso (45) es muy corta, y Mellow cambia en seguida al código no marcado en los versos (46) y (47). A continuación encontramos dos respuestas secuenciales realizadas por la mujer. Primeramente, Mellow dice “who needs you anyway” y la mujer contesta “I need you”; seguidamente, tras el enunciado “con tu lengua venenosa”, la mujer suplica “No te vayas Mellow no te vayas yo te necesito.” Nuevamente, el empleo de los dos códigos por el hablante femenino muestra una actitud aduladora por parte de ella.

Tal y como acabamos de indicar, el enunciado en el código marcado en el verso (45) es muy corto, Mellow cambia en seguida al inglés. Según el modelo de marcadez,³⁴⁵ esto se debe probablemente al hecho de que el hablante masculino quiera asegurarse de que su interlocutora lo entiende. La enunciación en el código marcado constituye frecuentemente una repetición de lo expresado en el código no marcado. Dicha repetición puede preceder o seguir lo enunciado en el código no marcado. Independientemente del orden de los enunciados en los dos códigos, el hablante siempre se asegura de que su interlocutor lo ha entendido mediante el uso del código no marcado (cf. Myers-Scotton, 1993b:141). Efectivamente, si analizamos las partes de la letra en las que Mellow se dirige a su interlocutora en español y esta parece haber entendido la enunciación, deducimos que en muchas de ellas aparece el mismo enunciado, o uno que transmite un contenido muy parecido, repetido en inglés, es decir, en el código no marcado: “higher than the sky emborrachada de Bacardi” (7), “‘cause you’re just a liar a straight mentirosa” (16) y “You’re nothin[g] but a skeezer” / “Si, eres tremenda fletera mami” (c y e). Esta repetición del mismo enunciado en los dos códigos aparece, asimismo, en partes donde la mujer no interactúa, aunque los enunciados claramente se dirigen hacia ella: “and please por favor” (13), “I really need to know necesito entender” (14) y “él quería tu dirección yeah just your address” (39), así como en uno de los enunciados en el que no se dirige a ella, pero se dedica a insultarla: “Mucho[s] qué fletera that’s a straight skeezer” (27).

Los versos en los que Mellow se vale de las dos lenguas cuando se dirige a su interlocutora sin usar esta estrategia de repeticiones, son (21-22, 34, 37-38 y 40). Podemos observar que en (21-22 y 34), el español aparece en frases bastante sencillas, que un hablante monolingüe que esté en contacto continuo y cercano con hispanohablantes fácilmente podría entender. Los versos que pertenecen a la última estrofa (37-38 y 40) se encuentran en un contexto distinto, dado que aquí en realidad no se trata de una interacción directa entre los dos hablantes, sino más bien de la puesta en escena de algo sucedido anteriormente. Esto es, el hablante masculino va relatando los sucesos que pertenecen al pasado, y la mujer repite las enunciaciones que pronunció en aquella ocasión. Por consiguiente, el hecho de que Mellow haga un mayor uso del español en este punto no requiere necesariamente una comprensión de esta lengua por parte del hablante femenino.

Si consideramos por un momento la idea de que el hablante femenino no sea hispano, sino que posea conocimientos básicos de la lengua española debido a su convivencia con el novio

³⁴⁵ Véase el apartado 2.7.2.

cubano americano y, tal vez, con otros hispanohablantes, podemos identificar un valor simbólico en el uso de las dos lenguas en la letra que respalda nuestra identificación de la lengua española como el código marcado.

En primer lugar, el hecho de que Mellow emplee frases en español cuando se dirige a su interlocutora, a pesar de que esta no siempre parece entenderlas, puede interpretarse como una *cachetada verbal*. Esta *bofetada lingüística* se dirige a una mujer que no comparte las raíces culturales del hablante y que, aparentemente, no se comporta según los marcos sociales adecuados para ser *su mujer* (“If you gonna be a player or be my mujer”, verso 15). El hablante puede valerse del código marcado, aunque su interlocutor no lo entiende, para insultarlo en una situación de enfado. En tal contexto, el interlocutor sabe que se trata de algún tipo de insulto o expresión de molestia, a pesar de no haber entendido la enunciación completamente. Myers-Scotton (1993b:138-9) ejemplifica este uso del código marcado con una conversación entre un hombre y una mujer en Nairobi. El código no marcado para la conversación es swahili pero, después de haber sido insultada en swahili por el hombre, la mujer cambia a su lengua, luyia, para devolver el insulto aunque aquel probablemente no lo entienda.

En segundo lugar, en los enunciados de “Mentirosa” en los que la frase expresada aparece tanto en el código marcado como en el no marcado, en forma de repetición, hemos indicado que el hablante se asegura, mediante este segundo código, de que su interlocutora lo ha entendido. No obstante, Myers-Scotton expone lo siguiente:

when a marked choice carries a repetition or referential content, this content is redundant, so the ‘real’ message lies with the change in social distance which the marked choice is negotiating. [...] a marked choice’s referential message does not have to be ‘understood’ for its social message of communicative intent to succeed. (Myers-Scotton, 1993b:138)

De esta manera, el hablante masculino se vale del código marcado, que su interlocutora posiblemente no maneje muy bien, para marcar la distancia que hay entre los dos ya que tal vez no compartan la misma identidad étnica ni los mismos valores sobre cuál es el comportamiento adecuado cuando uno está en una relación de pareja. Esta distancia va aumentando dado que Mellow decide dejar a su novia: “ya me voy (45) / ‘Cause you ain’t treating me like I’m some sucker toy” (46). Asimismo, el hablante hace uso del código marcado para insultar a su interlocutora, aunque esta tal vez no lo entienda: ‘Cause you’re just a mentirosa con tu lengua venenosa (35) / today you tell me something y mañana otra cosa *Mujer* se ríe” (36). En el diálogo hablado, Mellow repite el insulto “You’re nothin[g] but a skeezer” (d) en español “Sí, eres tremenda fletera mami” (e). Esta repetición puede, tal y como veremos más adelante, servir para enfatizar el enunciado. Asimismo, dado que la mujer refuta la afirmación que la identifica como una “skeezer”, su interlocutor progresa en su argumentación valiéndose de la misma afirmación, pero en su otra lengua. Si fuera cierto que la mujer poseyera escasos conocimientos en esta lengua, la enunciación en español se convertiría, además, en un arma verbal para Mellow, dado que ella no podría defenderse con el mismo vigor cuando se trata de insultos en español.

Ahora bien, ha de recordarse que la mujer se vale de la expresión “Eso es lo que tú te piensas” (f), lo cual sugiere que posee conocimientos más elevados del español de lo que parecía, o de lo que ella ha querido aparentar, con anterioridad a este verso. No obstante, independientemente de sus conocimientos del español, es factible postular que su lengua de preferencia es el inglés. Por tanto, el español es el código marcado y podemos apreciar que el hablante femenino se vale de este código para mostrar respeto hacia su interlocutor. Mediante la acomodación del uso de las dos lenguas hacia el de Mellow, esto es, valiéndose del código marcado, intenta convencer a su novio de que no tiene razón en sus acusaciones y de que no la

deje: “¿Por qué” (34), “Eso es lo que tú te piensas” (f), “¿Pero por qué?” (45), “No te vayas Mellow no te vayas yo te necesito” (47). La primera enunciación en español de la mujer (verso 34) resulta especialmente llamativa dado que, por un lado, es justamente la primera vez, exceptuando la voz sencilla “nombre” (11), que se expresa en el código marcado, y por otro lado, es la única instancia de toda la letra donde la mujer responde en el código marcado a un enunciado que termina en el código no marcado.

Hemos constatado que existen varias indicaciones en la letra que sugieren que la lengua de preferencia del hablante femenino sea el inglés y que incluso pueda ser posible la interpretación de que la novia de Mellow no sea hispana. Sin embargo, aparecen los enunciados “Eso es lo que tú te piensas” (f) y “No te vayas Mellow no te vayas yo te necesito” (47) que podrían refutar esta idea. De cualquier forma, según nuestro entender, el empleo de las lenguas de los dos hablantes indica que la identidad hispana de la mujer no se encuentra tan arraigada como la del hombre. Esto es, su identidad hispana resulta tan cuestionable como la relación amorosa de los dos, según Mellow (quien decide terminar la relación). Con esto queremos decir que Mellow cuestiona la relación que existe entre ambos, el interés de su novia en ser su mujer y comportarse de forma adecuada para este rol e, indirectamente, mediante el uso de las dos lenguas, cuestiona igualmente su identidad hispana. A pesar de que, posiblemente, la mujer entiende bien el español, Mellow hace uso de las dos lenguas de modo que parece que ella no lo entiende muy bien. Mellow se vale del inglés, en este caso, para marcar la distancia entre él y su novia. Asimismo, si ella fuera de descendencia hispana y se enorgulleciera de ello, considerando que esta identidad es algo importante para ambos, el hablar con ella como si no entendiese la lengua española, podría en sí interpretarse como un insulto.

Una de las manifestaciones más frecuentes del código marcado es la enfatización, es decir, la repetición en el código marcado de lo expresado en el código no marcado o viceversa, que sirve para subrayar el enunciado. En lugar de repetir de forma idéntica el enunciado o de valerse de otras palabras para repetirlo, tal como haría un monolingüe, el bilingüe puede cambiar a la otra lengua para realizar la repetición a través de la cual enfatiza lo expresado (cf. Sánchez, 1983:149). En los versos (13) y (14), por ejemplo, podemos observar cómo Mellow refuerza su petición mediante la repetición: “please por favor” y “I really need to know yeah necesito entender”. En el verso (15) existe un refuerzo del insulto a la mujer mediante la repetición de “liar” y “mentirosa”. De igual manera, tanto en la segunda estrofa como en la parte hablada, enfatiza el hablante masculino el insulto mediante el empleo de dos sinónimos: “fletera” y “skeezer” (27, c y e).

6.1.6.2 Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios

Podemos observar la referencia al “cantinero” en español (8), que sugiere la posibilidad de que este sea hispanohablante. Ahora bien, si suponemos que la mujer se identifica más como afroamericana que como hispana, mientras que su interlocutor es hispano, y que la “party” a la que esta asistió era un festejo estadounidense (donde, tal y como veremos abajo, se trata de beber mucho alcohol), la indicación de que el cantinero es hispano crea un enlace entre este hablante y Mellow. Los dos comparten la misma identidad étnica y el cantinero es el confidente de nuestro hablante masculino ya que le da información valiosa sobre su novia.

La alternancia de lenguas puede deberse, igualmente, a un cambio en el contexto, es decir, a un cambio en la situación comunicativa. Hemos comentado anteriormente que en los versos (28-32) el hablante se dirige a un segundo interlocutor, siendo este un destinatario desconocido masculino y que, en este punto, Mellow se vale más del español, sin traducciones al inglés, que en las partes en las que se dirige a su novia. Este cambio en el empleo de las dos lenguas se debe al cambio de destinatario. Esto significa que, al cambiar a

un destinatario cuya lengua de preferencia no necesariamente es el inglés, sino el español o ambas lenguas, Mellow también cambia la manera en la que se vale de dichas lenguas.

Hemos señalado que la referencia en español al cantinero en el verso (8) puede indicar que este es hispano y que la mención a “Main Street” (30) y la contestación al teléfono en inglés (verso 38), sugieren que la trama tiene lugar en un país anglohablante. Esto llevaría a la probabilidad de que el cantinero no solamente sea hispanohablante sino que, además, hable inglés, dado que vive y trabaja en un país anglohablante. Esta noción se refuerza en el verso (9) donde el habla indirecta reproduce la afirmación bilingüe de este personaje. Valdés-Fallis (1976b:58) da testimonio de la alternancia de lenguas para realizar citas, por ejemplo con una conversación en español en la que la hablante cita a su médico en inglés, dado que este previamente le había hablado en esta lengua. La enunciación “you were drinking and wasting my dinero” muestra la posibilidad de que el cantinero sea un personaje bilingüe. Esto es, el empleo de las dos lenguas caracteriza al personaje. De la misma manera, el hombre que llama a la mujer por teléfono en la tercera estrofa (verso 38) figura como anglohablante dado que ella le habla en inglés (versos 38 y 40) y Mellow se refiere a él en dicha lengua (verso 44).

6.1.6.3 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas

Según hemos indicado anteriormente, un rasgo característico de la presente letra es la colocación de las instancias en cada lengua de manera que se facilite la rima, siendo esta poco elaborada. En cuanto a la rima, podemos constatar que, según indica Frith (1996:175), “en el rap, el ritmo es más significativo que la armonía o la melodía, se trata de un ritmo dependiente del lenguaje, de la manera en la que las palabras riman y de la cantidad de sílabas”³⁴⁶, lo cual subraya la importancia de la rima en “Mentirosa”.

En la primera estrofa se realiza la rima en español: “lío”-“tío” (4 y 5), “cantinero”-“dinero” (8 y 9), “hombre”-“nombre” (10 y 11), “entender”-“mujer” (14 y 15), “mentirosa”-“otra cosa” (16 y 17), y en inglés: “party”- “Bacardi”³⁴⁷ (6 y 7). Además, existe la rima interna “go”-“know” (5 y 8), la cual se destaca por la pequeña pausa que se produce en el rap después de estas dos voces y por el cambio al español directamente después. Podemos observar que la mayoría de los versos comienzan en inglés y terminan en español.

Los tres primeros versos de la segunda estrofa cumplen con la estructura identificada en la primera estrofa: comienzan en inglés y terminan en español, dándose así la rima en esta última lengua. Podemos apreciar que, en este punto, la rima es más repetitiva que en la primera estrofa ya que tenemos cinco palabras que riman en lugar de dos: “decía[s]” - “quería[s]” - “creía” - “sabía” - “relambía” (21, 22, 23 y 24). También encontramos rima interna entre “day” - “hey” (21 y 23). Podemos constatar, asimismo, que existe rima interna entre los nombres hispanos que terminan en -o y los anglosajones que acaban en -y en los versos (25) y (26).

Los versos (27) y (28), al igual que el (6) y el (7), muestran una estructura inversa a la anteriormente identificada: el español inicia y el inglés finaliza creando la rima. Con el verso (29), no obstante, regresamos a la estructura original: inglés primero, español después. En el verso (31) podemos observar un juego de palabras entre “el que quiera” - “cualquiera”, que además rima con “tremenda fiera” (32). El verso (34) termina en inglés para rimar con el verso anterior: “got” - “not”. Apreciamos, además, que el empleo repetitivo de “got” en los versos (33) y (34), seguido de la rima con “not”, introduce un tono irónico al tiempo que añade énfasis a la expresión. Podemos constatar que en esta estrofa la mayoría de los versos cumplen, igualmente, con la estructura de comenzar en inglés y terminar en español, con la mayor parte de las rimas tomando lugar entre voces en español.

³⁴⁶ “[...] in rap, rhythm is more significant than harmony or melody, it is rhythm dependent on language, on the ways words rhyme and syllables count”.

³⁴⁷ Conviene subrayar que la pronunciación de “Bacardi” es inglesa.

En la tercera y última estrofa vemos que la estructura anteriormente identificada presenta la forma inversa: aquí la mayoría de los versos comienzan en español y terminan en inglés. Y, de esta manera, la rima toma lugar entre palabras en inglés: “phone” - “alone (37 y 38), “address” - “dress” (39 y 40), “plan” - “man” (43 y 44). Debe señalarse que en este punto encontramos la única rima que toma lugar entre las dos lenguas: “voy” - “toy”.

Sarkar, Winer y Sarkar (2005:2070) señalan que la facilitación de la rima consiste en que las alternativas para esta aumentan con el uso del vocabulario de dos lenguas en lugar de una. Sin embargo, de acuerdo con nuestro corpus, es más frecuente encontrar palabras que riman en un mismo idioma que las que presentan rima entre ambas lenguas. De esta manera, cuando el compositor desea escribir una letra bilingüe, puede colocar las instancias de las dos lenguas de modo que las partes que deben rimar se den en una de las lenguas, lo cual hace que sea más bien la colocación de las instancias del CdC la que facilita la rima, en lugar del acceso a dos vocabularios. Tal y como se ha indicado, existe únicamente una rima entre las dos lenguas en toda la letra, lo cual respalda la noción de facilitación de la rima mediante la estructuración del CdC, y no mediante el acceso a dos léxicos diferentes.

Otra muestra de los cambios motivados por la lengua en sí son los que surgen, aparentemente, motivados por anticipación (atractores) o impulso (impulsadores).

Tal y como acabamos de comentar, la alternancia de las lenguas en la presente letra está estructurada de tal manera que facilite la rima, terminando en la misma lengua los versos que riman. No obstante, en muchos versos, el cambio de lenguas tiene lugar a mitad del verso, y no solamente para la última palabra que tiene que rimar con la última del verso anterior. En algunos de estos casos es posible que la última palabra tenga el valor de atractor. Los impulsadores y atractores no aparecen solo en la lengua hablada sino también en la escrita, como por ejemplo observa Montes-Alcalá (2000b:54, 68-9). En una carta, la autora encuentra el siguiente impulsador: “Sobre todo en relación a un campus como UCSB [...], pues no muchos *undergrads* take even the most minimal break [...]” (Hemos omitido las mayúsculas en las partes en español y la cursiva es nuestra). En este ejemplo podemos observar que la palabra “undergrads” impulsa el uso del inglés en lo que le precede. De esta manera, el enunciado obtiene una característica de la lengua hablada espontánea en la que el hablante no siempre es consciente de su alternancia. Los versos (25) y (26) ofrecen ejemplos óptimos de este fenómeno. En el primero de estos dos versos, tanto el conector “y” como los nombres propios, se recitan en español. En este punto, son los nombres los que ejercen la influencia atractora e impulsadora sobre los conectores. Esto quiere decir que el verso se asemeja al discurso hablado, en el que el flujo de la enunciación sería interrumpida si se emplearan conectores en inglés entre nombres en español. En el siguiente verso vemos que ocurre lo mismo con “Larry and Joey”, mientras que tenemos el conector del español en “Joey y then his brother Chico”. Esto indica que “Chico” actúa como atractor. Tal y como se ha indicado, “Main Street” (30) sitúa la trama en un país anglohablante; no obstante, funciona como un atractor que lleva al empleo del inglés en lo que le precede (“that on”).

“Mentirosa” no presenta una preferencia por una de las lenguas para ciertos contextos o temas. Sin embargo, según se muestra a continuación, hemos podido observar una tendencia al empleo de la lengua inglesa en cuanto a las exhortaciones: “Check this out” (4), “tell me” (13), “go her way” (28), “get some” (31), “let’s go out” (42), “call me back” (38), y, finalmente, “you ain’t treating me” (46). La única exhortación que se da en español es “No te vayas” (47). Cabe destacar que esta se realiza por la mujer, hablante de lengua de preferencia inglesa. Tal y como se ha expuesto, en este punto, el hablante femenino emplea el español como código marcado, para mostrar su actitud aduladora y el respeto hacia su interlocutor. El hecho de que su enunciado sea la única exhortación en español presente en la letra, refuerza la noción del código marcado y, asimismo, intensifica la enunciación del hablante.

Cabe señalar que, en cuanto a los vocativos presentes en la letra, hallamos igualmente una mayoría de ellos en inglés: cinco en esta lengua, de los cuales dos se dirigen al hablante femenino: “baby” (4) y “girl” (a), y tres al destinatario desconocido masculino: “brother” (29), “man” (32 y 42) y “yo” (43). Existe solamente un vocativo en español: “mami” (a). El empleo de “brother” y “yo” refuerza la noción de la identidad afroamericana de Mellow dado que pertenecen al AAVE, aunque actualmente, el segundo de ellos es usado también por los jóvenes blancos.³⁴⁸ En la tercera estrofa, “man” (42) constituye un marcador para el inicio de una parte dirigida al destinatario desconocido. Esta parte consta, tal y como se ha indicado, de los versos (43-45) y contiene, asimismo, el vocativo “yo”. Estos vocativos son típicos para el habla popular y sirven para enfatizar la solidaridad tanto de la identidad afroamericana como, en el caso de “mami”, de la cubana.

Las interjecciones consisten frecuentemente en expresiones que fácilmente se pueden colocar en cualquier parte de la oración y sirven comúnmente para marcar la identidad del hablante, quien las puede usar sin tener mayores conocimientos de la lengua empleada (Callahan, 2004:74). Es común el empleo de interjecciones en español en conversaciones dirigidas en inglés por hablantes vestigiales que desean destacar su identidad hispana a pesar de sus conocimientos limitados de la lengua española. Tal y como se ha expuesto, en la presente letra aparece “alaba[d]o” que indica la identidad cubana del rapero (41). Resulta llamativa la combinación “alaba[d]o man”, un vocativo perteneciente al inglés y esta interjección cubana en (42). Tal vez pudiera decirse que esta combinación resume, en dos palabras, la identidad hispana (afrocubana) / afroamericana del hablante.

Otro dato que queremos hacer presente es que el verso (25) presenta cuatro nombres hispanos. “Fulanito”, que, tal y como indica el título de un disco de un grupo musical que lleva este nombre, es “el hombre más famoso de la tierra”. *Fulano* es usado ‘para aludir a alguien cuyo nombre se ignora o no se quiere expresar’ (DRAE); “Menganito”, o *Mengano* se usa de la misma manera; mientras que “Joseíto” y “Fernandito” son nombres que el hablante probablemente conoce. Dado que son nombres propios, se dan en la lengua original. En el siguiente verso podemos constatar que la mujer no se relaciona solamente con hombres hispanos, sino que, según Mellow, también ha estado con “Larry”, “Joey” y su hermano “Chico”. Cabe señalar que hemos optado por poner mayúscula a “Chico”, interpretándolo, de esta manera, como un nombre propio, y no en el sentido de *hermano menor*. Esta decisión se debe a que, normalmente, el cambio de lenguas no tiende a tomar lugar entre sustantivo y adjetivo cuando el orden de las palabras no concuerda en los dos idiomas (Lipski, 1985:60-1). Es decir, en inglés sería *little brother* mientras que, en español, el determinante vendría después: *hermano menor* o *hermano chico*. No obstante, cabe mencionar que, en el habla cubana, *chico* es la voz genérica para cualquier varón, ya sea niño o anciano e, igualmente, constituye uno de los vocativos de preferencia: *Oye chico*. Por consiguiente, *Chico* puede interpretarse como el nombre propio, o el sobrenombre, de una persona determinada o, también, en la variedad cubana, como un apodo semejante a *Fulano* y *Mengano*, es decir, para aludir a una persona cuyo nombre se desconoce o no se quiere expresar.

Sánchez (1983:161ss.) recalca la alternancia para emplear determinadas voces o expresiones en una de las lenguas debido a que estas poseen ciertas connotaciones que están ausentes en las equivalentes en la otra lengua. En el verso (29), el empleo de “brother” dentro de la parte en español del verso podría deberse a la connotación específica que no existe en la equivalente española, es decir, el vocativo que usan, sobre todo, los hombres afroamericanos

³⁴⁸ Bailey (2002:3) menciona el ejemplo de “yo” como elemento lingüístico que refuerza la identidad *negra* de los dominicanos americanos.

para indicar una identidad compartida. Sin embargo, la pronunciación de esta voz es tal que puede considerarse un préstamo, dado que la fonética está adaptada al español.³⁴⁹

Finalmente, podemos detectar en la letra que en este punto nos atañe, un uso de las dos lenguas que se asemeja al *Junk Spanish* o *español desechable* que presenta Hill (1993a). Según la autora, “[t]he parodic irony, pragmatic lowering or ‘pejoration’, and sound play are typical of certain types of Anglo Spanish usage” (Hill, 1993a:145).

En primer lugar, hallamos la pronunciación inglesa de “Bacardi” (7), bebida alcohólica originalmente cubana. Por un lado podemos apreciar que esta pronunciación refuerza el hecho que venimos fundamentando de la identidad afroamericana, más que hispana, del hablante femenino, mostrando que es una mujer no hispana la que se emborracha con esta bebida. Mellow imita la pronunciación de su interlocutora del nombre de la bebida, ridiculizando su habla y su comportamiento. Asimismo, la pronunciación inglesa de “Bacardi”, junto con el empleo de “party”, en lugar de *fiesta*, subraya que se trata de una fiesta estadounidense a la que acude la novia. En el inglés actual de los EE.UU., *party* es más bien un verbo que un sustantivo y connota el hecho de beber hasta emborracharse. *To party* no significa tener una fiesta en la que se baila, se come y se conversa con amigos sino que el fin es exclusivamente beber mucho alcohol. La consigna, muy conocida en los EE.UU., *Have a Bacardi party*, indica esta idea.³⁵⁰ Además, al emplear la voz “party” en lugar de *fiesta* se logra crear un contraste aún mayor entre lo que la mujer había indicado que iba a hacer (ir a la casa de su tío), y lo que realmente hizo (emborracharse en una “party”), porque se contraponen los conceptos de *la familia* a lo hispano y la *fiesta* a lo anglosajón.³⁵¹ Asimismo, “higher than the sky” puede indicar que además de beber alcohol, también estaba drogada.

En segundo lugar, consideramos que las voces sencillas “dinero” (9), “hombre” (10) y “nombre” (11), pueden relacionarse con el español desechable. Para explicar esta idea debemos, primeramente, dirigir nuestra atención hacia la interpretación de los versos (10) y (11). La interpretación de dichos versos es algo problemática dado que su mensaje no resulta transparente. Una posible interpretación del verso (10) es que el hablante se refiere al comportamiento de la interlocutora en el bar. Es decir, ella estaba tomando alcohol y divirtiéndose y cualquier hombre podía acercarse a ella y tal vez llegar a tener un encuentro íntimo con ella. Esto concordaría con las afirmaciones que Mellow hace de su novia en los versos siguientes, por ejemplo en el segundo estribillo, donde afirma que ella se acuesta con cualquiera. La respuesta de la interlocutora en el verso (11) podría interpretarse, en este caso, como una burla hacia el propio hablante femenino. Es decir, para que un hombre pueda tener un encuentro sexual con ella, primero ella tiene que conocer su nombre. Esto indicaría que no duda en tener relaciones sexuales con hombres de los que solamente conoce el nombre. Si partimos de esta interpretación, podemos constatar que las enunciaciones del hablante femenino en la presente letra juegan dos papeles distintos. El primer rol es el de la interlocutora de Mellow, que trata de oponerse a las afirmaciones que este hace de ella, y de defenderse de sus acusaciones de ser una mujer *fácil* y mentirosa. El segundo papel que juega la voz de la mujer, es el de sustentar el argumento básico del hablante masculino. Podemos apreciar este papel en el verso (36), en el cual la mujer se ríe de las acusaciones de Mellow. Si su risa no es un indicador de que no ha comprendido los insultos de su interlocutor, sino más bien una reacción ante el juego de palabras que hace el rapero en los versos (31-32 y 35-36),

³⁴⁹ Existe el mismo uso del préstamo en otras letras de Mellow Man Ace, por ejemplo en “The Brother with Two Tongues”: “soy el brother [brøðer] de do[s] lengua[s] the brother [bɪlðə.] with two tongues”.

³⁵⁰ Dicha consigna ha sido tan frecuente en la publicidad de Bacardi que cualquier estadounidense que pueda leer la conoce. Véase la venta de un cartel con la consigna en (web 51).

³⁵¹ Hemos visto anteriormente (apartado 5.7.2) que Johnson (2000:169-7) destaca la familia como uno de los temas culturales principales de los hispanos. El autor indica que la familia es considerada una unidad importante que no debe desintegrarse y que el individuo mantiene un lazo fuerte y leal con ella durante toda su vida.

aquella contribuiría al ambiente lúdico de la letra. No obstante, la prueba óptima de este segundo papel, de la voz de la mujer, es la tercera estrofa. En ella podemos ver cómo el hablante masculino pone en escena los sucesos del pasado y la mujer colabora realizando citas de sus propias enunciaciones. En conclusión, las tres voces “dinero”, “hombre” y “nombre” pueden relacionarse con el español desechable dado que constituyen, definitivamente, palabras que un anglohablante monolingüe que vive en una zona donde hay una cantidad considerable de habitantes hispanos, conoce. Según la interpretación que acabamos de exponer, estas palabras se emplean en un contexto sumamente negativo, haciendo alusión al comportamiento poco serio y de moral dudosa de la mujer.

6.2 “¿Qué sabes tú?” - Proyecto Uno

Esta canción de Proyecto Uno se publicó en 1999 y es, por tanto, la segunda en el orden de los análisis del corpus complementario.

6.2.1 Datos biográficos

El conjunto musical Proyecto Uno se formó en Nueva York. Los actuales integrantes del grupo son: el fundador, **Nelson Zapata**, que nació en la República Dominicana, creció en Queens, Nueva York y vive en los EE.UU. desde los 15 años; **Johnny Salgado**, que nació en los EE.UU., creció igualmente en Queens y es de padres de la primera generación de inmigrantes de Puerto Rico; y **José “Spagga” Medina** que nació en la República Dominicana, llegó a los EE.UU. a los 16 años y creció en Brooklyn, Nueva York. Anteriormente había otros miembros, entre ellos: **Juan “Magic Juan” Wilson**, quien formaba parte del grupo cuando se produjo la canción que vamos a analizar en el presente apartado. Sus padres son dominicanos pero él nació en Alto Manhattan en Nueva York. Los cuatro nacieron alrededor de 1976.³⁵²

En Queens, donde crecieron Zapata y Salgado, un 25% de la población es hispana: el 4,9% puertorriqueña, el 2,5% mexicana y el 0,6% cubana.³⁵³ En Brooklyn, donde creció Medina, encontramos un 19,8% de hispanos; de este porcentaje el 8,6% son puertorriqueños, el 2,4% mexicanos y el 0,3% cubanos. En Manhattan, de donde viene Wilson, un 27,2% de la población es hispana: el 7,8% puertorriqueña, el 2,0% mexicana y el 0,8% cubana. La cantidad de afroamericanos que viven en estas zonas es semejante a la de hispanos: el 20% en Queens y el 17,4% en Manhattan. En Brooklyn, no obstante, la población afroamericana excede a la hispana, suponiendo un 36,4% de la población total (U.S. Census Bureau, web 52). Esto nos muestra que ninguno de los integrantes creció en una zona densamente poblada por hispanos. (Aunque los porcentajes de estas zonas exceden el 12,5% del total de hispanos de los EE.UU., Queens y Brooklyn no presentan comunidades hispanas muy numerosas en comparación, por ejemplo, con el 52% de hispanos del Bronx, donde crecieron los integrantes de Aventura). No obstante, tal y como hemos visto, dos de los cuatro integrantes llegaron a los EE.UU. en la adolescencia y su lengua materna es, por consiguiente, el español.

³⁵² Zapata (04/11/2005, comunicación personal).

³⁵³ El resto de los hispanos constituyen el 17%, entre los cuales se incluyen los dominicanos.

6.2.2 Datos sobre el lenguaje de los artistas

Según Zapata,³⁵⁴ su lengua de preferencia y la de Medina es el español, aunque domina “perfecto (*sic*) el inglés”. Zapata asegura que Salgado y Wilson, que nacieron en los EE.UU. dominan perfectamente el español. No hemos podido detectar matices hispanos en el inglés pronunciado por estos cantantes. Existen, no obstante, ligeros tonos afroamericanos en el inglés que emiten, si bien son del tipo que generalmente cualquier cantante blanco realiza cuando actúa dentro del género del hip-hop, es decir, no tienen que ser, necesariamente, indicios de una identidad afroamericana. Según nuestra impresión, estos cantantes son bilingües equilibrados, es decir, son capaces de usar ambas lenguas como hablantes nativos.

Si estudiamos las fotos que aparecen en la página oficial del conjunto (web 53) o las que se exponen en las carátulas y los libretos de los discos, podemos apreciar que Zapata y Wilson son de piel bastante morena y poseen facciones que, dentro del concepto anglo-estadounidense, pertenecen, sin duda, a los afrodescendientes. A pesar de que Salgado y Medina tienen la piel más blanca según la dicotomía *negro / blanco* que existe en los EE.UU., ambos serían asociados al primer color o, al menos, serían considerados afrohispanos.³⁵⁵

6.2.3 Datos contextuales

Proyecto Uno produce una mezcla de merengue, hip-hop y disco definida de la siguiente manera en su página oficial:

Innovators of a bold new sound in Latin Dance, Proyecto Uno has been fusing the rhythm of Merengue the intensity of Techno, the late-night boom of House with the rapid-fire rap of Hip-Hop flow, without losing the romance of Salsa and R&B Soul. The result is a delicious hip-shaking sound that sets trends in Latin Dance culture. (web 54)

El conjunto ha producido, hasta la fecha, diez discos: *In Da House* (1993), *New Era* (1996), *Éxitos de Proyecto Uno* (1997), *Mega Mix Hits* (1997), *Remixes* (1998), *Todo el mundo* (1998), *4* (1999), *Pura gozadera* (2002), *Todo éxitos* (2002) y *Evolution* (2007). Todas las producciones presentan letras bilingües aunque el español predomina en la gran mayoría de las canciones. El CdC aparece frecuentemente según la forma de los tipos I y II (lengua intercalada salpicada en estrofas y/o en estribillos). Existe, asimismo, una versión en inglés o una versión bilingüe de algunas de sus producciones. El grupo presenta, por ejemplo, una versión en inglés del gran éxito “El tiburón” (*In Da House*). En la versión original aparecen algunos cambios del tipo I al inglés, mientras que en la versión inglesa hallamos los estribillos en español y una traducción al inglés de estos mismos.

La canción “¿Qué sabes tú?” pertenece al segundo álbum del conjunto: *New Era* (1996) y es el penúltimo tema (número 12) del disco. La letra está escrita por Wilson y en la composición de la música participó igualmente Zapata. Wilson canta la mayor parte de la canción, que se entremezcla con la que sigue después “¿Y tú qué sabes?” de manera que prácticamente no se nota cuando termina una y comienza la otra. La canción presenta una mezcla de rap, disco y merengue muy bailable y es el tema que más CdC contiene de todas las canciones del disco. Los doce temas de *New Era* presentan alternancia de códigos, aunque el español posee la posición de lengua dominante en cada uno de ellos. Una parte hablada titulada “Intro” da inicio al disco. En este punto aparecen, asimismo, las dos lenguas, tanto en

³⁵⁴ Zapata (15/06/2006, comunicación personal).

³⁵⁵ Cabe recordar que a pesar de que los individuos que presentan este fenotipo son normalmente clasificados como *afrodescendientes* en los EE.UU., algunos de ellos rechazarían esta clasificación justificando su aspecto físico a una descendencia indígena americana o mediterránea. Véase el apartado 4.1.1.2.

forma de CdC como en forma de persona / lengua. Esto es, Zapata habla en español y Wilson en inglés. Hallamos igualmente partes habladas, frecuentemente con CdC, después de varias de las canciones. En este disco encontramos, asimismo, la canción “Latinos” que, junto con “El tiburón” (*In Da House*), es uno de los temas más conocidos del grupo. La letra de “Latinos” presenta una instancia del CdC que merece mencionarse:

Si el tema no te gusta *C* cóbrame
Pero yo sé que te gustó **so** *C* enamórate
If you want a life show then *C* cómprame
pero tienes que pagar en *C* dólares
(“Latinos”, *New Era*)

La voz sencilla “so” es un ítem que aparece frecuentemente en el habla de bilingües de español / inglés de los EE.UU. Lipski (2004a) discute si la palabra constituye un préstamo o una instancia del CdC. Cabe señalar, asimismo, que dos letras de este disco presentan el conocido calco sintáctico *pa[ra] tras*, muy frecuente entre los hispanos de los EE.UU.:

Segunda noche
ella me llamó *pa[ra]* tras
(“Te dejaron flat”, *New Era*)

Mi ex-novia me quiere *pa[ra]* tras
pero no quiero ir con ella
(“Hombre para ti”, *New Era*)

Lipski (1986:19) indica que esta combinación “se da entre las comunidades bilingües de origen mexicano, puertorriqueño, y cubano en los Estados Unidos [...]”.

La manifestación de la identidad hispana en las letras de Proyecto Uno se encuentra mucho más visible que, por ejemplo, en la música de Mellow Man Ace, mientras que una posible identidad afroamericana es menos detectable. En cuanto a la identidad hispana, en primer lugar, hemos constatado que el español constituye la lengua dominante en la gran mayoría de las canciones del conjunto. En segundo lugar, los ritmos se encuentran claramente influidos por la música hispana. Esto es, muchas canciones son merengues, o presentan influencia de la salsa, la bachata o la cumbia. Existen, asimismo, referencias explícitas a una identidad hispana, aunque no son abundantes. Algunos ejemplos en los que la identidad hispana de los hablantes personajes se hace explícita, son los siguientes: En “Pumpin” encontramos estos versos:

Gringos creen que latinos son una miel de abeja³⁵⁶
picando siempre ahora con el 187
tú crees que me vas a enojiar (*sic*)
tú crees que me vas a tumbar
tú crees que yo estoy jugando
C tú estás roncando
(“Pumpin”, *New Era*)

“El 187” se refiere probablemente a *proposition 187* que se aprobó mediante sufragio en 1994 negando los beneficios públicos a los inmigrantes ilegales del estado de California (Hill,

³⁵⁶ *Miel de abeja* vendría a significar *mierda*.

1995:199, nota 4). Podemos apreciar cómo la letra pone en oposición a los hispanos y a los estadounidenses y cómo el hablante toma claramente la posición de los primeros. Otro ejemplo aún más evidente de esta oposición se encuentra en la siguiente letra que presenta una gran cantidad de CdC:

JW Mucho éxito ladies won't let me go
en *C* Puerto Rico* Ecuador and Mexico
NZ Y en mi país, ¿qué país? Santo Domingo tan lindo
JW Naci en Nueva York pero no me digas gringo
yo siento el calor de mi gente
("Está pegao", *In Da House*)

En esta letra, el hablante muestra que a pesar de que nació en los EE.UU., no quiere ser identificado como "gringo", es decir, *estadounidense* (Stavans, 2003).

Lo siguiente deja fuera de lugar todo tipo de duda acerca de la identidad étnica de los integrantes de Proyecto Uno:

Dime si son latinos *C* yeah
Dime si son latinos *C* hell yeah
Dime si son latinos *C* say it loud
Dime si son latinos *C* we move the crowd
C
España Puerto Rico Venezuela Santo Domingo
Honduras Guatemala México Nicaragua
Chile Ecuador Panamá El Salvador
Perú y Cuba Uruguay Paraguay Colombia
Costa Rica Argentina Bolivia I'm feelin[g] y'all
Mi gente está caliente latino hasta la muerte
("Latinos", *New Era*)

Esta canción es, además, tal y como hemos indicado, uno de los grandes éxitos del conjunto. Hemos podido observar asimismo algunas pruebas de una identidad de hispanos estadounidenses, es decir, de hispanos que viven en los EE.UU.:

Si el tema no te gusta *C* cóbrame
Pero yo sé que te gustó so *C* enamórate
If you want a life show then *C* cómprame
pero tienes que pagar en *C* dólares
("Latinos", *New Era*)

En este punto, el hecho de que para comprar la música de Proyecto Uno haya que pagar en dólares puede interpretarse como un indicio de que el grupo vive en los EE.UU. (o de que los integrantes del grupo se ven obligados a entregar sus producciones a las grandes empresas transnacionales de música) (cf. Pacini Hernandez, 2001:66, para el caso del merengue cuyo primer país de producción es actualmente EE.UU.). Hallamos otro indicio en la bachata "Al otro lado del mar":

Hablado

NZ Ay mami bachatéame mi chichí no me dejes así

¿?" Bueno Nelson, en la bachata siempre se manda saludos así que tú sabes

NZ Bueno, un saludo a la familia de Jesús Agonín allá en el Bronx *se ríe*
(“Al otro lado del mar”, *Pura gozadera*)

Aquí tiene importancia el hecho de que el amigo de Zapata viva en el Bronx y no en algún barrio de la República Dominicana, como podría esperarse en una bachata en español.

6.2.4 Introducción al análisis

Cuando salió a la luz “¿Qué sabes tú?”, la alternancia de lenguas en los textos cantados ya no era un fenómeno novedoso. A diferencia de “Mentirosa”, de Mellow Man Ace, que es considerada, tal y como ha quedado expuesto (subcapítulo 6.1), una de las primeras canciones con CdC como parte integral de la letra, las producciones de Proyecto Uno han sido publicadas varios años después de aquella, y la alternancia de lenguas en los textos cantados ya no resultaba un fenómeno novedoso, sino un concepto más o menos conocido cuya popularidad aumentaba cada año.³⁵⁷ Esto conlleva que, como veremos en el análisis, el CdC en las letras de Proyecto Uno no tome la forma de experimento o juego en el que los artistas tienen la intención de impresionar al público con sus habilidades lingüísticas, sino que constituye más bien una vía natural por la que los integrantes expresan su identidad bilingüe y *bicultural*. Podemos observar esto, por ejemplo, en el hecho de que los CdC en “¿Qué sabes tú?” no dan la impresión de ser forzados de la misma forma que en “Mentirosa”. Esto es, el rap de Mellow Man Ace presenta CdC en todos los versos excepto en dos y el cambio es esquemático: tiene lugar a mitad de muchos de los versos para que las palabras que tienen que rimar aparezcan en la misma lengua. Aparecen, además, ejemplos de versos que terminan con una palabra aislada en la otra lengua, (por ejemplo en versos como “He told me you were drinking and wasting my **dinero** talking about / come and enjoy what a woman gives a **hombre** / But first of all see I have to know your **nombre**”). Por estas características, da la impresión de que la alternancia se da solo porque se puede, justamente para mostrar la pericia lingüística y para facilitar, además, la rima. En las letras de Mellow Man Ace es muy frecuente, asimismo, la repetición de frases en las dos lenguas. (En “Mentirosa” existen algunos ejemplos: “I really need to know yeah necesito entender / [...] / Él quería tu dirección yeah just your address”, mientras que en otras letras la repetición es mucho más frecuente - por ejemplo en “The Brother with Two Tongues”, del disco que lleva el mismo nombre). Esta repetición da como resultado, en ocasiones, que el CdC en la letra parezca algo rebuscado. Rivera (2003:155-6) comenta el hecho de que Mellow Man Ace, entre otros, haya sido criticado por periodistas y otros artistas justamente por usar demasiado spanglish en sus letras. La alternancia de códigos en “¿Qué sabes tú?”, sin embargo, se parece más a la que encontramos en muchas de las letras de Aventura. Este tipo de CdC aparece sin estructuración,

³⁵⁷ Para el año en el que se publicó “¿Qué sabes tú?” (1996) ya existían varios artistas que producían letras con CdC. Entre muchos otros tenemos al ecuatoriano Gerardo con el famoso rap “Rico suave” (*Mo ritmo*, 1991) en el que se alternan lenguas entre unidades extensas (estrofas o partes de estrofas). El grupo rapero Cypress Hill tenía, entre muchas otras, las canciones, “Latin Lingó” (*Cypress Hill*, 1991) y “3 lil’ putos” (*Black Sunday*, 1993) con CdC mayormente de los tipos I y II (lengua intercalada salpicada en estrofas o estribillo). El grupo King Changó produce una mezcla de reggae, ska, hip-hop, disco y ritmos hispanos y su nombre viene del dios guerrero *Changó* de la santería cubana. Kingo Changó ya había presentado canciones como “God Damn Killers” y “Pisando la serpiente” (*King Changó*, 1996) con CdC de los tipos IV y V (entre los versos y dentro de ellos) y “Empty Hands Are My Weapon” (*King Changó*, 1996) con cambios del tipo VI (entre unidades extensas). La canción “Merencumbioso”, del conjunto musical Fulanito (*El hombre más famoso de la tierra*, 1997) consiste, tal y como indica el título, en una mezcla de merengue y cumbia con CdC del tipo I.

hay menos cambios del tipo IV (dentro de los versos) y más del tipo V y VI (entre versos y unidades extensas) y da, en general, la impresión de ser menos amanerado. Además, en su estudio del CdC hablado, Poplack (1980:603) encuentra que los hablantes bilingües tienden a cambiar de lengua entre unidades extensas más que entre unidades pequeñas, lo cual sugiere que el CdC en el texto cantado de Proyecto Uno es una vía natural de expresión, esto es, no se emplea para lucir una destreza lingüística bilingüe o, mayormente, para facilitar la rima, sino para otros fines pragmáticos como el de marcar una identidad bilingüe y *bicultural*.

Al igual que en la gran mayoría de las letras de Proyecto Uno, en “¿Qué sabes tú?” el español aparece como la lengua dominante: 32 versos se recitan en español, 8 en inglés y 12 en ambas lenguas. La letra consiste en cinco estrofas, dos muy cortas y tres más largas, el estribillo, que es repetido dos veces, y dos partes habladas. En las estrofas tres y cinco, que son extensas, el español posee una posición clara de lengua dominante. En las partes habladas, en las otras estrofas y en el estribillo hay más mezcla entre las dos lenguas.

Al igual que “Aventura” (*L&H*), la presente canción tiene lo que puede interpretarse como un carácter autobiográfico, dado que trata de la vida de los músicos y del éxito del conjunto Proyecto Uno. Existen varias referencias al grupo musical y a los integrantes de este e, igualmente, referencias intertextuales a otras letras. Por ejemplo: “on how to make a Proyecto Uno record” (b), “Nelson” (e), “El negrito del swing”³⁵⁸ (7 y 51), “están loquitas para estar con el Proyecto” (13), “P1”³⁵⁹ (23) y “Hay mucha gente que cree que ya no hay Proyecto” (26). Las siguientes citas son referencias intertextuales: “vengo con los tiburones” (8) y “tiburoneando” (24); hacen referencia a uno de los grandes éxitos del grupo: la canción “El tiburón” (*In Da House*), en la que *el tiburón* es un mujeriego que se lleva las chicas a las que el hablante está tratando de conocer: “La invité y el DJ puso brinca y enseguida quise jalarla pa[ra] la pista / y cuando llegué ay llegó el tiburón y con ella se me fue”. Y finalmente hallamos “grillando” (25), que posee una conexión intertextual con “El grillero” (*New Era*).

Una parte hablada da inicio a la letra de “¿Qué sabes tú?”. En ella habla Wilson y se dirige a un destinatario no identificado y, concretamente en una instancia, a Zapata. Esta parte trata de cómo se hace un disco de Proyecto Uno. La primera estrofa (versos 1-5) consiste en una serie de expresiones que sirven, generalmente, para animar al público en actuaciones en vivo. En la segunda estrofa (versos 6-18), el hablante personaje se refiere al éxito de Proyecto Uno y a la vida de los músicos, con fiestas, mujeres y alcohol, y se dirige en ocasiones a un destinatario no especificado, en otras a una mujer y en una ocasión a un hombre. En el estribillo (versos 19-20 y 31-32), se dirige a un “tú”/“you” no especificado. En la tercera estrofa (versos 21-30), el hablante habla, asimismo, de Proyecto Uno y de la vida de los músicos, llena de fiestas, amigos y automóviles costosos, y se dirige en una ocasión a un hombre no especificado pero que, claramente, es un amigo. La cuarta estrofa (versos 33-36), contiene, al igual que la primera, frases para animar al público típicas de una canción disco. Después de esta estrofa encontramos la segunda parte hablada, que es recitada por tres mujeres. Estos hablantes femeninos dejan claro que no aceptan el comportamiento del personaje hablante masculino y los otros integrantes del conjunto. En la quinta y última estrofa (versos 37-52), el hablante se dirige a su pareja contándole la aventura que tuvo con la vecina de esta.

³⁵⁸ El apodo de Wilson.

³⁵⁹ Abreviación de *Proyecto Uno*.

6.2.5 La letra de “¿Qué sabes tú?”

Hablado JW

- (a) OK, todo el mundo con las manoss
- (b) Lesson one on how to make a Proyecto Uno³⁶⁰ record
- (c) First you got to buy yourself a kick, ok, y ahí
- (d) And after that, what you need to, wait, hold on
- (e) Nelson, eh bú[s]came uno de esos tambore[s] heavy allí, ay, así
- (f) Y de[s]pué[s] de eso, de[s]pué[s] de lo[s] tambore[s] tú, tú agarra[s] un sampler bien heavy y lo metes allí
- (g) Así, eso está bien
- (h) Y de[s]pué[s] de eso you need to find a hot old skool beat³⁶¹
- (i) Suéltamelo
- (j) Yeah
- (k) Y ya cuando el ritmo está bien heavy así, le metemos un pal[r] de coritos heavy que le gustan a la gente, vamo[s] a buscar uno

- (1) Somebody say wind me up *C* Wind me up
- (2) Say esa loca *C* Esa loca
- (3) Somebody say ola ola eeh *C* ola ola eeh
- (4) [Es]tá to[do]
- (5) *C* La fiesta goes round and round

Rap

- (6) Here I go *C* Here I go* Here I come *C* Come
- (7) Cuida[d]ito el negrito *C* Swing* represents for all my Latino people
- (8) Back up baby porque vengo con los tiburone[s]
- (9) Some million records sold just getting my bonus
- (10) Veinte cinco días de vagabundería cuando estoy de gira
- (11) *Otra voz* mmm mama mía
- (12) *C* Mujeres sin concepto
- (13) están loquitas para estar con el proyecto
- (14) Mi merenguito dominicanito gente son latina[s] así que siento ritmo
- (15) So tell me how you feel baby doll
- (16) the Puerto Rican rum got me off the hook yo
- (17) Y ahora voy a hacer lo que voy hacer lo que debo hacer lo que tengo que hacer
- (18) comprarme una botella y bailar con tu mujer

- (19) Qué sabes tú *C* y tú* y tú *C* y tú* y tú *C* y tú* y nadie mas que tú *C* y tú* y tú *C* y tú* y tú
- (20) Qué sabes tú *otra voz* yo no sé *C* Hey I'm talkin[g] to you* Qué sabes tú *C* I don't know I don't know

Rap

- (21) Una estrella se cayó del cielo
- (22) no me importa porque tengo ron agua tónica y hielo
- (23) Whippin[g]³⁶² the Benz uptown with my man's P-1's³⁶³ in the house got a girl and a gang of friends

³⁶⁰ Cabe destacar que, en este punto, se pronuncia “Proyecto” como si fuera la palabra inglesa *project*, y “Uno” con la fonética del inglés.

³⁶¹ *Old skool*: “the hip-hop music of the 1980s or modern music imitating this style” (Collins, 2005).

³⁶² *Whipping*: “Whipping is the act of driving your car way too fast and ‘whipping’ in and out of lanes, usually cutting off other cars and sometimes causing accidents” (web 55). *Whip*: “n. *American*. a car. An expression used

- (24) así es que hacemos cuando estamos jangueando³⁶⁴ tiguereando³⁶⁵ tiburoneando
 (25) a veces grillando³⁶⁶ si el alcohol está dominando ya tú sabes [her]mano
 (26) Hay mucha gente que creen que ya no hay Proyecto
 (27) hablando sin saber pa[ra] de frescos
 (28) Abrimos las puertas pa[ra] [e]l merengue hip-hop y los demás para que sepan
 (29) Y pa[ra] los criticones *C* mmm* hablando en la letrina *C* mmm
 (30) Si este disco no se pega suelto el micrófono y estudio medicina
- (31) Qué sabes tú *C* y tú* y tú *C* y tú* y tú *C* y tú* y nadie mas que tú *C* y tú* y tú *C* y tú* y tú
 (32) Qué sabes tú *otra voz* Yo no sé *C* Hey I'm talkin[g] to you* Qué sabes tú *C* I don't know I don't know
- (33) One time *C* pa[ra] la pista
 (34) Two times *C* pa[ra] la rumba
 (35) Three times *C* pa[ra] las chicas
 (36) *C* La fiesta goes round and round
- *Voces de mujeres hablando*
- (l) *Mujer 1* As if esto[s] tiguere[s] se creen que se van a ir de gira a pegarnos los cuel[r]no[s] a nosotra[s]
 (m) *Mujer 2* These men think they can do whatever they want but I'm not having it
 (n) *Mujer 3* Estos músicos creen que [es]tán pega[d]o[s] pero lo que ellos no saben es que están pega[d]o[s] pero del suelo
 (o) *Mujer 1* Ellos no conocen nuestro itinerario
 (p) *Todas las mujeres* Whatever
- (37) Te recuel[r]das tu vecina
 (38) la rubita con los ojos verde[s]
 (39) Te queda[s]te con el secreto que ella quería conocerme
 (40) sin embargo la encontré un día sacando la basura
 (41) *Otra voz* Say word* Word you know I had to let the cutie honey know that I'm gonna do her
 (42) Te fuiste pa[ra] la playa *C* Yes*
 (43) y me quedé planeando *C* Yes*
 (44) la vecina está caliente *C* Yes*
 (45) y yo aquí sudando *C* Oh yes*
 (46) Tú crees que me vas a jugar así cuando estoy de viaje
 (47) La revancha es tan dulce escuchen los detalles
 (48) Fuimos al hotel motel qué quieren hacer *C* Qué qué*
 (49) No hay nada en este mundo más lindo que un hombre acariciando a una mujer
 (50) Todo el mundo para el *C* Hotel motel Sheraton
 (51) Te puede[s] ir con el sabroso chiquito pero picoso boca chula³⁶⁷ o el negrito del swing
 (52) Sigue

on campus in the USA since around 2000. A luxury car is a 'phat' whip'" (Thorne, 1997) (Hemos omitido la negrita).

³⁶³ *P-1* es pronunciado es inglés.

³⁶⁴ *Jangueando*: préstamo de la expresión inglesa *hang out*.

³⁶⁵ *Tiguereando*: "Tiguere.-Tigre. Personaje sin escrúpulos, que es capaz de cualquier cosa, de comportamiento agresivo y a veces violento" (web 56).

³⁶⁶ *Grillando*: "Salir con mujeres *feas* luego de beber alcohol" (Zapata, 11/08/2006, comunicación personal).

³⁶⁷ *Chula*: "Chulo.-Personaje que se da muchos *aires*, que cree y hace creer que es irresistible para todas las mujeres sean solteras o casadas. Persona que siempre intenta impresionar a los demás, sea con sus modales, forma de andar o vestimenta" (web 57).

6.2.6 Análisis

En el análisis de la presente letra partimos de la hipótesis de que el español no constituye solo la lengua dominante, sino también el código no marcado. A lo largo del análisis podremos observar cómo los cambios al inglés se emplean para marcar determinadas partes y veremos que el uso de esta lengua añade continuamente ciertos matices a la letra, mientras que el español se presenta de forma más *neutral*, es decir, sin las características del código marcado.

6.2.6.1 Cambios de marcidez

Para comenzar, podemos observar que el empleo de las dos lenguas al inicio del texto, en la parte hablada en que el hablante se dirige a un destinatario no especificado (a-d), define a este destinatario como bilingüe. El uso de las dos lenguas para dirigirse a este destinatario no especificado puede interpretarse, asimismo, como una herramienta de la cual se vale Proyecto Uno para demostrar que su música se dirige principalmente a un público bilingüe. Además, con el empleo de ambas lenguas al inicio de la letra, los hablantes, en este caso representando a los artistas, logran manifestar su identidad bilingüe y *bicultural*.

En los versos (6, 20 y 32) el inglés sirve para llamar la atención del destinatario que, en el primer verso parece ser una mujer no especificada, y en el estribillo un “tú/” “you” tampoco especificado. El uso del inglés en el verso (8) muestra un ejemplo de la variación estilística que, tal y como hemos visto en los análisis anteriores, es un fenómeno frecuente en las letras de Aventura. Esto es, “Back up” puede considerarse una variante de “Cuida[d]ito” del verso anterior.

En la quinta estrofa el uso casi exclusivo del español sugiere que la lengua no marcada en la conversación entre el hablante y su pareja es el español, lo cual evoca la idea de que ella es hispana. El uso del inglés en el verso (41) señala que la conversación con la vecina se dio en inglés y que, posiblemente, ella sea monolingüe o que, al menos, prefiera el inglés. La idea de la vecina como anglohablante y tal vez anglosajona se ve reforzada por el hecho de que es rubia y tiene los ojos verdes (verso 38). Existe, naturalmente, la posibilidad de que la vecina sea igualmente hispana dado que también se encuentran personas con este fenotipo en los países hispanos. Si este es el caso, lo más probable es que el empleo del inglés se deba a la referencia a una persona educada y de clase alta. De todas maneras, el empleo del inglés marca la distancia entre las dos mujeres: la pareja del hablante y su futura amante, posiblemente hispana y anglosajona, respectivamente. El inglés en este verso marca, igualmente, que esta parte de la narración es una repetición de la conversación que mantuvo con la vecina.

La alternancia de las dos lenguas en los versos (42-45) marca el contraste entre la narración (en español) y los comentarios que de esta realiza el coro (en inglés). La pronunciación repetida de la palabra “yes” en un tono sensual aumenta el ambiente erótico en la letra y se refuerza por el uso del código marcado.

Podemos apreciar que las frases que expresan un sentimiento hacia la música se dan en español: “y ahí” (c), “allí, ay, así” (e), “Así, eso está bien” (g), “Suéltamelo” (i) y “así que siento ritmo” (14). La única excepción es “Yeah” en el verso (j). Una expresión de gozo en cuanto a la vida de los músicos y a las mujeres que los rodean se da, asimismo, en español: “mmm mama mía” (11). Este verso está reforzado por el uso de otra voz que se diferencia mucho de la del hablante personaje.

6.2.6.2 Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios

Hemos comentado que el uso de las dos lenguas en las partes habladas (a-d) señala que el destinatario no especificado al que se dirige el hablante es bilingüe y que, además, el público de Proyecto Uno probablemente sea predominantemente bilingüe. Podemos observar que el cambio al español en el verso (e) se debe al cambio de destinatario, de uno no especificado a otro de los integrantes del grupo y crea un claro contraste entre la primera parte, que es dirigida al destinatario no especificado, y esa parte, en la que el hablante se dirige a Zapata. El hecho de que el hablante se valga justamente del español al dirigirse a Zapata, cuya lengua de preferencia, según él mismo, es el español, puede interpretarse como una muestra de la autenticidad de la forma del CdC en la presente letra.

En la segunda estrofa el empleo de las dos lenguas sugiere un uso que marca el cambio de destinatario. En los versos (6-9) el hablante se dirige a una mujer no especificada, posiblemente anglohablante, llamando la atención de ella. En este punto podemos observar que las partes en español se deben a la mención del apodo *El negrito del swing* y a la referencia intertextual a “El tiburón” (*In Da House*). En los versos (10-14) el hablante se dirige a las mujeres hispanas que son admiradoras del conjunto y, asimismo, resalta la identidad de los músicos (verso 14). En los versos (15) y (16) se dirige nuevamente a una mujer no especificada en inglés y, finalmente, en los versos (17) y (18), a un hombre con cuya mujer el hablante planea bailar. Dado que el rap es muy rápido puede resultar difícil para el público seguir al hablante y asimilar los muchos cambios de destinatarios. El empleo de las dos lenguas facilita en cierta manera el entendimiento de la estrofa porque marca los cambios de destinatarios mediante los cambios de lenguas.

En la segunda parte hablada (l-p) hallamos tres personajes hablantes femeninos que representan a las novias de los músicos. Estas expresan su descontento con el comportamiento de sus parejas. En estos versos el cambio entre español e inglés sirve, por un lado, para marcar que las novias de los músicos son tanto hispanohablantes como anglohablantes. Esto refuerza todo el ambiente bilingüe que rodea al conjunto musical: la letra se dirige a un público bilingüe, el hablante principal claramente lo es, así como la novia de este y de los otros integrantes del conjunto. Por otro lado, el CdC ayuda al público a distinguir que se trata de varias mujeres hablando. Esto es, los turnos de habla se marcan mediante el cambio de lenguas.

El inglés, en el verso (9), puede deberse al hecho de que los integrantes del conjunto relacionen la distribución de sus discos y el dinero que con estos ganan, con los EE.UU. El uso del inglés en los versos (48) y (50) se debe probablemente al contexto, ya que se trata de un hotel de los EE.UU. El mismo fenómeno aparece en otra canción del mismo disco en la que Zapata dice al inicio: “Hi baby, soy yo, Nelson, son como la[s] cuatro de la mañana para recordarte que tenemos una cita en la habitación one one one” (“Cuarto de hotel”, *New Era*).

6.2.6.3 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas

En la letra encontramos las siguientes rimas: entre voces en español: “Cuida[d]ito” - “negrito” (7), “días” - “vagabundería” - “gira” - “mía” (10 y 11), “concepto” - “proyecto” (12 y 13), “merenguito” - “dominicanito” - ritmo” (14), “hacer” - “mujer” (17 y 18, 48 y 49), “cielo” - “hielo” (21 y 22), “janguendo” - “tiguereando” - “tiburoneando” - “grillando” - “dominando” (24 y 25), “letrina” - “medicina” (29 y 30), “verdes” - “conocerme” (38 y 39), “planeando” - “sudando” (43 y 45). Entre voces en inglés: “Benz” - “man’s” - “friends” (23). Entre las dos lenguas: “tiburones” - “bonus” (8 y 9), “tú” - “you” (20 y 32), “basura” - do her” (40 y 41). En este punto podemos observar que el cantante se vale de un sistema fonotáctico bilingüe para poder rimar palabras de las dos lenguas. Vemos, por ejemplo, que “tú” y “you” terminan con la misma vocal sencilla, mientras que en la pronunciación estándar de “you” habría un

diptongo. En cuanto a la pronunciación de la palabra “basura”, esta presupone más bien una fonética inglesa, en la que la [a] final de la palabra en cuestión se pronunciaría como schwa [ə], tal y como se hace con la [a] final no acentuada en el inglés estándar. Por consiguiente, esta voz rima con “do her”, pronunciado a la manera neoyorquina / afroamericana como [du-ə]. Cabe destacar que esta cantidad de rimas entre las dos lenguas, concretamente tres, es la mayor de todo el corpus. La letra “Aventura” contiene dos: “voz” - “us” y “odies” - “always” y los temas “Our Song” y “Mentirosa” tienen una: “boo” - “tú” y “voy” - “toy” respectivamente.

Las palabras “record” (b), “kick” (c), “sampler” (f) y las expresiones “hot old skool beat” (h) y “represent” (7) poseen una connotación específica y son difíciles o incluso imposibles de traducir. El uso del inglés para algunas de estas palabras, por ejemplo “sampler”, puede deberse, asimismo, a una necesidad léxica. Es decir, el compositor desconoce estas voces en español y opta, por consiguiente, a expresarse en inglés.

Puede observarse que se emplea la voz en español “fiesta” (5 y 36) en lugar de *party*, tal vez para evitar la connotación de la palabra inglesa que implica más que nada el hecho de tomar alcohol hasta emborracharse. Esto es, la palabra en español indica no solamente el hecho de beber sino también de bailar y pasarlo bien entre amigos.³⁶⁸

La voz “heavy” aparece tres veces en contextos en español en la letra (e, f y k) y es probablemente, en el español de los hispanos de los EE.UU., un préstamo inscrito en el ámbito del lenguaje de la música y de la actuación artística. Esta idea se refuerza por la inclusión de la palabra en cuestión, en el diccionario de Stavans (2003).

En la segunda y tercera estrofa hallamos el inglés en versos que presentan una jerga que difícilmente se traduce al español: “off the hook” (16), “Whippin[g]” (23) y “P1’s in the house” (23). En los versos en español encontramos varias voces jergales que se relacionan con otros textos del grupo y que pertenecen a un vocabulario que caracteriza a los hablantes de las letras: “janguendo”, un préstamo de *hang out*, muy frecuente en el español en los EE.UU. (Stavans, 2003), “tiguereando”, un dominicanismo, “tiburoneando” que presenta una relación intertextual con la canción “El tiburón” y “grillando” que presenta igualmente una relación intertextual con “El grillero”. Cabe destacar que este tipo de juego de palabras, la creación de neologismos de jerga, complementa el empleo del CdC en las letras del presente grupo y aumenta la característica de creatividad artística.

En el verso (l) aparece nuevamente la voz dominicana “tígueres” (antes se dio como “tiguereando”, en el verso 24). En (n) hay una referencia intertextual a “Está pegao”, del primer disco del conjunto (*In Da House*). La expresión “Whatever” (p), que las tres mujeres pronuncian juntas, es igualmente difícil de traducir, *lo que sea* no posee la misma fuerza semántica dado que no es una expresión fija tan usual como la equivalente en inglés.

³⁶⁸ Para una discusión sobre la connotación de *party*, véase el análisis de “Mentirosa” (subcapítulo 6.1).

6.3 “Step Off” - Molotov

La canción de Molotov fue la última en publicarse entre los tres textos cantados del corpus complementario, por tanto, la analizamos en este último subcapítulo del análisis.

6.3.1 Datos biográficos

El conjunto musical Molotov se formó en México D.F. en 1995. Fueron los amigos mexicanos **Tito Fuentes** (guitarra) y **Micky “Huidos” Huidobro** (voz y bajo) quienes comenzaron a tocar juntos. Más tarde, ese mismo año, se unió al grupo el estadounidense **Randy “El gringo loco” Ebright** (bajo, batería y voz -sobre todo en rap) y al año siguiente el mexicano **Paco Ayala** (bajo y batería). Ebright nació en Michigan y es hijo de un agente del *DEA* (Drug Enforcement Administration) que estaba afincado en México. Ebright nació alrededor de 1976, fue a vivir a México a los catorce o quince años y está casado con una mexicana (web 58; web 59; web 60). En una entrevista en *Crónica* cuenta que en México se siente “como un extranjero, pero bajo ningún punto de vista un estadounidense” (web 61).

Ha de observarse que la situación de los integrantes de Molotov se diferencia del resto de artistas del presente estudio. Se trata de un grupo de tres mexicanos y un estadounidense que residen en México, un país hispanohablante. Sin embargo, el hecho de que el inglés sea la lengua materna de uno de los integrantes del grupo y que este lleve muchos años viviendo en México, hace que consideremos que el empleo de las dos lenguas en los textos cantados de Molotov puede constituir, igualmente, un marcador de identidad al igual que para los otros conjuntos musicales estudiados en nuestra tesis. Es decir, la alternancia de lenguas en las letras del presente grupo puede ser *auténtica* en el sentido de que los que emplean el CdC son individuos bilingües que usan diariamente sus dos lenguas. Según nuestra opinión, al incluir una letra de Molotov en el análisis ampliamos la perspectiva sobre el estudio del CdC en los textos cantados ya que podemos estudiar un caso que se diferencia del resto de textos analizados en nuestro corpus. Además, el intercambio cultural entre los EE.UU. y México, sobre todo en la zona fronteriza, aunque también en otras partes de ambos países, se presenta cada vez más intenso. El constante movimiento de ida y vuelta entre los dos países de una inmensa cantidad de individuos se encuentra acompañado de una dinámica lingüística entre el inglés y el español, que causa fenómenos de contacto de lenguas como el CdC. Molotov supone un ejemplo de los resultados que da este tipo de intercambio cultural y lingüístico.

6.3.2 Datos sobre el lenguaje de los artistas

No hemos podido detectar acentos hispanos en la realización del inglés de los dos cantantes que interpretan esta canción. En cuanto al español, la pronunciación de Ebright suena algo forzada, lo cual podría indicar una influencia del inglés. Sin embargo, dado que el estilo del canto es la típica del rock, es decir, gritado, resulta muy difícil detectar acentos o interferencias que podrían surgir debido al bilingüismo.

6.3.3 Datos contextuales

Molotov produce una mezcla de rap, rock y metal, y ha lanzado, hasta la fecha, cinco discos, *¿Dónde jugarán las niñas?* (1997), *Molomix* (1998), *Apocalypshit* (1999), *Dance and dense denso* (2003) y *Con todo respeto* (2004). El primer disco del grupo salió en agosto de 1997 y causó una enorme controversia. Las tiendas de discos se negaron a venderlo por sus letras provocativas que constituyen una mezcla de mensajes políticos, referencias explícitas al sexo y palabras malsonantes, y por la foto que aparece en la carátula del disco: una colegiala sentada en un vehículo con la ropa interior bajada. El diseño de la falda de la colegiala concuerda con los uniformes usados en el sistema público de la educación mexicana y, por consiguiente, puede deducirse que la joven tiene una edad máxima de 18 años. El nombre del disco es una parodia de la producción titulada *¿Dónde jugarán los niños?* (1994) del conocido grupo de pop mexicano Maná.³⁶⁹ Debido a la reacción de los vendedores de discos, los integrantes del grupo se vieron obligados a salir a vender su disco en la calle en protesta contra la censura que se les estaba imponiendo. Muchos homosexuales reaccionaron negativamente contra la canción “Puto” del mismo disco, aunque el conjunto musical insiste en que la letra fue malentendida ya que con “puto” se refieren a las personas que no saltan en los conciertos del conjunto.³⁷⁰ La reacción negativa de esta canción entre los homosexuales dio como resultado que en la primera actuación en vivo del grupo en Alemania hubiera una gran cantidad de homosexuales furiosos que se pasaron el concierto con los brazos cruzados. A pesar de toda la crítica, *¿Dónde jugarán las niñas?* ha obtenido doble disco de platino en España, un cuádruplo disco de oro en México, disco de oro en Argentina y Colombia y un disco de platino en Chile y en los EE.UU. (web 62).

En la mayoría de las canciones de los cinco discos hay alternancia de lenguas, aunque existe una cantidad considerable de letras monolingües en español y varias que solo presentan CdC del tipo I (lengua intercalada salpicada en estrofas). Un fenómeno mucho más recurrente en los textos de Molotov que en los textos de los demás artistas estudiados en la presente tesis, es el CdC del tipo VI (cambios entre unidades extensas). Tenemos canciones como “Changüich a la chichona”, “Hit me” (*Dance and dense denso*), “Let it Roll” (*Apocalypshit*) y “Amateur” (*Con todo respeto*), en las que los idiomas están totalmente separados en diferentes estrofas y/o el estribillo. El español es la lengua dominante de todos los discos aunque en algunas canciones el inglés domina (por ejemplo en “Molotov Cocktail Party” y “Use It or Lose It” -*¿Dónde jugarán las niñas?*). Existe asimismo una canción monolingüe en inglés: “I’m the One” (*Dance and dense denso*). En el último disco del conjunto aparece una versión en español e inglés de la canción en alemán “Rock Me Amadeus” (1985), del cantante austriaco Falco, y una versión en español de la canción “The Revolution will not be Televised” (1970) de Gil Scott-Heron, cantante y poeta relacionado con el activismo militante de los afroamericanos.

La canción “Step off” pertenece al tercer disco de Molotov: *Apocalypshit* y es compuesta por Ebright. Es una de las pocas canciones del conjunto que presenta CdC de los tipos IV y V (cambios entre los versos y dentro de ellos). Canciones que presentan estos tipos de CdC son también “Voto latino”, “Quitate que ma’s turbas” (*sic*) (*¿Dónde jugarán las niñas?*) y “Karmara” (*Apocalypshit*). En todas estas letras el español aparece como la lengua dominante.

Uno de los mayores éxitos de Molotov es la canción “Frijolero” del penúltimo disco del grupo. La letra presenta un uso particular de las dos lenguas, que cabe ejemplificar en este punto:

³⁶⁹ Cabe señalar que la voz *niña* puede significar *prostituta* en el lenguaje coloquial de la ciudad de México.

³⁷⁰ La letra dice: “Puto el que no brinque y que no salte / Puto el que no grite y eche desmadre / Puto el güey que quedó conforme”.

(MH)³⁷¹

- (1) Yo ya estoy hasta la madre de que me pongan sombrero
- (2) escucha entonces cuando digo no me llames frijolero
- (3) y aunque exista algún respeto y no metamos las narices
- (4) nunca inflamamos la moneda haciendo guerra a otros países
- (5) Te pagamos con petróleo e intereses nuestra deuda
- (6) mientras tanto no sabemos quién se queda con la feria³⁷²
- (7) aunque nos hagan fama de que somos vendedores
- (8) de la droga que sembramos ustedes son consumidores

(RE)

- (9) Don't call me gringo you fuckin[g] beaner
- (10) stay on your side of that goddamn river
- (11) don't call me gringo you beaner

(MH)

- (12) No me digas beaner mister Puñetero
- (13) te sacaré un susto por racista y culero
- (14) no me llames frijolero pinche gringo puñetero

Hablado

Chinga[d]o

(RE)

- (15) Now I wish I had a dime for every single time
- (16) I've gotten stared down for being in the wrong side of town
- (17) and a rich man I'd be if I had that kind of chips
- (18) lately I wanna smack the mouths of these racists
- (19) Podrás imaginarte desde afuera
- (20) ser un mexicano cruzando la frontera
- (21) pensando en tu familia mientras que pasas
- (22) dejando todo lo que conoces atrás
- (23) Si tuvieras tu que esquivar las balas
- (24) de unos cuantos gringos rancheros
- (25) ¿les seguirás diciendo good for nothing wetback
- (26) si tuvieras tú que empezar de cero?
- (27) Now why don't you look down to
- (28) where your feet is planted
- (29) that U.S. soil that makes you take shit for granted
- (30) if not for Santa Ana, just to let you know
- (31) that where your feet are planted would be Mexico
- (32) Correcto

Dos repeticiones del estribillo

(“Frijolero”, Dance and dense denso)

En esta letra encontramos a dos personajes hablantes: un mexicano y un estadounidense. En el videoclip de la canción, este último es un policía de la frontera que persigue a inmigrantes no documentados.³⁷³ En la primera estrofa observamos que el mexicano se dirige a los habitantes de los EE.UU. y al propio país en tercera persona del plural y en segunda del singular, criticando la política de los asuntos exteriores del país, los prejuicios que existen contra los

³⁷¹ No lo sabemos con seguridad, pero el cantante es probablemente Micky Huidobro.

³⁷² *Feria*: “change, money due from a larger monetary unit; lose change, assortment of coins” (Galván, 1996).

³⁷³ Videoclip de Frijolero: (web 63).

mexicanos, etc. La estrofa se recita con un fuerte acento inglés, lo cual puede interpretarse como una burla hacia los estadounidenses, quienes frecuentemente no hablan otro idioma además del inglés y, si lo hacen, es con un acento muy marcado. En el estribillo (versos 9-14) se expresa primeramente el estadounidense en inglés insultando al mexicano y diciéndole que se quede en su país. Seguidamente el mexicano se dirige en español con acento anglo al estadounidense, insultándole igualmente, llamándole “puñetero”, “racista” y “culero”. Hasta este punto podemos observar que las dos lenguas están claramente separadas y el empleo de ellas sirve para caracterizar e identificar a los dos hablantes.

La segunda estrofa (versos 15-32) comienza en inglés, después aparecen unos versos en español, esta vez sin acento, luego hallamos el inglés nuevamente y finalmente termina con una palabra en español, pronunciada con acento inglés. Aquí vemos que el hablante mexicano se dirige al estadounidense tanto en inglés como en español, posiblemente para que el mensaje sea comprendido también por el público monolingüe en inglés. A pesar de que ambas lenguas aparecen en esta estrofa, podemos observar que están claramente separadas: los versos (15-18) en inglés, los versos (19-26) en español, con excepción de la cita o expresión fija “good for nothing wetback” (25), y los versos (27-31) en inglés. Resulta llamativo el hecho de que el hablante se valga del inglés cuando se expresa como individuo perteneciente al grupo de mexicanos que cruzan la frontera ilegalmente para trabajar en los EE.UU.: “I wish”, “I’ve gotten”, “I’d be if I had”, “I wanna” (versos 15-18); y del español cuando toma una posición que puede interpretarse como neutral o incluso de ajeno a esa comunidad: “les seguirás diciendo good for nothing wetback” (25). Cuando se dirige directamente al estadounidense afirmando que esa parte del país pertenecía anteriormente a México, se vale, sin embargo, del inglés, por lo que no cabe la menor duda de a quién se dirige el mensaje.

6.3.4 Introducción al análisis

“Step off” es la canción con menos CdC de nuestro corpus: de los 44 versos, 35 se dan en inglés, solamente dos en español y siete en ambas lenguas. Es además la única canción que no presenta CdC en el estribillo (aunque “Gone”, de Aventura tiene escasa presencia del español en el estribillo).

A diferencia de “Mentirosa”, y tal como ocurría con “¿Qué sabes tú?” de Proyecto Uno, las producciones de Molotov han sido publicadas varios años después de aquella y la alternancia de lenguas en los textos cantados ya no resultaba un fenómeno novedoso sino un concepto más o menos conocido cuya popularidad aumentaba cada año.

Asimismo “Step off” se diferencia de “Mentirosa” porque esta aparece en el primer disco del rapero cubano americano mientras que la canción de Molotov lo hace en el tercer disco del conjunto, lo cual significa que el CdC en la canción tampoco constituye un fenómeno nuevo en cuanto a la producción musical de este grupo. Es decir, en los dos discos anteriores a *Apocalypshit* encontramos tantos ejemplos del CdC que este fenómeno lingüístico ya constituye un rasgo característico del conjunto.

En “Step off” aparecen dos hablantes interpretados por el estadounidense Ebright y, probablemente por el mexicano Huidobro. Ambos cantan en las dos estrofas. El estribillo, repetido tres veces, se interpreta por el coro y por un solista, posiblemente Huidobro. Estos hablantes hablan de un hombre que ha caído en la drogadicción. En la primera estrofa y al comienzo de la segunda se hace referencia a este personaje en tercera persona mientras que en la segunda parte de la segunda estrofa se le habla directamente a él. Este personaje no tiene voz propia aunque es citado en un verso. Al comienzo de la canción la situación de las drogas no parece ser tan grave, al personaje le gusta vestirse de una forma lujosa, ir a fiestas, emborracharse y esnifar drogas. En la segunda estrofa, sin embargo, se hace evidente que los efectos de su drogadicción han aumentado: el personaje habla solo y ha perdido la cordura. El

mensaje que los hablantes transmiten es que si uno no se aleja de los problemas, estos le caen encima y lo aplastan. Los dos cantantes alternan en las estrofas pero no interpretan a dos hablantes personajes distintos, sino que se expresan como si fueran una sola persona. En total hay once cambios del inglés al español, siete de ellos se realizan por Huidobro y cuatro por Ebright.

6.3.5 La letra de “Step off”

- (1) *MH* Now here’s a little story that I like to contar
- (2) un pendejo que conozco who liked to drogar
- (3) started way back in da [the] Mexico City
- (4) the year was ninety-seven Molotov was the epitome
- (5) *RE* A lot of brown nosing³⁷⁴ was going around
- (6) the cuate³⁷⁵ was crazy valedores³⁷⁶ were down
- (7) He’d be at all the parties with the flashy clothes
- (8) he’d get a little drunk and powder up his nose
- (9) He’d be back stage at all the shows
- (10) he’d start to mouth-off³⁷⁷ to show off to all the hoes³⁷⁸
- (11) drugs’ll make you think you’re right when you’re wrong
- (12) you better step off³⁷⁹ before you get stepped on

- (13) *¿?* You better step off before you get stepped on
- (14) *C* Running up on ya [you] running up on ya [you]
- (15) *¿?* You better step off before you get stepped on
- (16) *C* Running up on ya [you] running up on ya [you]

- (17) *MH* Now what now what now what’s the world en la calle
- (18) todos me dicen que ese hijo de su madre
- (19) *RE* is toe steppin[g] people like it’s going out of style
- (20) shooting [a]n[d] smoking and snorting and in denial
- (21) You asking me man are you mad at me?
- (22) *MH* I tell you es la droga man it has to be
- (23) *RE* You’re all fucked up and it’s sad to see
- (24) *MH* te hablas solito you’ve lost your sanity
- (25) *RE* Your drug of the month is your own pendejez
- (26) te rompen la madre estés donde estés
- (27) Handle your shit and don’t egg me on
- (28) you better step off before you get stepped on

- (29) *¿?* You better step off before you get stepped on
- (30) *C* Running up on ya [you] running up on ya [you]
- (31) *¿?* You better step off before you get stepped on
- (32) *C* Running up on ya [you] running up on ya [you]
- (33) *¿?* You better step off before you get stepped on
- (34) *C* Running up on ya [you] running up on ya [you]

³⁷⁴ *Brown-nosing*: “brown-noser n. a sycophant; one who flatters for self-serving motives” (Spears, 1996).

³⁷⁵ *Cuate*: “Twin; pal, buddy (coll.)” (Galván, 1996).

³⁷⁶ *Valedor*: “individuo poderoso, que puede ser un protector en caso de necesidad // amigo muy apreciado” (web 64).

³⁷⁷ *Mouth-off*: “Talk in a noisy, excited, or declamatory manner” (web 65).

³⁷⁸ *Hoe/hoe* “n. 1. [1950s+] (orig. US Black) a prostitute. 2. [1950s+] (US Black/campus) a promiscuous or seductively dressed young woman. 3. [1950s+] a generic term describing any woman. 4. [1950s+] a person indiscrete in sexual matters” (Green, 1999).

³⁷⁹ *Step off*: “Back away from a confrontation” (web 66).

- (35) *¿?* You better step off before you get stepped on
 (36) *C* Running up on ya [you]

- (37) *¿?* You better step off before you get stepped on
 (38) *C* Running up on ya [you] running up on ya [you]
 (39) *¿?* You better step off before you get stepped on
 (40) *C* Running up on ya [you] running up on ya [you]
 (41) *¿?* You better step off before you get stepped on
 (42) *C* Running up on ya [you] running up on ya [you]
 (43) *¿?* You better step off before you get stepped on
 (44) *C* Running up on ya [you]

6.3.6 Análisis

En la presente letra encontramos una referencia a *the bling bling life style*: “He’d be at all the parties with the flashy clothes” (7), palabras malsonantes o expresiones vulgares: “brown nosing” (5), “fucked up” (23) y shit” (27) y, naturalmente, referencias a las drogas.

6.3.6.1 Cambios de marcidez

Podemos observar que el empleo de las dos lenguas en la presente letra, en cuanto a las expresiones verbales que realizan los hablantes, indica que todos los personajes -tanto los personajes hablantes como los personajes que no tienen voz propia - parecen ser bilingües. Si estudiamos primeramente el verso (1) vemos que el hablante comienza en inglés, pero es en la lengua española en la que *cuenta* su historia. En la segunda estrofa, cuando el hablante contesta a la pregunta que el personaje drogadicto le hace, se vale tanto del español como del inglés: “es la droga man it has to be” (22).

En el verso (10) nuestro personaje “mouth-off” (10) para presumir ante las mujeres. Es decir, se vale de la lengua inglesa. Aparece igualmente este idioma cuando el hablante repite lo que el personaje drogadicto le pregunta: “are you mad at me?” (21), lo cual sugiere que este le habla en inglés. Cuando las drogas traen la locura y el personaje habla consigo mismo, parece que lo hace, sin embargo, en español: “te hablas solito” (24).

Existe un tercer personaje en la letra, es un plural no especificado, un *todos* que aparece al comienzo de la segunda estrofa. Cuando el hablante relata sobre lo que dicen *todos* se vale tanto del español como del inglés: “ese hijo de su madre / is toe steppin[g]” (18 y 19). El hablante se vale del español cuando afirma que este tercer personaje, *todos*, “te rompen la madre” (26).

6.3.6.2 Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios

La trama narrada comienza en México y esta puede ser la razón por la que se emplean las voces “cuate” y “valedores” en español (verso 6). Esto es, “The cuate” se refiere, supuestamente, al personaje que cae en la drogadicción. Esto puede sugerir que este personaje procede de aquel país, dado que la voz pertenece al lenguaje coloquial mexicano. La parte monolingüe más extensa en las estrofas son los versos (7-12). El inglés, en estos versos, sugiere que el ambiente en el que se mueve el personaje es anglohablante, a pesar de que la historia comienza en “México City” (3). Es decir, las fiestas a las que el personaje va a emborracharse y drogarse y los conciertos para los que tiene un *pase vip (backstage)* parecen estar relacionados con el mundo anglohablante. Esta referencia a México City y seguidamente el uso del inglés, refleja el constante movimiento de muchos mexicanos entre México y los EE.UU. La frontera se borra de manera simbólica y pierde importancia el país en que tienen lugar los acontecimientos.

Conviene recordar la connotación de la palabra *party* en relación con *fiesta* que discutimos en el análisis de “Mentirosa” (subcapítulo 6.1). Esto es, la palabra en inglés se relaciona más con el solo acto de beber hasta emborracharse, mientras que la palabra en español connota una reunión entre amigos en la que se escucha música, se baila, se come, etc.

La expresión “en la calle” (17) puede deberse, asimismo, a que la trama tiene lugar en México. Es decir, es en las *calles* de México City donde *todos* hablan mal del personaje.

6.3.6.3 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas

En la presente letra todas las rimas tienen lugar en el mismo idioma: entre palabras en inglés tenemos: “City” - “epitome” (3 y 4), “around” - “down” (5 y 6), “clothes” - “nose” (7 y 8), “shows” - “hoes” (9 y 10), “wrong” - “on” (11 y 12), “style” - “denial” (19 y 20), “me”- “be” (21 y 22) y “see” - “sanity” (23 y 24). Entre voces en español hallamos: “contar” - “drogar” (1 y 2) y “pendejez” - “estés” (25 y 26).

Además de la colocación de los cambios de manera que las palabras que deben rimar se den en la misma lengua, podemos apreciar otra estructura: un verso comienza en inglés y termina en español, idioma en el que sigue el verso siguiente. Se trata de los versos (1 y 2), (17 y 18) y (25 y 26). Podemos observar, asimismo, que hay versos en inglés que contienen algo de español pero que terminan en inglés y que el verso siguiente comienza en esta lengua. Se trata de los versos (6 y 7), (22 y 23), (24 y 25). Esto puede estar relacionado con el hecho de que la mayor parte de los CdC en los textos de Molotov sean de los tipos I (salpicada en estrofas) y VI (entre unidades extensas). En otras palabras, no se da de igual manera en las letras de Molotov el tipo de CdC tan frecuente en las letras de Aventura, Mellow Man Ace y Proyecto Uno, que consiste en el tipo de cambio en el que encontramos una alternancia constante, un lenguaje totalmente bilingüe donde las dos lenguas están tan mezcladas que comúnmente resulta imposible determinar una lengua como la dominante, ni siquiera para una estrofa y mucho menos para la canción completa. También en “Step off”, que constituye una de las pocas letras con CdC de los tipos IV y V, podemos apreciar, por consiguiente, una tendencia a cambiar únicamente unidades más extensas, o palabras aisladas. Esto es, una vez que se ha cambiado de lengua, la tendencia es seguir en esta lengua. Hemos señalado que tres de los integrantes de Molotov son mexicanos y que el grupo reside en México. Es posible que estos no vivan en un ambiente bilingüe y *bicultural* al igual que los otros artistas estudiados en la presente tesis, lo cual puede sugerir que la constante alternancia de idiomas no es un fenómeno frecuente en el habla diaria de estos artistas. Una entrevista con Ebright en Crónica (web 67) confirma esta hipótesis: “-¿No se habla ‘spanglish’ en el ambiente del rock mexicano? -No te creas. Eso se da más del otro lado de la frontera, entre los latinos que viven en Estados Unidos.”

Cabe destacar que, al tiempo que esta canción es la que contiene menos CdC en total en todo el corpus, es asimismo la canción que presenta más cambios dentro de un solo verso. En el verso (6) hallamos nada menos que cuatro cambios. Las palabras en español, sin embargo, constituyen únicamente palabras aisladas y pueden, posiblemente, considerarse préstamos al inglés: el verso comienza en inglés: “the”, sigue en español: “cuate”, inglés: “was crazy”, español: “valedores” y termina en inglés: “were down”. Los versos (2) y (22) constan, asimismo, de dos cambios. El verso (2) presenta inglés en el medio, y el (22), español.

6.4 Recapitulación

La canción “**Mentirosa**” es interpretada por el rapero **Mellow Man Ace** quien llegó de Cuba a los EE.UU. a los cuatro años y creció en una zona en la que había pocos cubanos. El rapero tiene la piel morena y facciones que, según la dicotomía racial que existe en los EE.UU., pertenecen a los afroamericanos (o afrohispanos). A juzgar por sus canciones, su realización del inglés presenta las características del inglés afroamericano y su emisión del español muestra los rasgos de ser esta una lengua aprendida *de oído* fuera del país de origen y con muestras de un inicio al desplazamiento lingüístico hacia el inglés. El español que produce la mujer que participa en la letra parece nativo, aunque presenta muy pocas enunciaciones en esta lengua y existen varias indicaciones de que su lengua de preferencia es el inglés. El inglés que emite pertenece al AAVE.

“Mentirosa” fue una de las primeras canciones en las que se hace uso del CdC como parte integral de la letra, lo cual se refleja en el hecho de que el rapero usa el texto para exponer su destreza bilingüe y descubrir su identidad bilingüe y *bicultural*.

El papel capital de la lengua española y la lengua inglesa en el texto es el del código marcado y no marcado, respectivamente. Dado que la lengua de preferencia del hablante femenino es el inglés, el hablante masculino emplea el español, esto es, el código marcado, para un número de usos pragmáticos como el de distanciarse socialmente de su interlocutora y retomar el control de la conversación y de la situación. Se vale asimismo de la repetición de los enunciados en los dos códigos para asegurarse de que su interlocutora lo comprende y para enfatizar algunas expresiones. Existe, también, la posibilidad de que se valga del código marcado para insultar a su interlocutora; el hablante masculino lo repite todo en inglés, como si ella no comprendiera el español, justamente para marcar que cuestiona su identidad hispana. La mujer se vale del código marcado para asociarse y mostrar su actitud aduladora y su respeto hacia su interlocutor.

El empleo de las dos lenguas en “¿**Qué sabes tú?**” de **Proyecto Uno** nos indica que la lengua de preferencia de los hablantes es el español, algo que concuerda con la producción total del grupo, en la que el español casi siempre predomina. Sin embargo, esta preferencia no se debe, necesariamente, a una destreza mayor en esta lengua por parte de los artistas, dado que no puede detectarse ningún tipo de acento en el inglés y, además, dos de los cuatro integrantes originales nacieron en los EE.UU. y parecen dominar el inglés a la perfección.

Hemos constatado que no se encuentra una identificación explícita con los afroamericanos en la presente letra y que los pocos rasgos del AAVE que pueden detectarse, se presentan igualmente a menudo en las letras de artistas blancos que hacen rap. La ausencia de una identidad afroamericana explícita se da a pesar de que los integrantes presentan el fenotipo perteneciente a esta raza, según la dicotomía racial de los EE.UU., y que además crecieron en zonas con la misma cantidad, o una cantidad mayor, de afroamericanos que de hispanos. Esto puede deberse al hecho de que dos de los integrantes sean de la primera generación de inmigrantes. En el apartado 4.2.1 explicamos que la primera generación de inmigrantes de la República Dominicana no se identifica en absoluto con la sociedad afroamericana de los EE.UU, a pesar de que comparte el mismo fenotipo y pasado de esclavitud (Bailey, 2002:4, 167ss.), dado que este país ha efectuado, a lo largo de la historia, una política *antinegroide* (Toribio, 2000:263, 264).

Finalmente cabe señalar que, si bien la letra objeto de estudio en el presente apartado contiene muchos dominicanismos y voces pertenecientes al Caribe en general, la expresión del mismo título, en la variedad dominicana, sería *¿qué tú sabes?*

La canción “**Step Off**” es interpretada por el grupo de rock / rap / metal **Molotov**, que consta de tres mexicanos y un estadounidense, todos del fenotipo blanco. El integrante estadounidense Ebricht, lleva viviendo en México desde la adolescencia. El español cantado

de Ebright suena algo forzado, probablemente por interferencia del inglés, mientras que su realización del inglés suena nativa.

El empleo del inglés y del español en la letra logra caracterizar como personajes bilingües tanto a los dos hablantes como al personaje del que trata la letra. Puede observarse una tendencia a cambiar de lenguas únicamente entre instancias extensas o palabras aisladas, característica recurrente en la producción musical del conjunto.

7. RESULTADOS

Spanglish is often described as the trap, la trampa Hispanics fall into on the road to assimilation - el obstáculo en el camino. [...] Still, I've learned to admire Spanglish over time [...] its creativity astonished me.

(Stavans, 2003:3)

En el presente capítulo presentaremos los resultados de nuestros análisis mediante una tipología de las funciones del CdC que hemos identificado en los diez textos cantados estudiados en esta tesis. El capítulo consta de cuatro subcapítulos que tratarán las siguientes cuestiones:

- 7.1 Limitaciones en la creación de la tipología - discusión

Discutimos las cuestiones principales que dificultan la creación de una tipología de usos del CdC en relación con nuestro estudio de los diez textos cantados.

- 7.2 Cambios de marcadez

Presentamos los cambios de marcadez que hemos identificado en nuestro corpus de análisis y ejemplificamos los tres usos del CdC que hemos hallado en nuestro estudio, que no han sido discutidos en los estudios previos.

- 7.3 Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios

Damos a conocer los cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios que hemos hallado en nuestro corpus de análisis.

- 7.4 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas

Presentamos los cambios motivados por las estructuras lingüísticas que hemos encontrado en nuestro corpus de análisis y ejemplificamos los cuatro usos del CdC que hemos encontrado, que no han sido discutidos en los estudios previos.

- 7.5 Comparación de las versiones monolingües y bilingües

Realizamos una presentación breve de las diferencias entre las versiones monolingües y bilingües de las canciones “¿Cuándo volverás?” / “¿Cuándo volverás? - English Version”, “Gone” (Aventura) / “Gone” (NSYNC) y “Obsesión” / “Obsesión Remix”.

Resumimos el resultado de nuestro estudio de los diez textos cantados en forma de una tipología de los usos del CdC con el fin de obtener una visión panorámica de los análisis pormenorizados. De esta manera podemos observar qué funciones son las más frecuentes en nuestro corpus y comparar los resultados con los de los estudios previos citados en el subcapítulo 2.6. Mediante esta tipología será posible, asimismo, destacar los usos que hemos identificado en nuestro corpus, que no figuran en los estudios previos.

7.1 Limitaciones en la creación de la tipología - discusión

En el apartado 2.7.1 discutimos la problemática que rodea a la configuración de tipologías de usos del CdC, como la que vamos a presentar en el presente capítulo. Señalamos seis cuestiones principales a tomar en consideración cuando se elabora una tipología de usos de CdC. Antes de presentar nuestra tipología de los valores del CdC en los diez textos cantados de Aventura, Mellow Man Ace, Proyecto Uno y Molotov, conviene discutir algunas de estas

cuestiones, tomando en cuenta el contexto específico de nuestro corpus. Añadiremos, asimismo, un factor que juega un papel importante en nuestro corpus.

1) El CdC puede tener diferentes funciones en diferentes comunidades lingüísticas

A pesar de que las diferentes comunidades hispanas seguramente tienen mucho en común en cuanto a la práctica bilingüe, es posible que existan diferencias entre ellas.³⁸⁰ Asimismo, ha de considerarse la posibilidad de que puedan encontrarse diferencias entre una sola comunidad de habla, por ejemplo entre una zona u otra, un barrio u otro e, incluso, entre un grupo de personas (por ejemplo una familia) u otro. Dado que los artistas de nuestro corpus son de orígenes diferentes (dominicano, puertorriqueño, cubano, mexicano y estadounidense) y de lugares diferentes (el Bronx, Queens, Brooklyn, Alto Manhattan -Nueva York-, South Gate -California- y México), cabe la posibilidad de que no se valgan del CdC de la misma manera.

Sin embargo, resulta imposible realizar una comparación entre los cuatro artistas / grupos analizados ya que el corpus de análisis consta de siete textos cantados de un grupo (Aventura) y únicamente un texto cantado de cada artista / grupo en el corpus complementario. Por ello, resulta lógico que hayamos hallado una mayor cantidad de usos diferentes del CdC en el corpus principal, ya que es mucho más amplio que el corpus complementario. Cabe destacar, asimismo, que los artistas de nuestro corpus son de generaciones de inmigrantes diferentes (primera y segunda generación), lo cual constituye otro factor que dificulta la comparación entre los textos, ya que los emisores presentan niveles de bilingüismo diferentes (cf. Silva Corvalán, 2001:308). En el capítulo ocho discutiremos justamente cómo el nivel de bilingüismo de los emisores afecta al uso y a la estructuración de los CdC en los textos cantados.

2) Los distintos usos del CdC se entrecruzan con frecuencia

Una sola instancia del CdC puede tener varias funciones o usos simultáneamente. Un ejemplo nítido en nuestro corpus es la enunciación “Los envidiosos listen up / we invented this style” (“Aventura”, *L&H*). “Los envidiosos” es una traducción del vocativo o apodo “haters” que se expresa dos veces en versos anteriores y que, además, tiene relación intertextual con el nombre del disco. El uso inesperado del vocativo en la otra lengua refuerza la enunciación, sorprende al destinatario y llama su atención. Además, el cambio al español para el vocativo o apodo introduce un tono humorístico que mitiga el directivo. En consecuencia, resulta sumamente complejo organizar los CdC en categorías cerradas, ya que una instancia de alternancia de lenguas puede presentar varias funciones simultáneamente.

3) Es imposible crear una tipología exhaustiva dado que existe una cantidad innumerable de funciones

A pesar de que hemos analizado los diez textos cantados en nuestro corpus de forma pormenorizada, estudiando las letras y escuchando las canciones una gran cantidad de veces, siempre existe la posibilidad de poder identificar otros usos del CdC además de los que discutimos en nuestra tesis.

4) En ocasiones, el hablante realiza la alternancia simplemente porque le parece que así suena mejor (por preferencia idiosincrásica)

Este fenómeno puede ser más frecuente en los textos cantados que en el discurso hablado, dado que las letras de canciones son creaciones artísticas en las que no es únicamente el significado del mensaje el que cuenta sino también su sonido y la forma en que las palabras encajan en la estructura silábica, la rima y el ritmo de la música.

Debido a las reglas fonéticas del inglés y del español, no existen rimas fáciles entre las dos lenguas, por tanto, en nuestros análisis hemos podido verificar que un fenómeno

³⁸⁰ En el apartado 4.1.3 discutimos la heterogeneidad entre las cuatro comunidades hispanas principales.

relativamente frecuente (en seis de diez letras) es el uso de una de las lenguas al final de los versos para que las palabras que tienen que rimar se den en la misma lengua.

5) El rol de la música

Otro factor a tomar en consideración a la hora de llevar a cabo la interpretación del valor de los CdC es el rol que juega la música en los textos cantados. En el subcapítulo 2.4 pudimos constatar que el material adecuado para trabajar con la alternancia de lenguas en textos cantados es el fonotexto y no una transcripción de las letras en forma de un *texto mudo*, es decir, un texto que no toma en cuenta el sonido sino únicamente las palabras. Un uso determinado de los instrumentos y la participación del coro, por ejemplo, pueden destacar ciertos pasajes de las letras para reforzar el enunciado y si esto se hace al tiempo que se cambia de lengua, el efecto de refuerzo del enunciado aumenta. Otro factor pueden ser los cambios en el ritmo, por ejemplo de pop a bachata, que influyen frecuentemente de forma determinante en la interpretación de los versos. En fin, el análisis del CdC en los textos cantados siempre debe llevarse a cabo teniendo en cuenta no únicamente el uso específico de las dos lenguas, sino, asimismo, de qué manera participa la instrumentación y el canto en la transmisión del mensaje de las letras.

En nuestro corpus principal hemos podido observar, por ejemplo, que existe una relación entre el tipo de música (bachata, merengue, reggaetón, pop, rap) y el uso del español y del inglés, lo cual discutimos en el subcapítulo 5.1. Otro ejemplo de la importancia de tener en cuenta el sonido y no únicamente las palabras en el texto mudo, que podemos encontrar en nuestro corpus, es la rima existente en algunas voces emitidas en inglés y en español, que se da únicamente gracias a un ligero acento hispano en la pronunciación del inglés, o de un ligero acento anglohablante en la pronunciación del español.

Sin embargo, cabe reiterar que, a pesar de que hemos analizado el fonotexto en lugar del texto mudo, resulta imposible tener siempre en cuenta todos los aspectos del texto musical, es decir, los instrumentos, el ritmo, el timbre de voz, etc.

Teniendo en cuenta estas cuestiones podemos constatar que una tipología de usos del CdC siempre va a ser cuestionable. No obstante, a pesar de esta limitación obvia, es nuestra opinión que la tipología que presentamos a continuación sirve para:

- obtener una visión panorámica de los valores del CdC en el corpus,
- destacar qué funciones son las más frecuentes en el corpus,
- comparar los resultados con los estudios previos del discurso hablado, escrito y cantado,
- señalar los usos del CdC en el corpus, que no se han identificado en los estudios anteriores.

7.2 Cambios de marcidez

Los cambios de marcidez son aquellos cambios que se dan sin que el contexto en el que tiene lugar la comunicación haya cambiado. Los cambios de marcidez se emplean para marcar algún aspecto en la enunciación, por ejemplo para llamar la atención, marcar un cambio en el estado de ánimo, emplear el código del corazón para apelar al interlocutor, etc. En lo que sigue listamos los tipos de cambios de marcidez que hemos identificado en nuestro análisis. (Indicamos entre paréntesis el apartado en el cual discutimos cada función).

1) Juego de inversión

- a) El uso de las dos lenguas en forma de juego de inversión en toda la letra añade un efecto lúdico y crea la figura de una canción totalmente bilingüe (5.2.2).
- b) El juego de inversión en el estribillo crea una variación estilística al tiempo que evoca la idea de que el hablante que se vale de esta inversión no tiene preferencia por ninguna de las lenguas, es decir, es un hablante con un bilingüismo equilibrado (5.5.2).

2) Variación estilística

- a) La repetición en las dos lenguas del mismo enunciado, o de un enunciado parecido, evita repeticiones idénticas y crea variaciones estilísticas (5.2.2) (5.3.2) (5.5.2) (5.6.2) (5.8.2) (6.2.6.1).

3) Elaboración

- a) El español elabora lo que se expresa en inglés (5.2.2) (5.6.2) (5.7.2) (6.1.6.1).
- b) El inglés elabora lo que se expresa en español (5.3.2) (5.7.2) (5.7.2).

4) Evaluación

- a) El español evalúa lo expresado en inglés (5.6.2).

5) Énfasis

- a) Se enfatiza la enunciación mediante la repetición del mismo enunciado en las dos lenguas (5.2.2) (5.6.2) (5.7.2) (6.1.6.1).
- b) Se enfatiza mediante cambios no secuenciales y cambio de cantante (5.3.2).
- c) Se enfatiza una rogativa mediante el cambio al inglés, el cambio de cantante y la forma de la música (5.6.4).

6) Contrastes

- a) El uso de las dos lenguas crea contrastes entre un tono más personal expresado por el cantante principal en español, y un tono impersonal, o menos personal, expresado por el coro en inglés (5.2.2).
- b) El español en las expresiones relacionadas con el hablante: incapacidad y desamparo, crea un contraste con las expresiones en inglés relacionadas con la destinataria: situación de enfado, discusión y las expresiones relacionadas con la lucha por seguir adelante (5.4.2).
- c) El español en las expresiones en las que el hablante se muestra desesperado y vulnerable crea un contraste con las partes en inglés en las que el hablante se muestra atrevido y confiado (5.5.2).
- d) Se crea un contraste entre afirmaciones en inglés y enunciados de apelación y/o control en español, reforzado por el cambio de cantantes (5.6.2).
- e) El contraste se da entre expresiones en la primera persona del singular en español, y en la primera persona del plural en inglés (5.7.2).
- f) El español refuerza el contraste entre las expresiones relacionadas con el dolor del hablante y sus promesas hacia la destinataria y las expresiones relacionadas con la destinataria en inglés (5.8.2).
- g) Existe un contraste entre la narración del hablante en español y los comentarios del coro de esta narración en inglés (6.2.6.1).
- h) El uso de una lengua para referirse a un personaje y el uso de la otra lengua para referirse a otro personaje marca la distancia entre los dos (en este caso, la pareja del hablante y la futura amante de este) (6.2.6.1).
- i) El cambio de lenguas crea un contraste entre enunciados dirigidos a un destinatario y los que se dirigen a otro (6.2.6.2).

7) Subjetivización versus objetivización

a) La subjetivización se realiza mediante el uso del español para introducir el lenguaje romántico que expresa los sentimientos y deseos del hablante, para realizar los rogativos y convencer a la destinataria. El uso del inglés, el código de la objetivización, es empleado para distanciarse del error cometido (5.6.2).

8) Efecto sorpresa

a) Un enunciado inesperado en español refuerza la expresión de sufrimiento (5.2.2).
b) La traducción al español de un vocativo o apodo sorprende y llama la atención del destinatario (5.7.2)

9) Simulacro de un discurso en una lengua

a) Mediante la intercalación de algunas expresiones cortas en una lengua, se puede simular un discurso en esta lengua y la letra presenta el efecto de ser más bilingüe de lo que realmente es. En nuestro ejemplo se trata únicamente de una estrofa, pero en la producción musical de Aventura es un fenómeno recurrente en letras enteras (letras que no entran en nuestro análisis pormenorizado) (5.5.2).

10) Mitigación

a) El hablante mitiga su culpa mediante la forma de la expresión y el empleo del código del corazón (5.3.2).
b) El hablante femenino mitiga la crítica hacia su interlocutor mediante el código del corazón (5.5.2).
c) El hablante mitiga el directivo mediante un tono humorístico introducido por el CdC (5.7.2).

11) Bordado

a) El inglés sirve de bordado de lo expresado en español (5.3.2).

12) Repetición³⁸¹

a) Se repite en inglés lo que se ha enunciado en español (5.3.2).
b) El hablante repite en el código no marcado (inglés) lo que se ha expresado en el código marcado (español) para asegurarse de que su interlocutora lo ha entendido (6.1.6.1).

13) Apelación

a) El hablante apela a la destinataria en español (5.4.2).

14) Llamar la atención

a) Mediante la expresión del nombre de la destinataria y el cambio al español en una estrofa enteramente en inglés, el hablante llama la atención de la destinataria (5.5.2).
b) En una letra en la que el código no marcado es el español, el inglés sirve para llamar la atención del destinatario (6.2.6.1).
c) El cambio al inglés en una rogativa llama la atención de la destinataria (5.6.4).

15) Divergencia

a) El hablante cambia del español, la lengua de preferencia de su destinataria, al inglés para marcar la distancia emocional entre los dos (5.3.2).
b) El hablante cambia del inglés, la lengua de preferencia de su destinataria, al español para marcar la distancia cultural o étnica entre los dos (6.1.6.1).
c) El hablante cambia del español, la lengua de preferencia de su destinataria, al inglés para marcar la seriedad del enunciado (5.3.2).

³⁸¹ La repetición puede tener varias funciones simultáneamente, funciones tales como el énfasis, la variación estilística o la aclaración.

d) El hablante se vale del español, el código marcado, para distanciarse socialmente de su interlocutora, para marcar su desacuerdo con el comportamiento de esta y su enfado y para retomar el control de la situación (6.1.6.1).

e) El hablante se vale del español, el código marcado, para insultar a su interlocutora. Por un lado, aunque ella posiblemente no entienda el significado exacto del enunciado, puede entender que se trata de un insulto y el uso de esta lengua se convierte en un arma verbal del hablante dado que su interlocutora no puede defenderse en esta lengua. Por otro lado, el hecho de usar el código marcado de una forma que hace pensar que la interlocutora no lo entiende, aunque efectivamente lo hace, puede interpretarse como un insulto en el que se cuestiona la identidad hispana del personaje en cuestión (6.1.6.1).

16) Convergencia

a) La hablante copia el uso del código marcado de su interlocutor para asociarse y mostrar su actitud aduladora o su respeto hacia este (6.1.6.1).

b) La hablante realiza respuestas secuenciales para mostrar su actitud aduladora hacia su interlocutor (6.1.6.1).

17) Situar a los hablantes

a) El uso del inglés para contestar a una llamada telefónica sitúa a los hablantes en un país anglohablante, probablemente en los EE.UU. (5.5.2) (6.1.6).

b) El uso de los nombres de calles en la lengua original sitúa a los hablantes en un país anglohablante (6.1.6).

18) Resaltar la identidad

a) La opción por expresar ciertas palabras y expresiones en una de las lenguas y por usar jerga de una variedad lingüística determinada sirve para resaltar una identidad hispana americana (puertorriqueña y dominicana / cubana) al tiempo que una identidad afroamericana (5.7.2) (6.1.6.3).

19) Reajuste discursivo (*realignment*)

a) El hablante realiza un reajuste discursivo en forma de un cambio de estrategias en su apelación a la destinataria (5.6.2).

20) Palabras clave

a) La letra presenta algunas palabras clave expresadas en inglés que tienen relación intertextual con el título del disco (5.7.2).

21) Introducir un tono humorístico

a) El CdC crea un tono humorístico en la letra (5.7.2).

22) Caracterización

a) El uso de ambas lenguas para referirse a una canción hace que sea posible que la canción pueda estar escrita en español, en inglés o en ambas lenguas (5.8.2).

b) Un mayor uso del español cuando el hablante se dirige a su destinataria la caracteriza como hispana (6.2.6.1).

c) El uso del inglés cuando el hablante habla sobre un personaje, junto con la descripción de este personaje como rubia con los ojos verdes, la caracteriza como anglohablante (6.2.6.1).

d) El uso de las dos lenguas en la letra caracteriza tanto a los hablantes como a los personajes como bilingües (6.3.6.1).

Conclusión

De esta lista se desprende que los tres cambios de marcidez más frecuentes en nuestro corpus son los que crean contrastes de diferentes tipos, los que elaboran las expresiones y los que crean una variación estilística. El hecho de que existan tantos casos con el valor de contraste se debe a que esta categoría es muy amplia. Hemos incluido en ella el contraste entre diferentes tonos (personal / impersonal, desesperado y vulnerable / atrevido y confiado), el contraste entre las expresiones relacionadas con uno de los personajes y las que se relacionan con otro (por ejemplo entre el hablante y el destinatario), el contraste entre afirmaciones y enunciados de apelación y/o control, etc.

Si comparamos nuestro resultado con los de los estudios previos (citados en los apartados 2.6.2.1-2.6.2.3), podemos constatar que hemos encontrado varias funciones que en los estudios anteriores se han identificado únicamente en el discurso hablado: el efecto sorpresa (Fantini, 1978), el simulacro de un discurso en una lengua (Sánchez, 1983), la mitigación (Sánchez, 1983; Zentella, 1997a), la apelación (Sánchez, 1983), la divergencia (Myers-Scotton, 1993b), la convergencia (Valdés-Fallis, 1976b; Myers-Scotton, 1993b; Zentella, 1997a) y el reajuste discursivo (Zentella, 1997a). Cabe destacar que en cuanto a la divergencia y la convergencia, que en el modelo de marcidez que presentamos en el apartado 2.7.2 están relacionadas con un uso del código marcado y del código no marcado, estas funciones presentan las características típicas de pertenecer al discurso hablado. Esto se debe a que es necesario algún tipo de diálogo para que el hablante pueda converger o divergir su habla con respecto al habla de otro individuo. En algunas ocasiones se puede deducir cuál es el código no marcado o la lengua preferida de un destinatario a pesar de que no se exprese en el episodio comunicativo estudiado; sin embargo, es más frecuente la presencia de diálogos con dos o varios interlocutores en el discurso hablado que en el escrito o en el cantado, por lo que es más probable hallar esta función justamente en el lenguaje hablado.

Seguidamente podemos verificar que existen dos funciones que en los estudios anteriores se han identificado únicamente en el discurso escrito: el bordado (Valdés-Fallis, 1976a; Pfaff y Chávez, 1986) y la caracterización (Keller, 1979; Pfaff y Chávez, 1986; Bürki, 2003). Estas funciones presentan las características típicas del discurso escrito, el aspecto estético / estilístico del bordado y la necesidad de representar al personaje mediante la forma en la que se expresa.

Finalmente encontramos una función que, en los estudios que preceden a este, únicamente ha sido identificada en el discurso cantado: la variación estilística (Stolen, 1992). Al igual que el bordado y la caracterización, esta función está directamente relacionada con la creación artística y podría encontrarse, asimismo, en discursos poéticos.

Cabe señalar que hemos hallado tres usos del CdC en nuestros análisis que no se mencionan en los estudios previos: el juego de inversión, la función de situar a los personajes y las palabras clave que presentan una relación intertextual. Estos usos presentan características claramente relacionadas con el discurso artístico y podrían encontrarse igualmente en el discurso escrito, por ejemplo en la poesía. El juego de inversión se ejemplifica nítidamente en los siguientes versos:

Cuándo volverás when will you come back

[...]

When will you come back cuándo volverás

(“¿Cuándo volverás? -English Version”, *GN*)

I know it ain't love

lo que tú sientes

that plays with your mind

and makes you take action

yo sé que no es amor

what you're feelin[g] for me

en tu pensamiento

que te hace hacer cosas

(“Obsesion Remix”, *WBR*)

En estos versos puede observarse que mediante la traducción se crea un efecto de inversión. En el caso de “¿Cuándo volverás? English Version”, hemos visto que este efecto impregna a toda la canción.

Los personajes que aparecen en las letras se sitúan en un país angloparlante en función de una contestación en inglés a una llamada telefónica (“Obsesión Remix”, *WBR* y “Mentirosa” - Mellow Man Ace) y mediante la mención del nombre de una calle en inglés (“Mentirosa” - Mellow Man Ace).

En cuanto a las palabras clave se trata de las voces *love* y *hate*, que tienen relación intertextual con el título del disco en el que figura la canción en cuestión (“Aventura”, *L&H*).

7.3 Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios

Los cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios son aquellos que se emplean con frecuencia cuando ocurren cambios en los factores situacionales del episodio comunicativo.

1) La identidad de los destinatarios, interlocutores, personajes³⁸²

a) El uso del español para referirse a un personaje o para hablar con él en la letra puede estar relacionado con la identidad hispana de este (5.3.3) (6.1.6.2) (6.2.6.2).

b) El uso del inglés para referirse a un personaje o para hablar con él en la letra puede estar relacionado con la identidad anglohablante de este (5.6.3) (6.1.6.2).

c) El uso de ambas lenguas para referirse a los destinatarios o a algún personaje los identifica como bilingües (5.7.3) (6.1.6.2).

2) Citas en la lengua original

a) Una posible cita en español puede caracterizar a los hablantes como hispanos (5.6.3).

b) Una posible cita indirecta bilingüe caracteriza al hablante como bilingüe (6.1.6.2).

3) Cambios motivados por el contexto

a) La referencia a la escuela, que los hablantes relacionan con la lengua inglesa se da en inglés (5.7.3).

b) La relación de la distribución de los discos y los ingresos del conjunto tiene lugar en el contexto donde se usa la lengua inglesa y motiva el uso de esta lengua (6.2.6.2).

c) La mención de un hotel que está en los EE.UU. motiva el uso del inglés (6.2.6.2).

d) El hecho de que la trama tenga lugar en México puede motivar el uso de ciertas palabras en español (6.3.6.2).

³⁸² Esta función está relacionada con los marcadores de identidad y la caracterización.

e) El uso del inglés puede sugerir que la trama tiene lugar en un ambiente anglohablante (6.3.6.2).

4) Cambios motivados por los destinatarios, los hablantes

a) El cambio a un destinatario, cuya lengua de preferencia sea el español o posiblemente ninguna de las dos lenguas en cuestión, conlleva un cambio en el uso de las lenguas (6.1.6.2).

b) El cambio a un destinatario, cuya lengua de preferencia (o única lengua) sea el inglés, conlleva un cambio a esta lengua (6.1.6.2).

c) El cambio constante de lenguas se relaciona con el cambio constante de destinatarios (6.2.6.2).

d) El cambio de lenguas entre tres hablantes destaca la identidad bilingüe de estos, refuerza el ambiente bilingüe en toda la letra y ayuda al público a distinguir que se trata de tres hablantes diferentes (6.2.6.2).

Conclusión

De esta lista se desprende que en total hemos identificado cuatro tipos de cambios motivados por el contexto / los interlocutores y/o los destinatarios diferentes. Podemos comprobar que este tipo de CdC es menos frecuente que los cambios de marcidez. Este hecho se refleja, asimismo, en la presentación sinóptica de los estudios previos en el apartado 2.6.2.

La lista nos confirma que los dos cambios motivados por el contexto / los interlocutores y/o los destinatarios más frecuentes en nuestro corpus son los que marcan la identidad de los destinatarios, interlocutores, personajes, y los cambios motivados por el contexto.

Si comparamos nuestro resultado con los de los estudios previos (citados en los apartados 2.6.2.1-2.6.2.3), podemos apreciar que existen dos usos que en los estudios anteriores se han identificado únicamente en el discurso hablado: los cambios motivados por el contexto (Valdés-Fallis, 1976b) y los cambios motivados por los destinatarios, los hablantes (Sánchez, 1983). En el caso de los cambios motivados por los destinatarios, cuando se trata de un cambio de lengua para marcar un cambio de destinatario, es factible que esta función se relacione más con el discurso hablado, dado que un discurso escrito o cantado no cambia de destinatario de forma tan frecuente como puede ocurrir en una conversación espontánea cara a cara.

7.4 Cambios motivados por las estructuras lingüísticas

Los cambios motivados por las estructuras lingüísticas se deben a cuestiones del lenguaje.

1) Voces que difícilmente se traducen

a) Vocativos, palabras aisladas, expresiones o jerga en español que constituyen voces con una connotación específica que difícilmente se traduce al inglés (5.2.3) (5.6.4) (6.2.6.3).

b) Expresiones, frases idiomáticas y jerga en inglés que difícilmente se traducen al español (5.6.4) (5.7.4) (6.1.6.3) (6.2.6.3).

c) Interjecciones o frases idiomáticas en español (5.2.3).

d) Motivos recurrentes o firmas (*rapper's signature*) (5.2.3).

2) Voces con una connotación específica³⁸³

a) El empleo de la voz “fiesta” en español en lugar de su *equivalente* es inglés “party” evita una connotación negativa (exceso de alcohol) (6.2.6.3).

³⁸³ Esta función está estrechamente relacionada con la anterior, dado que las voces con una connotación específica en una de las lenguas difícilmente se traducen, si no existe la misma connotación en la otra lengua.

b) El empleo de “party” conlleva la connotación de una fiesta en la que se toma mucho alcohol (6.1.6.3) (6.3.6.2).

3) Expresiones con doble interpretación

a) Mediante el empleo de una expresión en inglés que puede interpretarse de dos maneras, el hablante consigue evitar tener que admitir su culpa (5.6.4).

b) La expresión en inglés no presenta un enunciado abierto a varias interpretaciones, con lo cual el hablante deja claro cuál es su intención (5.6.4).

4) Eufemismos

a) El uso de una palabra en inglés en lugar de en español conlleva un efecto eufemístico (5.6.4).

b) El empleo de una expresión de repudio muy fuerte en inglés en lugar de en español hiere en menor medida la sensibilidad del público, dado que no choca con el ambiente romántico de la bachata tradicional de la misma manera que lo haría una expresión malsonante en español (5.7.4).

5) Préstamos

a) Préstamos del inglés más o menos integrados en el español en los EE.UU. (5.2.3) (5.5.2) (5.6.2) (6.1.6.3) (6.2.6.3).

b) Posibles préstamos no integrados en el inglés en los EE.UU. (6.3.6.3).

6) Mantener la autenticidad

a) Al expresar algunas palabras típicas del español caribeño o de la bachata en letras en las que hay mucho inglés, se logra mantener la autenticidad de la bachata (5.2.3).

7) Estructura silábica

a) En las letras de las que existen dos versiones, puede observarse que ciertos versos se mantienen en la lengua original, posiblemente porque una traducción no se ajustaría a la estructura silábica del verso (5.2.3).

b) La introducción de una palabra en inglés en lugar del equivalente en español facilita la configuración de una cierta estructura silábica (5.6.4).

8) La rima

a) En las letras de las que existen dos versiones, ciertas palabras se mantienen en la lengua original para que no se pierda la rima (5.4.3) (5.5.3).

b) El empleo de las voces que tienen que rimar (al final de los versos) en una misma lengua facilita la rima, dado que no se dan rimas fáciles entre español e inglés (5.6.4) (5.7.4) (5.8.3) (6.1.6.3) (6.2.6.3) (6.3.6.3).

c) Un ligero acento hispano en la pronunciación de voces en inglés permite la creación de rima entre palabras en español e inglés (5.7.4) (5.8.3).

d) Un ligero acento hispano en la pronunciación de una voz en inglés y un ligero acento anglo en la pronunciación de una voz en español posibilita la rima entre palabras en ambas lenguas (6.2.6.3).

9) Marcadores de cohesión

a) La presencia de dos versos seguidos en la misma lengua - inglés - permite al oyente seguir el razonamiento (5.6.4).

10) Impulsadores y atractores

a) Un nombre propio en español impulsa el uso de esta lengua en el verso siguiente (5.7.4).

b) Un nombre propio en español atrae el uso de esta lengua en lo que le precede (5.8.3).

c) Los nombres propios ejercen una influencia tanto atractora como impulsadora (6.1.6.3).

d) El CdC está estructurado de manera que facilite la rima. No obstante, el cambio no tiene lugar únicamente para las palabras que tienen que rimar sino que ocurre antes de estas

palabras, por lo que las palabras que tienen que rimar pueden tener un valor de atractor (6.1.6.3).

11) Exhortaciones

a) Existe una tendencia a expresar las exhortaciones en inglés (6.1.6.3).

12) Vocativos

a) Existe una tendencia a expresar los vocativos en inglés (6.1.6.3).

13) Interjecciones

a) Una interjección en español cubano junto con un vocativo en inglés sirve para destacar la identidad bilingüe y *bicultural* del hablante (6.1.6.3).

14) Expresiones de relleno (*sentence filler*)

a) El español en una enunciación no transmite información sino que solo ejerce la función de constituir expresiones de relleno (6.1.6.1).

15) Español desechable (*Junk Spanish*)

a) El uso del español desechable ridiculiza el habla y el comportamiento de la destinataria y conlleva connotaciones negativas de exceso de alcohol (6.1.6.3).

16) Referencias intertextuales

a) Expresiones en español que presentan referencias intertextuales con otras letras o títulos del conjunto (6.2.6.3).

Conclusión

De esta lista se desprende que en nuestro corpus, este tipo de alternancia de lenguas es más frecuente que los cambios motivados por el contexto / los interlocutores y/o los destinatarios aunque menos frecuente que los cambios de marcidez, lo cual se refleja en los estudios previos.

Podemos constatar que los dos cambios motivados por las estructuras lingüísticas más frecuentes en nuestro corpus son las voces que difícilmente se traducen y los cambios que facilitan la rima. La rima es una característica recurrente en la mayoría de los textos cantados de todo tipo de género musical, por lo que es natural que se encuentre una gran cantidad de estos cambios en nuestro corpus.

Si comparamos los resultados con los de los estudios previos (citados en los apartados 2.6.2.1-2.6.2.3), podemos comprobar que hemos encontrado dos funciones que en los estudios anteriores se han identificado únicamente en el discurso hablado: las voces con una connotación específica (Sánchez, 1983) y los marcadores de cohesión (Sánchez, 1983). Sin embargo, es posible que entren las voces con una connotación específica dentro de la función poética de Bürki (2003:92-3) e igualmente dentro de los cambios estilísticos de Montes-Alcalá (2000b:41).

Seguidamente podemos verificar que existen tres usos del CdC en nuestro corpus que en los estudios anteriores se han identificado únicamente en el discurso cantado: el mantenimiento de la autenticidad (Picone, 2002), la facilitación de la estructura silábica (Stolen, 1992) y la facilitación de la rima (Stolen, 1992). Los tres usos están relacionados con la creación artística y los dos últimos con la estructuración de los versos cantados, de manera que podrían encontrarse igualmente en la poesía bilingüe.

Finalmente hallamos cuatro funciones en nuestro análisis que no se mencionan en los estudios previos: las expresiones con doble interpretación, los préstamos, el español desechable y las referencias intertextuales. Las expresiones con doble interpretación las encontramos en una letra, la de "I'm Sorry" (*L&H*) y son las siguientes: "screw up" que posee la doble interpretación de *equivocarse* o *desviarse*, en un sentido casi pasivo, y de *errar de forma imperdonable*, de una manera más activa. Hemos señalado que el enunciado

equivalente en español, es decir, un enunciado igualmente eufemístico, sería *meter la pata*; no obstante, vimos que esta expresión carece de ambigüedad. Por consiguiente, si el hablante en esta letra hiciera uso del español para expresar el error cometido, se vería obligado a admitirlo. La segunda expresión es “She means nothing to me”. Hemos observado que esta expresión en inglés no presenta un enunciado abierto a varias interpretaciones, como sí ocurriría con su equivalente en español. Es decir, *ella no me importa* podría significar *she doesn't matter to me* o *she is none of my business*, esto es, *ya no tengo nada que ver con ella*. Sin embargo, al expresarse en inglés, hemos podido constatar que el hablante deja claro que *la otra* no significa nada para él.

En cuanto a los préstamos, se trata de las siguientes palabras (del inglés al español): “baby” (“¿Cuándo volverás -English Version”, *GN*), “bíper” (“Obsesión”, *WBR*), “please” (“I’m Sorry”, *L&H*), “brother” (“Mentirosa” - Mellow Man Ace), “heavy” y “janguear” (“¿Qué sabes tú?” - Proyecto Uno), (del español al inglés): *cuate* y *valedores* (“Step Off” - Molotov). Estos préstamos son palabras aisladas que aparecen en contextos de la otra lengua. Hemos indicado anteriormente (apartado 1.3.3) que la instancia mínima que puede presentar el CdC es un tema sobre el que discrepan los estudiosos. En un extremo se encuentran los que optan por excluir todas las palabras aisladas, y en el otro los que consideran que estas también deben incluirse en el estudio del CdC. La problemática se origina en la dificultad de distinguir entre el CdC y el préstamo. Hemos señalado, asimismo, que en el presente estudio son tan pocas las palabras aisladas de la lengua intercalada que todas las instancias de esta lengua son consideradas como CdC, modelo que probablemente no ha sido empleado en los estudios previos.

El español desechable es un fenómeno que generalmente no se relaciona con los hablantes bilingües de los EE.UU. sino más bien con los anglohablantes monolingües que se valen de este discurso de forma despectiva. En nuestro corpus hemos identificado algunos casos que se asemejan al uso del español desechable, aunque no son exactamente del tipo que discute Hill (1993a; 1993b; 1995).

Las referencias intertextuales que hemos hallado se encuentran en “¿Qué sabes tú” (Proyecto Uno) y hacen referencia a otras canciones del conjunto musical.

7.5 Comparación de las versiones monolingües y bilingües

Hemos visto que tres de las siete canciones de Aventura analizadas de forma pormenorizada tienen dos versiones. Se trata de las letras de “¿Cuándo volverás? (en español) y “¿Cuándo volverás? - English Version” (con una cantidad equilibrada de español e inglés); de “Gone”, interpretado por NSYN (en inglés) y “Gone”, interpretado por Aventura (con CdC y el inglés como lengua dominante); y de “Obsesión” (en español) y “Obsesión Remix” (con CdC y el inglés como lengua dominante).

Si comparamos las características del hablante que aparece en las versiones en las que la presencia del español es mayor, con las versiones en las que esa mayor presencia la posee el inglés, se puede detectar una tendencia a una imagen de un hablante más resignado, desamparado y sufrido en las versiones en las que la lengua española es mayoritaria. En “¿Cuándo volverás?” se construye la imagen de un hablante que padece no solo de la ausencia de su amada, sino también de los celos, dado que se presenta la posibilidad de que ella esté con otro hombre.

En la diferencia entre las dos versiones de “Gone” se puede detectar un hablante que se rinde a los pies de su amada y que quisiera cambiar su vida, pero que es incapaz de hacerlo, mientras que en la versión en inglés expresa que podría cambiar su vida, pero que no quiere.

Finalmente, en “Obsesión Remix” hallamos a un hablante más atrevido y confiado en sí mismo que en la versión en español, dado que se vale de la expresión “on top of that I’m horny” en lugar de la expresión “pensando en tu belleza” de la versión en español y que menciona la posibilidad de que la destinataria se case con él. Además de estas diferencias entre las dos versiones de “Obsesión”, hemos podido observar que en la versión monolingüe hay una estrofa más en la que el hablante cuenta cómo ha tenido que verse con un psiquiatra a causa de la obsesión por su amada, que lo ha dejado sin amigos, mientras que en la versión bilingüe hay un rap en inglés al final de la canción en el que aparecen varias alusiones sexuales. En el siguiente capítulo discutiremos las posibles razones por las que el español es empleado en las expresiones que muestran la figura de un hablante más resignado y sufrido.

8. CONCLUSIONES

Then one day, looking in the mirror, looking at the photos of my family, friends, lovers, listening to the music, watching us on television and on movies, feeling the dance moving inside me, I realized that the working definition for Latinos (or Hispanics) should be "everything." All races, all creeds, all possible combinations. Then I thought we should call ourselves "Spanglish" because it was a word that expressed what we are doing, rather than where we came from.

(Morales, 2002:2)

El objetivo de nuestra tesis ha sido elaborar un modelo de análisis que sirva para realizar una descripción del uso del CdC en textos cantados de música popular contemporánea. Con esta descripción hemos pretendido mostrar cómo los emisores se valen del CdC

- a) para la construcción y la manifestación de la identidad
- b) para matizar expresiones de valores emocionales
- c) según el contexto de la enunciación
- d) según los interlocutores o los destinatarios
- e) como respuesta a ciertas estructuras lingüísticas

En los análisis pormenorizados hemos estudiado diez textos cantados: siete del conjunto musical bachatero Aventura, uno del rapero Mellow Man Ace, uno del conjunto musical merengüero Proyecto Uno y uno del grupo de rock / rap Molotov. Con este corpus cubrimos las cuatro comunidades hispanas mayoritarias de los EE.UU. (la mexicana, la puertorriqueña, la cubana y la dominicana).

Dado que, anteriormente a nuestra tesis, no se han realizado estudios mayores en el campo de las funciones o usos del CdC en los textos cantados, hemos desarrollado un modelo de análisis nuevo para este tipo de material. En este modelo hemos tenido en cuenta, en primer lugar, la importancia que tiene tanto el español como el inglés y la alternancia entre ambos en la construcción y manifestación de la identidad de los hispanos de los EE.UU. y las consecuencias que tiene el modelo del déficit para la formación de las actitudes lingüísticas u opiniones sobre el bilingüismo en los EE.UU.

En segundo lugar, hemos partido de la premisa de que el uso de un lenguaje específico no puede ser analizado sin tomar en cuenta el contexto sociocultural, por lo que hemos realizado estudios del contexto sociocultural de los textos cantados.

En tercer lugar, hemos analizado los textos cantados como actos de habla en los que el interlocutor o el destinatario principal es el personaje ficticio al que se dirige el emisor.

En cuarto lugar, hemos creado una nueva tipología de tipos de CdC en los textos cantados ya que hemos podido comprobar que las tipologías de tipos de CdC identificados tanto en el discurso hablado como en el discurso escrito no son adecuadas para categorizar los CdC en los textos cantados. Esto se debe a que la división de los tipos de CdC en la lengua hablada y escrita se basa en la construcción de frases y oraciones (CdC inter- e intraoracional), mientras que la estructuración de las enunciaciones en los textos cantados se basa en el ritmo de la música, en el sistema silábico y en la rima.

En quinto lugar, hemos elaborado dos criterios de selección para encontrar los textos que presentan el material más fértil para el tipo de análisis que nos hemos propuesto realizar, partiendo del tipo de CdC en el texto y la frecuencia con la que se cambia de lengua.

En sexto lugar, hemos podido constatar que el material adecuado para nuestro estudio es el fonotexto, es decir, la presentación vocal del texto escrito realizada por el artista y, de ahí, hemos realizado los análisis valiéndonos de transcripciones de los fonotextos.

En séptimo lugar, mediante el análisis de la relación entre los diferentes sujetos de la enunciación, hemos podido verificar que el artista y el hablante (el personaje ficticio que el artista interpreta) son dos conceptos inseparables en nuestro corpus. Por ello, hemos llevado a cabo los análisis partiendo del postulado de que la identidad que es construida y manifestada en los textos cantados pertenece tanto al compositor e intérprete como al hablante. Esto conlleva que sea importante tomar en consideración el contexto sociocultural al que pertenece el artista.

Por último, hemos podido confirmar que los numerosos usos del CdC que se encuentran tanto en los estudios previos como en nuestro corpus pueden clasificarse en las tres categorías siguientes:

- Cambios de marcadez
- Cambios motivados por el contexto, los interlocutores y/o los destinatarios
- Cambios motivados por las estructuras lingüísticas

Hemos organizado los análisis pormenorizados según estas tres categorías y hemos podido comprobar que, efectivamente, la alternancia de lenguas en los textos cantados es un instrumento innovador y creativo del que se vale el emisor bilingüe para expresar valores artísticos que no se podrían dar con la misma eficacia en un discurso monolingüe.

Las letras de música son textos editados que se ajustan a estructuras silábicas, al ritmo y a las rimas y, en nuestro corpus puede apreciarse, asimismo, que la manera de usar las dos lenguas forma parte de esta elaboración artística. Por ello, nuestro estudio demuestra nítidamente que la alternancia de lenguas en los textos cantados no ocurre de forma inconsciente en emisores que sufren de confusión lingüística, sino que son pruebas de la creatividad del emisor bilingüe. Además, por esta razón, se puede advertir que el uso del CdC en los textos cantados no responde a una necesidad lingüística, es decir, no se debe a conocimientos bajos de alguna de las lenguas en cuestión. Estos datos siguen la línea de los resultados de los estudios del CdC en el discurso hablado y escrito que hemos citado en la presente tesis.

Mediante el análisis de nuestro corpus hemos podido observar que la alternancia de lenguas en los textos cantados cumple con muchos de los usos que se han identificado en estudios anteriores tanto en el discurso hablado como en el escrito y en el cantado. Algunos de los usos del CdC que hemos identificado en nuestro corpus se relacionan sobre todo con el discurso hablado, por ejemplo la divergencia y la convergencia, así como los impulsores y los atractores. Otros usos se relacionan más con el discurso escrito, como, por ejemplo, el bordado, las voces claves y la caracterización de personajes. Sin embargo, hallamos algunos valores de la alternancia de códigos que son más exclusivos para el discurso cantado, aunque siempre cabe la posibilidad de que se den en otros tipos de discursos también. Entre ellos tenemos los juegos de inversión, la variación estilística, el situar a los hablantes u otros sujetos en la enunciación y algunos de los valores del CdC que se encuentran a un nivel *global*.³⁸⁴

³⁸⁴ Recordemos que los CdC que tienen lugar en el nivel global presentan valores que no pueden rastrearse a un lugar preciso en el texto.

Hemos partido de la premisa de que el empleo del español y del inglés en los textos responde a funciones pragmáticas y estilísticas del CdC. Podemos constatar que las funciones (a-d) presentadas en nuestro objetivo (construcción y manifestación de la identidad, matización de las expresiones de valores emocionales, el contexto de la enunciación y los interlocutores o los destinatarios) se encuentran relacionadas con fines pragmáticos mientras que la función (e) de nuestro objetivo (respuesta a ciertas estructuras lingüísticas) se relaciona primordialmente con la función estilística del CdC.

A pesar de que las listas de las funciones a nivel *local*³⁸⁵ (cambios de marcidez, cambios motivados por el contexto y por las estructuras lingüísticas) que hemos presentado en el capítulo anterior son largas, es probable que sean justamente las funciones a nivel global las que resulten de más importancia en las letras en cuanto a la percepción por parte del público y, consiguientemente, en el éxito de la venta de discos.

En primer lugar, para el público que escucha las letras en formato grabado (en un disco, por la radio, en la televisión) o en vivo (en conciertos), es probable que los usos locales del CdC pasen desapercibidos, ya que el uso local requiere de un estudio pormenorizado del empleo de las lenguas para poder ser identificado. A pesar de que no hemos tratado el tema de la percepción de las letras de música por parte del público en la presente tesis, es fácil advertir que lo que percibe el público es la existencia de un *ambiente* bilingüe en la letra, es decir, las funciones globales del CdC que transmiten la sensación de una canción bilingüe, más que el valor de cada instancia del CdC por separado.

En segundo lugar, dado que la comercialización juega un papel primordial para la supervivencia de un artista que produce música popular contemporánea, la percepción por parte del público, y la aceptación o el rechazo de la música y del uso del lenguaje en las letras, tiene gran importancia para el éxito o el fracaso del artista.

En el caso de nuestro corpus principal, podemos apreciar que el CdC en sí, es decir, esa alternancia constante entre las dos lenguas, se ha convertido en una característica recurrente del grupo, como un tipo de emblema con el que el conjunto musical llega a ser identificado. Esto es, Aventura es conocido por su mezcla entre la bachata de la República Dominicana y el rap y el pop de los EE.UU. y por su CdC español / inglés. Hemos visto que cada una de las 48 canciones de sus cuatro discos originales contiene, cuando menos, una instancia de CdC. En el penúltimo disco del grupo, *God's Project*, se hace un comentario acerca de esta alternancia de lenguas en las letras. En una parte hablada titulada "Audition Skit", un cantante anónimo que aspira a ser parte del grupo canta unos versos con CdC y, refiriéndose al spanglish, el cantante principal de Aventura, Anthony Santos, le dice "we're just tryin[g] to look for like something new, we already did that". Sin embargo, en el siguiente disco del grupo, *K.O.B. Live*, en todas las canciones nuevas (existe una gran cantidad de temas antiguos del grupo presentados en vivo en el disco) hallamos instancias del CdC (todos del tipo III, - lengua intercalada en exclamaciones y discursos recitados - excepto en una canción en la que también hay CdC del tipo VI -cambios entre unidades extensas). Esto indica que la existencia de letras con alternancia de español e inglés sigue siendo una característica predominante del conjunto.

A pesar de que lo que percibe el público es la función global del CdC, es decir, la transmisión de la sensación de una canción bilingüe, no cabe duda de que la estructura de los CdC a nivel local va conformando la percepción general del CdC en las letras a nivel global de tal modo que la canción se percibe como una unidad bilingüe. Al proponer nuestros criterios de selección de las letras más adecuadas para el tipo de análisis que hemos llevado a cabo en la presente tesis, hemos podido constatar que son los cambios que presentan una gramática bilingüe los que resultan más propicios. El discurso que presenta una gramática

³⁸⁵ Funciones o usos del CdC que pueden identificarse en el punto preciso donde ocurren.

bilingüe es aquel que tiene cambios sintácticamente congruentes como, por ejemplo, los CdC intraoracionales, lo que en nuestra clasificación de tipos de CdC en el corpus vienen a ser los tipos IV y V (cambios entre versos y dentro de ellos). De los estudios citados en esta tesis hemos podido apreciar que únicamente los hablantes que tienen un bilingüismo equilibrado, es decir, que poseen destrezas de hablante nativo en ambas lenguas, tienen la capacidad de producir de forma *natural* y espontánea este tipo de alternancia de lenguas. Aunque las letras musicales son textos premeditados, preparados y revisados, consideramos que es necesario un alto nivel de bilingüismo para poder producir e interpretar textos que presentan un lenguaje con una gramática bilingüe que suene *natural*.

Los CdC en el discurso musical de Aventura se realizan con gran fluidez. El lenguaje en las letras da la impresión de que se trata de un solo código en lugar de constantes rupturas en el discurso causadas por los cambios de lengua. Esto responde a los resultados del estudio de Poplack (1980:601), entre otros, en el que la investigadora encuentra que los hablantes con altos niveles de bilingüismo cambian de código hábilmente con transiciones suaves de una lengua a otra. Mediante el estudio pormenorizado de los CdC en una parte de la producción musical de Aventura, hemos podido verificar que la alternancia de códigos en las letras muestra características propias de la de los hablantes bilingües equilibrados, dado que cumple con una gran variedad de funciones pragmáticas y estilísticas. Además, hemos hallado únicamente dos cambios que rompen con las *reglas* sintácticas de la gramática bilingüe, otra prueba de que los emisores tienen la competencia lingüística requerida para producir este tipo de discurso bilingüe. Es probable que no sea únicamente el hecho de que intercalen inglés en sus letras el que les haya ayudado a conseguir aceptación y fama mundial, sino más precisamente la destreza de alto nivel de bilingüismo con la que lo hacen. Cabe reiterar, asimismo, que según Pacini Hernandez (1995:22), los bachateros con más éxito son los que controlan un lenguaje urbano callejero que ofrece una variedad rica de palabras, frases y proverbios y que en la bachata, al igual que en el rap, el cantante recibe su poder a través del lenguaje.

En cuanto a Mellow Man Ace, hemos visto que fue uno de los primeros artistas hispanos en emplear la alternancia de lenguas como parte integral de la letra y que en esa época (finales de los años 80) fue criticado justamente por usar demasiado CdC. En nuestro análisis pormenorizado de una de sus canciones hemos podido observar que la técnica de cambiar de lengua en la letra no parece estar muy desarrollada y que una característica recurrente es la manera de estructurar el uso de las dos lenguas en los versos para facilitar una rima artificial y poco elaborada. Hemos comprobado que el constante CdC en la letra da la impresión de ser un juego en el que el rapero pisa terreno nuevo y expone sus habilidades lingüísticas de forma jocosa e incluso presumida y que el tipo de CdC en la letra no parece ser un medio *natural* de expresión. Mellow Man Ace presenta, asimismo, los rasgos de pertenecer a la primera generación en la que se da el inicio del desplazamiento lingüístico hacia el inglés. Además, estudios del CdC indican que los hablantes bilingües equilibrados tienden a cambiar de lenguas entre unidades extensas (Poplack, 1980:601) más que en cada oración, como ocurre en la letra de Mellow Man Ace. Sin embargo, su identidad cubano americana se hace evidente mediante el CdC y referencias a su origen en las letras y el artista ha mantenido su imagen de rapero bilingüe en todos sus discos, aunque ha producido muchas canciones monolingües también, sobre todo en inglés.

Proyecto Uno se caracteriza, igualmente, por el constante CdC en sus canciones, aunque la lengua dominante en la producción total del conjunto es el español. En el análisis pormenorizado de una canción de este grupo hemos podido confirmar que la estructura de los CdC se parece más a la del discurso cantado de Aventura que a la del de Mellow Man Ace. Esto puede deberse al hecho de que los integrantes parezcan ser bilingües equilibrados, al igual que los integrantes de Aventura. Además, mediante el estudio general de la producción

de Proyecto Uno, hemos constatado que la identidad hispana se hace más evidente en el discurso musical de este conjunto que en la música de Mellow Man Ace, ya que el tipo de música que produce Proyecto Uno se encuentra fuertemente relacionado con los ritmos hispanoamericanos y, además, hay una dominancia del español en las letras.

El caso de Molotov se muestra diferente, dado que se trata de tres mexicanos y un estadounidense, todos residentes en México. Parece que solo en el caso del estadounidense se puede hablar de una identidad bilingüe y *bicultural*, lo cual se refleja en la música ya que el CdC se organiza con frecuencia de tal manera que las dos lenguas se encuentran totalmente separadas en diferentes estrofas, por lo que se trata en menor medida de una gramática bilingüe en comparación con el discurso cantado de los otros artistas del corpus. Hemos apuntado que, en una entrevista, uno de los integrantes de Molotov afirma que ellos no emplean CdC en su discurso diario.

La cuestión de la importancia de vender la música producida para sobrevivir como músico popular contemporáneo puede relacionarse directamente con la función global del CdC para abrir la música a un público más amplio. En cuanto a nuestro corpus principal, Aventura es el primer grupo bachatero que ha tenido grandes éxitos fuera del medio del público hispanohablante. El grupo ha vendido muchos discos en varios países, entre ellos Israel, Alemania, Francia, Bélgica, Holanda, Italia, Rusia, Bulgaria y Rumania (web 68). Además, en artículos sobre el conjunto en revistas y en Internet, se destaca frecuentemente el hecho de que este grupo haya logrado quitar el estigma del que sufría la bachata y de que la gente ya no se avergüence de reconocer que escucha bachata. No está comprobado que se pueda atribuir este logro exclusivamente a Aventura, dado que ya en 1991 se elevó el prestigio de la bachata con el disco *Bachata Rosa* de Juan Luis Guerra. Sin embargo, la fama y la aprobación mundial de este grupo es indudable. Este éxito puede deberse, naturalmente, a la *internacionalización o modernización* de la bachata, es decir, a la forma de mezclar la bachata con ritmos de pop, rap y funk, y al estilo de *boy band* que posee el conjunto y que atrae al público adolescente. No obstante, no cabe la menor duda de que el uso del inglés tanto en los títulos de todos los discos del grupo como en los títulos de algunas de las canciones y en muchas partes de las letras, constituye otro factor que ha influido de forma importante en el éxito del grupo. Es factible que, mediante esta mezcla de estilos de música y lenguas hispanoamericanas y estadounidenses, los jóvenes de descendencia hispana de segunda, tercera o posteriores generaciones de inmigrantes, puedan identificarse más fácilmente con la música de Aventura. Debido al desplazamiento lingüístico del español hacia el inglés en los EE.UU., los hablantes de segunda o posteriores generaciones de inmigrantes frecuentemente no aprenden el idioma de sus raíces, o tienen conocimientos mínimos del español, con lo cual el uso extendido del inglés en las letras de Aventura les facilita el acceso a esta música y su identificación con ella. Lo mismo ocurre, naturalmente, con el público que no tiene descendencia hispana y que no habla español.

En la introducción de la presente tesis comentamos el fenómeno de los *crossovers*: artistas que comienzan produciendo su música en español y que luego componen igualmente canciones en inglés para, de esta manera, conseguir atraer la atención del público monolingüe en inglés también. No obstante, un artista que hace este *crossover* puede ser considerado *desleal* a sus raíces y recibe frecuentes críticas por parte del público, en este caso, hispanohablante, por haberse *vendido* o por haberse dejado llevar por la corriente principal (*mainstream*) anglohablante, de igual manera que los miembros de la comunidad étnica pueden criticar a un hablante que abandona del todo su lengua materna para valerse únicamente de la lengua mayoritaria de la sociedad en la que vive. La opción de producir letras con CdC puede considerarse una estrategia de convergencia parcial a la corriente principal de la sociedad estadounidense. La convergencia parcial no constituye un *crossover*, esto es, no es una convergencia completa en la que se corre el riesgo de perder la imagen de

una identidad hispana, sino un compromiso lingüístico y cultural en la que figuran ambas lenguas y ambas culturas. De esta manera, el artista corre menos riesgo de ser considerado un *traidor* que reniega de su origen, al tiempo que puede ganar más público y más venta, valiéndose también del inglés para transmitir los mensajes en las letras.

En el caso de Aventura, sin embargo, los integrantes del grupo y, consiguientemente, también los hablantes a los que estos interpretan, son tres jóvenes de segunda generación de la República Dominicana y de Puerto Rico y uno de la primera generación de la República Dominicana. Los cuatro han crecido en el barrio multiétnico del Bronx, Nueva York. En la presente tesis hemos discutido cómo tanto el español como el inglés y el cambio entre ambas lenguas juegan un papel importante en la construcción y manifestación de la identidad de los hispanos bilingües de los EE.UU. Por tanto, al tiempo que el CdC puede constituir una convergencia parcial a la corriente principal en la que Aventura logra, simultáneamente, ser fiel a sus raíces y abrirse a un público más amplio, la alternancia de español e inglés también viene a constituir el instrumento primordial con el cual los emisores expresan su identidad hispana estadounidense. En la tipología que presentamos en el capítulo siete mencionamos la opción de valerse de ciertas palabras y expresiones en una de las lenguas y de usar jerga de una variedad lingüística determinada para resaltar una identidad hispana estadounidense (puertorriqueña y dominicana / cubana) y una identidad afroamericana al mismo tiempo. Este fenómeno no tiene lugar únicamente con el empleo de ciertas palabras o expresiones sino que se da a un nivel global en el tipo de música que se caracteriza por su alternancia constante entre las dos lenguas.

En los análisis de los textos de Aventura hemos podido identificar ciertas tendencias en el uso de las dos lenguas. Hemos discutido ampliamente la función del español como la lengua del corazón y la creación de un hablante más atrevido y seguro de sí mismo mediante el inglés. Debe reiterarse, sin embargo, que hemos hallado, asimismo, numerosos contraejemplos a estas tendencias. Estos contraejemplos no demuestran únicamente que el lenguaje de los textos cantados representa el habla actual de la comunidad bilingüe de Nueva York en la que el desplazamiento lingüístico hacia el inglés juega un rol predominante en el uso de las dos lenguas, sino que refuerza nuestra hipótesis de que el CdC es una herramienta poderosa en la construcción y la manifestación de una identidad bilingüe y *bicultural*. Aventura se aleja de las estructuras tradicionales de múltiples maneras. Para comenzar, encontramos un estilo musical innovador en el que se mezcla la bachata con hip-hop, funk y pop. Además, el conjunto no se vale únicamente de la lengua española en sus textos, como hacen todos sus predecesores, sino que intercala frecuentemente también el inglés y es justamente el uso simultáneo de ambos códigos en los textos el que resalta esa identidad bilingüe y *bicultural*.

Independientemente de si uno conoce los datos biográficos de los artistas, la identidad bilingüe y *bicultural* de los emisores de Aventura se revela mediante la mezcla de estilos de música y de lenguas, y por algunas referencias textuales a la República Dominicana, Puerto Rico y lugares de los EE.UU. En los casos de Mellow Man Ace y Proyecto Uno, la identidad bilingüe y *bicultural* de los emisores es igualmente perceptible, aunque posiblemente en menor medida en la música de Mellow Man Ace, dado que produce más rap que ritmos hispanoamericanos. Al tiempo que el público percibe a un artista bilingüe, se encuentra igualmente con hablantes bilingües en las letras, dado que se valen de ambas lenguas para transmitir su mensaje. Asimismo, el hecho de que los hablantes en las letras se valgan del CdC para dirigirse a sus destinatarios o interlocutores, hace que estos también presenten la característica de personajes bilingües o, cuando menos, de tener conocimientos pasivos en ambas lenguas.

Hemos podido apreciar que existe una intercalación frecuente del inglés en los textos de Aventura que, además, todos los discos del grupo tienen títulos en inglés, y que en cinco de las siete canciones analizadas de forma pormenorizada el inglés es la lengua dominante. Sin

embargo, el español sigue siendo la lengua predominante en la producción total del conjunto. Hay numerosas canciones que se dan enteramente en español, con la excepción de alguna expresión en inglés (CdC de los tipos I - lengua intercalada salpicada en estrofas y/o estribillos variables, II - lengua intercalada salpicada en estribillos variables y III - lengua intercalada en exclamaciones y discursos recitados), mientras que las canciones prácticamente monolingües en inglés son muy pocas.

Otro factor que, a pesar de los contraejemplos anteriormente discutidos, eleva la importancia del español es la función de esta lengua como la lengua del corazón en muchas canciones del conjunto. En los análisis pormenorizados de las siete letras de Aventura hemos observado numerosos ejemplos en los que el español es el código que sirve para expresar un tono más personal e íntimo, el código de las expresiones relacionadas con los sentimientos, las promesas y el dolor del hablante. En las canciones que presentan dos versiones, una monolingüe y otra bilingüe, hemos podido verificar que las letras que tienen una presencia mayor del español presentan la imagen de un hablante más sufrido, resignado y desamparado y que, en ocasiones, el inglés transmite la característica de un hablante más confiado y atrevido. Además, en la descripción panorámica del corpus principal hemos visto que las partes en inglés presentan palabras y expresiones malsonantes con más frecuencia que las partes en español.

Por un lado, esto puede estar relacionado con el uso tradicional del español como el código de nosotros para los hispanos de los EE.UU. Es decir, el código relacionado con la intimidad y pertenencia al grupo cerrado y que sirve para las relaciones amorosas y familiares. Sin embargo, la función del español como el código del corazón es únicamente una tendencia en nuestro corpus y, tal y como hemos comentado, en los análisis pormenorizados hemos podido apreciar que existen numerosas excepciones en las que se emplea igualmente el inglés para expresar los sentimientos y la intimidad del hablante. Esto coincide con la situación actual del español en los EE.UU., donde, tal y como hemos apuntado, el desplazamiento hacia el inglés en todos los niveles de la lengua (incluso en la intimidad de las familias) puede rastrearse claramente en el transcurso de las generaciones. Hemos indicado que el factor principal para el mantenimiento del español en los EE.UU. es la constante inmigración al país por parte de hablantes monolingües del español, mientras que ya en la segunda generación de inmigrantes pueden detectarse los inicios del desplazamiento y en la tercera generación el monolingüismo del inglés es frecuentemente un hecho.

Por otro lado, en la producción musical de Aventura cabe la posibilidad de que el español se relacione más con la temática de la bachata tradicional. Hemos señalado que la bachata romántica tradicional toca generalmente los temas del amor infeliz y la amargura y que siempre ha sido compuesta en español, por lo que es probable que Aventura se valga más de esta lengua para transmitir el ambiente tradicional de este tipo de música. En la descripción panorámica del corpus principal hemos descubierto, además, que existe una tendencia en la música de Aventura a valerse únicamente del inglés o de alternancia de inglés y español en canciones que presentan ritmos de música oriunda de los EE.UU., como el pop y el rap, lo cual confirma lo que venimos planteando: el uso de las lenguas está relacionado con el tipo de música y el español tiene un papel predominante en la producción musical de Aventura dado que el ritmo sobresaliente es justamente la bachata.

Finalmente, hemos indicado que el uso de formas estigmatizadas como, por ejemplo, el CdC, puede servir para oponer resistencia contra el discurso despectivo o lleno de prejuicios de los grupos dominantes en la sociedad sobre el idioma, la raza y la identidad, al tiempo que sirve para marcar la solidaridad con el grupo con el que el hablante se identifica. Tanto la producción musical de Aventura, como la de Mellow Man Ace, Proyecto Uno y Molotov, pueden considerarse ejemplos de este tipo de discurso de resistencia. Cabe notar que, a pesar de que las letras de Aventura abarcan una temática más amplia que la de la bachata tradicional

romántica, no tocan los temas de la discriminación y la segregación de los grupos étnicos en los EE.UU., mientras que Molotov tiene la canción “Frijolero” que trata justamente de las tensiones entre los mexicanos y los estadounidenses, y del discurso racista que hay en los EE.UU. contra los mexicanos. Aunque no se traten directamente temas relacionados con la resistencia de la discriminación, la creatividad en la elaboración artística de los CdC en las letras de nuestro corpus puede interpretarse como un instrumento en el discurso de resistencia contra el modelo del déficit según el cual funciona la sociedad estadounidense. Hemos alegado que en el modelo del déficit se consideran las variaciones lingüísticas partiendo de una norma, siendo esta el habla de la clase dominante que consiste mayormente en monolingües de habla inglesa pertenecientes a la clase media. Este modelo reivindica, por tanto, que el bilingüismo y el CdC constituyen una desviación de la norma considerada adecuada para el comportamiento lingüístico de los individuos que pertenecen a la sociedad estadounidense. El hecho de que Aventura haya conseguido gran éxito, tanto en el mundo hispanohablante como en los EE.UU. así como en Europa, otorga potencia a este discurso de resistencia, ya que el grupo, al igual que todos los artistas con éxito que producen música dirigida a los jóvenes del mundo, constituye un modelo a imitar. Es decir, muchos jóvenes (y adultos) hispanohablantes monolingües, al igual que muchos anglohablantes monolingües, así como jóvenes bilingües, admiran a los integrantes de Aventura e imitan tanto su forma de bailar y de vestirse como su forma de expresarse. Lo mismo ocurre, naturalmente, con Mellow Man Ace, Proyecto Uno y Molotov, aunque los dos primeros no hayan conseguido una fama internacional del nivel de la de Aventura y Molotov.

En el caso de Aventura, el hecho de que un grupo que toca la bachata, un tipo de música que se relacionaba con atraso cultural y vulgaridad y que hasta los años 90 no había logrado salir de la República Dominicana, y que además se vale del CdC, un fenómeno lingüístico estigmatizado, haya conseguido este éxito ha de verse como un factor social que puede elevar el prestigio del discurso bilingüe en la sociedad estadounidense y en el resto del mundo.

En esta tesis hemos podido demostrar que el CdC en los textos cantados no es una manifestación de agonía lingüística sino un instrumento pragmático / estilístico del cual se vale el hablante con fines determinados. Cuando un individuo bilingüe anónimo enriquece su discurso diario con este instrumento lingüístico, probablemente solo sea escuchado por otras personas bilingües que pertenecen a su grupo cerrado y es difícil que, de esa manera, pueda liberarse el CdC del estigma impuesto. Ahora bien, cuando un artista celebrado, admirado e imitado se vale del mismo instrumento en su discurso artístico, no se dirige exclusivamente al grupo cerrado, sino que puede ser escuchado por todo el mundo y, de esta manera, se despierta la esperanza de que esta forma de expresar valores pragmáticos y estilísticos obtenga por fin el prestigio que se merece.

El trabajo de escribir una tesis consiste, en gran parte, en la labor de limitar el tema de investigación. Los análisis que hemos realizado en la presente tesis podrían, naturalmente, haberse llevado a cabo de varias maneras distintas. Confiamos en el logro de un método de trabajo que nos ha permitido analizar el uso del CdC en los textos cantados de forma sistemática, consistente y coherente y nos sentimos orgullosos de haber podido cumplir con el objetivo propuesto. Sin embargo, esta tesis, junto con los pocos artículos que se han publicado en este campo de investigación, constituyen únicamente el primer paso hacia el análisis completo y exhaustivo de los CdC en los textos cantados. Uno de los enfoques de estudio interesantes que hemos dejado a un lado en la presente tesis es la teoría de la percepción de los CdC. Mediante métodos experimentales, posiblemente con encuestas y entrevistas, se podría estudiar cómo el público que escucha los textos bilingües percibe el fenómeno del CdC. Otro tipo de estudio sobre el CdC en los textos cantados podría analizar algunas funciones específicas del CdC en un material mucho más extenso que el nuestro y, de esta manera, tal

vez se podrían sacar conclusiones más generales y ver resultados de forma estadística. Esperamos que en un futuro no muy lejano se den los próximos pasos para complementar los aportes de esta tesis.

REFERENCIAS

Discografía

Corpus principal

Aventura (2000). *Generation Next*. New York, Premium Latin Music. UPC:³⁸⁶ 617101119922.

Aventura (2002). *We Broke the Rules*. New York, Premium Latin Music. UPC: 617101200026.

Aventura (2003). *Love & Hate*. New York, Premium Latin Music. UPC: 617101200729.

Aventura (2005). *God's Project*. New York, Premium Latin Music. UPC: 037629408221.

Corpus complementario

Mellow Man Ace (1989). *Escape from Havana*. Hollywood, Capitol Records. UPC: 077779129522.

Molotov (2002). *Dance and Dense Denso*. Los Angeles, Surco Records. UPC: 044006666129.

Proyecto Uno (1996). *New Era*. New York, Jellybean recordings.

Corpus de referencia

Aventura (2006). *K.O.B Live*. New York, Premium Latin Music. UPC:1710120560-2.

Mellow Man Ace (1992). *The Brother with Two Tongues*. Hollywood, Capitol Records. DRPO-79338.

Proyecto Uno (1993). *In Da House*. New York, J&N Records. UPC: 037628231028.

Proyecto Uno (2002). *Pura gozadera*. Miami, Lideres. UCP: 674495043721.

Fuentes electrónicas

Web 1 <http://www.elcastellano.org/clarin.html> (01/02/2007)

Web 2 <http://www.aventuraworldwide.com/> (12/02/2007)

Web 3 http://www.migente.com/music/view/artist.html?owner_user_id=4748022 (04/01/2007)

Web 4 <http://www.premiumlatinmusic.net/aventura/biografia/bio.html> (11/09/2004)

Web 5 <http://www.aventuraworldwide.com/> (27/07/2006)

Web 6 <http://factfinder.census.gov/> (26/04/2006)

Web 7 <http://factfinder.census.gov/> (03/08/2005)

Web 8 <http://www.aventuraworldwide.com/> (14/02/2007)

Web 9 <http://www.muevamueva.com/comunidad/dominicana/bachateros/grupo/aventura> (11/09/2004)

Web 10 <http://www.mellowmanace.com> (06/10/2005)

Web 11 <http://mellow-man-ace.biography.ms/> (06/10/2005)

Web 12 <http://factfinder.census.gov/> (04/08/2005)

Web 13 <http://www.m-w.com/> (23/01/2007)

³⁸⁶ UPC: Universal Product Code (Código de barra).

Web 14 <http://www.m-w.com/> (23/01/2007)
Web 15 <http://www.m-w.com/> (14/02/2007)
Web 16 <http://www.census.gov/prod/2001pubs/c2kbr01-3.pdf> (04/08/2005)
Web 17 <http://www.census.gov/population/www/cen2000/90vs00.html> (01/11/2006)
Web 18 <http://www.census.gov/prod/2001pubs/c2kbr01-3.pdf> (04/08/2005)
Web 19 <http://www.census.gov/prod/2001pubs/c2kbr01-3.pdf> (04/08/2005)
Web 20 <http://factfinder.census.gov/> (11/09/2006)
Web 21 <http://factfinder.census.gov/> (11/09/2006)
Web 22 <http://factfinder.census.gov/> (11/09/2006)
Web 23 <http://factfinder.census.gov/> (07/08/2006)
Web 24 <http://factfinder.census.gov/> (13/11/2006)
Web 25 <http://factfinder.census.gov/> (25/09/2006)
Web 26 <http://www.urbandictionary.com> (09/10/2006)
Web 27 <http://www.m-w.com/dictionary/bling%20bling> (06/02/2007)
Web 28 <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=bling+bling> (06/02/2007)
Web 29 <http://www.urbandictionary.com> (09/10/2006)
Web 30 <http://www.fuh2.com/> (09/10/2006)
Web 31 <http://www.urbandictionary.com> (09/10/2006)
Web 32 <http://www.urbandictionary.com> (10/10/2005)
Web 33 <http://www.urbandictionary.com> (10/10/2006)
Web 34 <http://www.og-salsacasino.com.ve/reggaeton.html> (26/06/2006)
Web 35 <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=let+me+find+out> (06/02/2007)
Web 36 <http://www.aventuraworldwide.com> (22/06/2006)
Web 37 <http://www.aventuraworldwide.com/index02.php> (06/02/2007)
Web 38 <http://www.aventuraworldwide.com/index02.php> (07/02/2007)
Web 39 <http://www.urbandictionary.com> (30/01/2006)
Web 40 <http://www.m-w.com> (31/01/2006)
Web 41 <http://www.urbandictionary.com> (21/01/2006)
Web 42 <http://www.urbandictionary.com> (31/01/2006)
Web 43 <http://usuarios.lycos.es/jallite/diccionario.htm> (31/01/2006)
Web 44 <http://www.rapdict.org> (13/08/2005)
Web 45 http://the_yz.tripod.com/dictionary (13/08/2005)
Web 46 www.urbandictionary.com (13/08/2005)
Web 47 <http://usuarios.lycos.es/jallite/letras> (13/07/2005)
Web 48 <http://www.urbandictionary.com> (13/07/2005)
Web 49 <http://factfinder.census.gov/> (18/04/2006)
Web 50 <http://factfinder.census.gov/> (18/04/2006)
Web 51 http://cgi.ebay.com/1969-Bacardi-Rum-Bacardi-Party-schwepes_W0QQitemZ7137046815QQcategoryZ35657QQcmdZViewItem#ebayphotohosting (19/04/2006)
Web 52 <http://factfinder.census.gov/> (12/06/2006)
Web 53 <http://www.proyecto-uno.com/> (12/06/2006)
Web 54 <http://musicmaid.com/musicroom/bands/3/> (14/06/2006)
Web 55 <http://www.urbandictionary.com> (03/05/2006)
Web 56 <http://usuarios.lycos.es/jallite/diccionario.htm> (03/05/2006)
Web 57 <http://usuarios.lycos.es/jallite/diccionario.htm> (03/05/2006)
Web 58 <http://www.vdare.com/awall/molotov.htm> (27/10/2003)
Web 59 <http://217.126.124.205/AudioKat/result/artistas.asp?aid=00000507> (20/06/2006)
Web 60 <http://www.clubdebateristas.net/latinoamerica.html> (21/06/2006)
Web 61 <http://www.cronica.com.ar/articleview/1064181427/1/27/> (24/10/2003)
Web 62 [http://es.wikipedia.org/wiki/Molotov_\(grupo_musical\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Molotov_(grupo_musical)) (20/06/2006)
Web 63 <http://www.jasonarcherpaulbeck.com/frijolero.html> (26/06/2006)
Web 64 <http://elportaldemexico.com/diccionario/expresionesmexicanas.htm> (02/05/2006)
Web 65 <http://wordnet.princeton.edu/perl/webwn> (27/06/2006)
Web 66 <http://www.rapdict.org> (26/06/2006)

Web 67 <http://www.cronica.com.ar/articleview/1064181427/1/27/> (24/10/2003)

Web 68 http://www.migente.com/music/view/artist.html?owner_user_id=4748022 (05/02/2007)

Corpus analizado

Aventura <http://www.aventuraworldwide.com/> (01/11/2006)

Mellow Man Ace <http://www.mellowmanace.com/> (01/11/2006)

Molotov <http://www.molotov.com.mx/> (29/06/2006)

Proyecto Uno <http://www.proyecto-uno.com/> (01/11/2006)

Corpus de referencia

Antony Santos (páginas no oficiales) http://en.wikipedia.org/wiki/Antony_Santos
(21/06/2006); http://home-3.tiscali.nl/~pjetax/bachata/antony_santos.html#sabora
(21/06/2006)

Cypress Hill <http://www.cypresshill.com/> (01/11/2006)

Don Omar <http://www.donomar.net/> (25/10/2006)

Falco <http://www.falco.at/> (29/06/2006)

Fulanito <http://www.fulanito.com/> (01/11/2006)

Gerardo <http://www.gerardomejia.com/> (01/11/2006)

Gil Scott-Heron (página no oficial) <http://www.gilscottheron.com/links.html> (29/06/2006)

Juan Luis Guerra (página no oficial)
http://www.sabordominicano.com/juan_luis_guerra/mainpage.htm (15/11/2006)

King Changó http://www.kingchango.com/cmp/info_esp.html (01/11/2006)

Maná <http://www.mana.com.mx/> (29/06/2006)

Marc Anthony <http://www.marcanthonyonline.com/> (22/08/2006)

Nina Sky <http://www.ninasky.com/main.html> (10/06/2006)

NSYNC <http://www.nsync.com/> (15/11/2006)

Puff Daddy <http://www.puffdaddy.com/> (26/06/2006)

Ricky Martin <http://www.rickymartin.com/> (22/08/2006)

Santana <http://www.santana.com/frameset.html> (16/10/2006)

Tego Calderón <http://www.tegocalderon.com/> (12/06/2006)

Thalía <http://www.thalia.com/es/> (15/11/2006)

Wisín y Yandel <http://www.wisinyandelpr.com/> (21/06/2006)

Bibliografía

- Acosta-Belén, Edna (1975) "'Spanglish' -A case of languages in contact". En *New Directions in Second Language Learning, Teaching and Bilingual Education*. M. K. Burt y H. C. Dulay. Washington D.C., Tesol: 151-158.
- Alcaraz Varó, Enrique y María Antonia Martínez Linares (1997). *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona, Ariel.
- Alonso, José R. y Marlene García (2001). *Diccionario ilustrado de voces eróticas cubanas*. España, Celeste ediciones.
- Amastae, John y Lucía Elías Olivares (1982). *Spanish in the United States -Sociolinguistic aspects*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Anzaldúa, Gloria (1999). *Borderlands/La frontera -The new mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books. Segunda edición.
- Appel, René y Pieter Muysken (1996). *Bilingüismo y contacto de lenguas*. Título original: *Language Contact and Bilingualism*. A. M. L. Suárez y C. I. Bouzada Fernández, (1987), Barcelona, Editorial Ariel.
- Auer, Peter (1984). *Bilingual Conversation*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- (1995) "The pragmatics of code-switching -A sequential approach". En *One speaker, two languages. -Cross-disciplinary perspectives on code-switching*. L. Milroy y P. Muysken. Cambridge, Cambridge University Press: 115-135.
- Bailey, Benjamin (2002). *Language, Race, and Negotiation of Identity -A study of Dominican Americans*. New York, LFB Scholarly Publishing LLC.
- (2007a) "Heteroglossia and boundaries". En *Bilingualism -A social approach* M. Heller. Hampshire, Palgrave Macmillan: 257-274.
- (2007b). "Shifting negotiations of identity in a Dominican American community " *Latino Studies* 5: 157-181.
- (en prensa) "Language alternation as a resource for identity negotiations among Dominican American bilinguals". En *Social Identity and Communicative Styles -An alternative approach to variability in language* P. Auer y W. Kallmeyer. Berlin y Nueva York, Mouton de Gruyter.
- Bal, Mieke (1998). *Teoría de la narrativa -Una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra.
- Barth, Fredrik (1994). *Ethnic Groups and Boundaries -The social organization of culture difference*. Oslo, Universitetsforlaget. Cuarta edición, publicación original: 1969.
- Baud, Michiel (1996) "'Constitutionally white' -The forging of a national identity in the Dominican Republic". En *Ethnicity in the Caribbean -Essays in honor of Harry Hoetink*. G. Oostindie. Hong Kong, MacMillan Caribbean: 121-151.
- Beale, Paul (1984). *A Dictionary of Slang and Unconventional English*. London, Routledge & Kegan Paul.

- Bell, Allan (1991) "Audience accommodation in the mass media". En *Contexts of Accommodation - Developments in applied sociolinguistics*. H. Giles, N. Coupland y J. Coupland. Cambridge, Cambridge University Press: 69-102.
- Bentahila, Abdelali y Eirlys E. Davies (1998) "Codeswitching -An unequal partnership?" En *Codeswitching Worldwide*. R. Jacobson. Berlin, New York, Mouton de Gruyter. 106: 25-49.
- (2002). "Language mixing in rai music -Localisation or globalisation?" *Language & Communication* 22(2): 187-207.
- (2006). "Code switching and the globalisation of popular music -The case of North African rai and rap." *Multilingua* 25: 367-392.
- (2008). "Code switching as a poetic device: Examples from rai lyrics." *Language & Communication* 28: 1-20.
- Bergen, John J. (1990). *Spanish in the United States -Sociolinguistic issues*. Washington, Georgetown University Press.
- Berrios-Miranda, Marisol (2002) "Is salsa a musical genre?" En *Situating Salsa -Global markets and local meaning in Latin popular music*. L. Waxer. New York, Routledge: 23-50.
- Bills, Garland D. (2005) "Las comunidades lingüísticas y el mantenimiento del español en Estados Unidos". En *Contactos y contextos lingüísticos -El español en los Estados Unidos y en contacto con otras lenguas*. L. A. Ortiz López y M. Lacorte. Madrid, Iberoamericana: 55-83.
- Blanc, Michel y Josiane Hamers (1989). *Bilinguality and Bilingualism*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Bokamba, Eyamba G. (1988). "Code-mixing, language variation, and linguistic theory - Evidence from Bantu languages." *Lingua* 76: 21-62.
- Booth, Marc W. (1981). *The Experience of Song*. New Haven, Yale University Press.
- Bürki, Yvette (2003). "La alternancia de códigos en la literatura neorririqueña." *Revista internacional de lingüística iberoamericana (RILI)* 1(2): 79-96.
- Callahan, Laura (2004). *Spanish/English Codeswitching in a Written Corpus*. Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Cárdenas Molina, Gisela, Antonia María Tristán Pérez y Reinhold Werner (2000). *Diccionario del español de Cuba*. Madrid.
- Cepeda, María Elena (2000). "Mucho loco for Ricky Martin -Or the politics of chronology, crossover, and language within the Latin(o) music boom." *Popular Music and Society* 24(3): 55-71.
- Collins (2005). *Collins English Dictionary*. Glasgow, HarperCollins Publishers. Séptima edición.
- (2006). *Collins Universal Español-Inglés, English-Spanish. Diccionario bilingüe*. Glasgow, HarperCollins Publishers. Octava edición, publicación original: 1971.
- Connor, Walker (1972). "Nation-Building or Nation-Destroying?" *World Politics* 24(3): 319-355.

- Cortés-Conde, Florencia y Diana Boxer (2002). "Bilingual Word-play in Literary Discourse - The Creation of Relational Identity." *Language and Literature* 11(2): 137-151.
- Crystal, David (1997). *A First Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Cambridge, Cambridge University Press, André Deutsch. Cuarta edición, publicación original: 1980.
- Dávila, Arlene (2001a). "The American Dream is Latino, for a change." *The Chronicle of Higher Education* (Junio) 29: B16-7.
- (2001b). *Latinos, Inc. -The marketing and making of a people*. Berkley, University of California Press.
- Davis, James F. (1991). *Who is Black? - One nation's definition*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- del Barco, Mandalit (1996) "Rap's latino sabor". En *Droppin' Science -Critical essays on rap music and hip hop culture*. W. E. Perkins. Philadelphia, Temple University Press: 63-84.
- Díaz Márquez, Luis (1997). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid, Plaza Mayor.
- DRAE Diccionario de la Real Academia Española, www.rae.es, (2006).
- Dubois, Jean (1998). *Diccionario de lingüística*. Madrid, Alianza Editorial. Quinta edición, publicación original: 1979.
- Edwards, John (1985). *Language, Society and Identity*. Oxford, Basil Blackwell.
- Elías Olivares, Lucía, Elizabeth A. Leone, René Cisneros y John R. Gutiérrez (1985). *Spanish Language Use and Public Life in the USA*. Berlin, New York, Amsterdam, Mouton.
- Fantini, Alvino E. (1978) "Bilingual behavior and social cues -Case studies of two bilingual children". En *Aspects of Bilingualism*. M. Paradis. South Carolina, Hornbeam Press: 283-301.
- Fishman, Joshua A. (1977) "Language and ethnicity". En *Language, Ethnicity and Intergroup Relations*. H. Giles. London, Academic Press: 15-57.
- Flores, Juan (1996) "Puerto Rocks -New York Ricans stake their claim". En *Droppin' Science -Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. W. E. Perkins. Philadelphia, Temple University Press: 85-105.
- Flores, Juan, John Attinasi y Pedro Pedraza, Jr. (1981). "La carreta made a U-turn -Puerto Rican language and culture in the United States." *Daedalus Journal of the American Academy of Arts and Sciences* 110(2): 193-217.
- Flores, Juan y George Yudice (1990). "Living Borders / Buscando América -Languages of Latino self-formation." *Social Text* 24: 57-84.
- Frith (1996). *Performing Rites -On the value of popular music*. Cambridge, Harvard University Press.
- Gal, Susan (1988) "The political economy of code choice". En *Codeswitching - Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*. M. Heller. Berlin, Mouton de Gruyter: 245-264.
- Galván, Roberto A. (1996). *The Dictionary of Chicano Spanish. El diccionario del español chicano. The Most Practical Guide to Chicano Spanish*. Lincolnwood, Illinois, NTC Publishing Group.

- García, Ofelia, Isabel Evangelista, Mabel Martínez, Carmen Disla y Bonifacio Paulino (1988). "Spanish language use and attitudes -A study of two New York City communities." *Language in Society* 17: 475-511.
- Gardner-Chloros, Penelope (1987) "Code-switching in relation to language contact and convergence". En *Devenir bilingue -parler bilingue. Actes du 2e colloque sur le bilinguisme, Université de Neuchâtel*. G. Lüdi. Tübingen, Max Niemeyer Verlag: 99-113.
- Gass, Susan M. y Larry Selinker (2001). *Second Language Acquisition*. New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates.
- Giles, Howard y Ellen Bouchard Ryan (1982). *Attitudes towards Language Variation -Social and applied contexts*. London, Edward Arnold.
- Giles, Howard, Nikolas Coupland y Justine Coupland (1991) "Accommodation theory - Communication, context, and consequence". En *Contexts of Accommodation - Developments in applied sociolinguistics*. H. Giles, N. Coupland y J. Coupland. Cambridge, Cambridge University Press: 1-68.
- Gimeno Menéndez, Francisco y María Victoria Gimeno Menéndez (2003). *El desplazamiento lingüístico del español por el inglés*. Madrid, Cátedra.
- González-Echeverría, Roberto (1997). "Is 'Spanglish' a Language?" *New York Times*: 28 de marzo, A29.
- Gracia, Jorge J. E. (2006). *Hispanic/Latino Identity -A philosophical perspective*. Malden, Blackwell Publishers.
- Grasmuck, Sherri y Patricia R. Pessar (1991). *Between Two Islands -Dominican international migration*. Berkeley, University of California Press.
- Green, Jonathon (1999). *Dictionary of Slang*. London, Cassell.
- Greene, Paul D. y David R. Henderson (2000). "At the crossroads of languages, musics, and emotions in Kathmandu." *Popular Music and Society* 24(3): 95-116.
- Guitart, Jorge M. y Juan C. Zamora Munné (1982). *Dialectología hispanoamericana -Teoría, descripción, historia*. Salamanca, Ediciones Almar, S.A.
- Gumperz, John (1982). *Discourse Strategies*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Gumperz, John y Eduardo Hernández-Chávez (1975) "Cognitive aspects of bilingual communication". En *El lenguaje de los chicanos -Regional and social characteristics used by Mexican Americans*. E. Hernández-Chávez, A. Cohen y A. F. Beltramo. Alington, Center for Applied Linguistics: 155-163.
- Hall, Stuart (1990) "Cultural Identity and Diaspora". En *Identity - Community, culture, difference*. J. Rutherford. London, Lawrence & Wishart: 222-237.
- Halliday, M. A. K. y Ruqaiya Hasan (1990). *Cohesion in English*. London, Longman. Décima edición, publicación original: 1976.
- Halliday, M. A. K., Angus McIntosh y Peter Stevens (1964). *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. London, Longmans.
- Haugen, Einar (1950). "The analysis of linguistic borrowing." *Language* 26(2): 210-231.
- Heller, Monica (1988). *Codeswitching -Anthropological and sociolinguistic perspectives*. Berlin, de Gruyter.

- Henríquez Ureña, Pedro (1940). *El español en Santo Domingo*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Hill, Jane H. (1993a). "Hasta la vista, baby." *Critique of Anthropology* 13(2): 145-176.
- (1993b). "Is it really "No Problemo"? Junk Spanish and Anglo racism". SALSA 1: Proceedings of the first annual Symposium about Language and Society-Austin, Austin, Texas, University of Texas Press.
- (1995). "Junk Spanish, covert racism, and the (leaky) boundary between public and private spheres." *Pragmatics* 5(2): 197-212.
- Jacobson, Rodolfo (1978). "Anticipatory embedding and imaginary content -Two newly identified codeswitching variables." *Proceedings of the Seventh Southwest Area Language and Linguistic Workshop* 7: 16-25.
- (1984) "The social implications of intra-sentential code-switching". En *New Directions in Chicano Scholarship*. R. Romo y R. Paredes. Santa Barbara, Center for Chicano Studies: 227-256. Segunda edición, publicación original: 1977.
- (2001) "Language alternation -The third kind of codeswitching mechanism". En *Codeswitching Worldwide* 2. R. Jacobson. Berlin New York, Mouton de Gruyter. 126: 59-72.
- Jakobson, Roman (1960) "Linguistics and poetics". En *Style in Language*. T. A. Sebeok. New York, John Wiley & Sons: 350-377.
- (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Studia.
- Jiménez Sabater, Max (1975). *Más datos sobre el español en la República Dominicana*. Santo Domingo, Ediciones Intec.
- Johnson, Fern L. (2000). *Speaking Culturally -Language diversity in the United States*. Thousand Oaks, Sage Publications.
- Jones, Daniel (1991). *English Pronouncing Dictionary*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Jonsson, Carla (2005). Code-switching in Chicano Theater -Power, identity and style in three plays by Cherríe Moraga. Umeå, Umeå Universitet.
- Keil, Charles (1966). *Urban Blues*. Chicago London, The University of Chicago Press.
- Keller, Gary D. (1979) "The literary strategies available to the bilingual Chicano writer". En *Identification and Analysis of Chicano Literature*. F. Jimenez. Arizona, Bilingual Review/Press: 263-316.
- Labov, William y David Fanshel (1977). *Therapeutic Discourse -Psychotherapy as conversation*. New York, Academic Press.
- Landale, Nancy S. y R. S. Oropesa (2002). "White, Black, or Puerto Rican? Racial self-identification among mainland and island Puerto Ricans." *Social Forces* 81(1): 231-254.
- Larkey, Edward (2000). "Just for fun? Language choice in German popular music." *Popular Music and Society* Vol 24(3): 1-20.
- Le Page, R.B y Andréé Tabouret-Keller (1985). *Acts of Identity -Creole-based approaches to language and ethnicity*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Lindberg, Ulf (1995). *Rockens text -Ord, musik och mening*. Stockholm, Brutus Östlings Bokförlag Symposion.

- Lipski, John M. (1982). "Spanish English language switching in speech and literature - theories and models." *The Bilingual Review* 9(3): 191-212.
- (1985). *Linguistic Aspects of Spanish-English Language Switching*. Arizona, Arizona State University.
- (1986). "El español vestigial en los Estados Unidos - características e implicaciones teóricas." *Estudios filológicos* 21: 7-22.
- (1994). *Latin American Spanish*. London, New York, Longman.
- (1996). "Los dialectos vestigiales del español en Estados Unidos -Estado de la cuestión." *Signo y seña* 6: 461-489.
- (2004a). "Code-switching or borrowing? No sé so no puedo decir, you know". WSS2, SUNY, Albany.
- (2004b). "La lengua española en los Estados Unidos -Avanza a la vez que retrocede." *Revista española de lingüística* 33(2): 231-260.
- (web). "El español de América -Los contactos bilingües."
<http://www.personal.psu.edu/faculty/j/m/jml34/contactos.pdf> (24/10/2006).
- López Morales, Humberto (1989). *Sociolingüística*. Madrid, Gredos.
- Martínez, Elizabeth A. (1993). *Morpho-Syntactic Erosion between Two Generational Groups of Spanish Speakers in the United States*. New York, Peter Lang.
- McClure, Erica (1981) "Formal and functional aspects of the codeswitched discourse of bilingual children". En *Latino Language and Communicative Behavior*. R. P. Durán. Norwood, ALEX Publishing Corporation: 69-94.
- (2001) "Oral and written Assyrian-English codeswitching". En *Codeswitching Worldwide II*. R. Jacobson. Berlin, Mouton de Gruyter: 157-191.
- Megenney, William (1990). *Africa en Santo Domingo -La herencia lingüística*. Santo Domingo, Museo del Hombre Dominicano.
- Mitchell, Tony (2000). "Doin' damage in my native language -The use of 'resistance vernaculars' in hip hop in France, Italy, and Aotearoa/New Zealand." *Popular Music and Society* 24(3): 41-54.
- Montes-Alcalá, Cecilia (2000a) "Attitudes towards oral and written codeswitching in Spanish-English bilingual youths". En *Research on Spanish in the United States -Linguistic issues and challenges*. A. Roca. Somerville, Cascadilla Press.
- (2000b). *Two Languages, One Pen -Socio-pragmatic functions in written Spanish-English code-switching*. Michigan, UMI Dissertation Services.
- Morales, Ed (2002). *Living in Spanglish*. New York, LA Weekly Books. St. Martin's Press.
- (2003). *The Latin Beat -The Rhythms and Roots of Latin Music from Bossa Nova to Salsa and Beyond*, Da Capo Press.
- Moreno Fernández, Francisco (2004). "Medias lenguas e identidad." *III Congreso Internacional de la Lengua Española*.
- Mukarovský, Jan (1964) "Standard language and poetic language". En *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. P. L. Garvin. Washington, Georgetown University Press: 17-69.

- Muysken, Pieter (1995) "Code-switching and grammatical theory". En *One Speaker, Two Languages*. L. Milroy y P. Muysken. Cambridge, Cambridge University Press: 177-198.
- (2000). *Bilingual Speech -A Typology of Code-Mixing*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Muysken, Pieter. (1990). "Language contact and grammatical coherence -Spanish and Quechua in the Wayno of Southern Peru." Papers for the Workshop on Constraints, Conditions and Models. European Science Foundation Network on Code-switching and Language Contact: 159-188.
- Myers-Scotton, Carol (1979) "Codeswitching as a 'safe choice' in choosing a Lingua Franca". En *Language and Society -Anthropological issues*. W. C. McCormack y S. A. Wurm. The Hauge, Mouton Publishers: 71-87.
- (1993a). *Duelling Languages*. Oxford, Claredon Press Oxford.
- (1993b). *Social Motivations for Codeswitching -Evidence from Africa*. Oxford, Claredon Press.
- (2001) "The matrix language frame model -Developments and responses". En *Codeswitching Worldwide 2*. R. Jakobson. Berlin, Mouton de Gruyter: 23-58.
- Navarro, Tomás (1948). *El español en Puerto Rico*. Río Piedras, Editorial Universitaria Universidad de Puerto Rico.
- Noriega, Chon A. y Ana M. López (1996). *The Ethnic Eye -Latino media arts*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Norstedts (2000). *Norstedts stora engelska svenska ordbok*. 3rd. ed.
- Núñez Cedeño, Rafael A. y Alfonso Morales-Front (1999). *Fonología generativa contemporánea de la lengua española*. Washington DC, Georgetown University Press.
- Oliver Rotger, Maria Antònia (2002) "Imágenes de los latinos en los Estados Unidos -Del multiculturalismo a su crisis". En *Fronteras -Lengua, Cultura e Identidad*. M. Gras Balaguer, E. Martunell y A. Torres Torres. Barcelona, Institut Català de Cooperació Iberoamericana: 264-282.
- Ortiz López, Luis A. y Manuel Lacorte (2005). *Contactos y contextos lingüísticos -El español en los Estados Unidos y en contacto con otras lenguas*. Madrid, Vervuert.
- Otheguy, Ricardo, Ofelia García y Mariela Fernández (1989). "Transferring, switching, and modeling in West New York Spanish -An intergenerational study." *International Journal of the Sociology of Language* 79: 41-52.
- Oxford (2005). *The Oxford American Dictionary*. Oxford, Oxford University Press. Segunda edición.
- Pacini Hernandez, Deborah (1995). *Bachata -A social history of a Dominican popular music*. Philadelphia, Temple University Press.
- (2001) "Race, ethnicity and the production of Latin/o popular music". En *Global Repertoires -Popular music within and beyond the transnational music industry*. A. Gebesmair y A. Smudits. Burlington, Ashgate: 57-72.
- Pearson, Barbara Zurer y Arlene McGee (1993) "Language choice in Hispanic-background junior high school students in Miami -A 1988 update". En *Spanish in the United States -Linguistic Contact and Diversity*. A. Roca y J. M. Lipski. Berlin, Mouton de Gruyter: 91-102.

- Pfaff, Carol y Laura Chávez (1986) "Spanish/English code-switching -Literary reflections of natural discourse". En *Missions in Conflict*. R. von Bardeleben, D. Briesemeister y J. Bruce-Novoa. Mainz, Missions in Conflict -Essays on U.S.-Mexican Relations and Chicano Culture: 229-254.
- Picone, Michael D. (1994). "Code-intermediate phenomena in Louisiana French." *Papers from the 30th Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society* 1: 320-334.
- (2000). "French-English Codemixing in Contemporary Songwriting". Southeastern Conference in Linguistics (SECOL 63), Birmingham, Alabama.
- (2002). "Artistic codemixing." University of Pennsylvania. Working Papers in Linguistics 8(3): 191-207.
- Poplack, Shana (1980). "Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en español." *Linguistics* 18: 581-618.
- (1981) "Syntactic structure and social function of codeswitching". En *Latino Language and Communicative Behavior*. R. P. Durán. Norwood, ALEX Publishing Corporation: 169-184.
- Poplack, Shana, David Sankoff y Christopher Miller (1988). "The social correlates and linguistic processes of lexical borrowing and assimilation." *Linguistics* 22: 99-135.
- Rickford, John R. (1999). *African American Vernacular English*. Stanford University, Blackwell Publishers.
- Rivera-Batiz, Francisco L. y Carlos Santiago (1994). *Puerto Ricans in the United States -A changing reality*. Washington, The National Puerto Rican Coalition, Inc.
- Rivera, Raqueol Z. (2003). *New York Ricans from the Hip Hop Zone*. New York, Palgrave Macmillan.
- Roca, Ana (2000). Research on Spanish in the United States -Linguistic issues and challenges. Somerville, Cascadilla Press.
- Roca, Ana y John M. Lipski (1993). *Spanish in the United States - Linguistic contact and diversity*. New York, Mouton de Gruyter.
- Romaine, Suzanne (1989). *Bilingualism*. Oxford, Basil Blackwell.
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise -Rap music and Black culture in contemporary America*. Hanover, Wesleyan University Press.
- Ross, Andrew (1991) "Poetry and motion -Madonna and Public Enemy". En *Contemporary Poetry Meets Modern Theory*. A. Easthope y J. O. Thopson. New York, Harvester Wheatsheaf: 96-107.
- Ross, Jeffrey A. (1979) "Language and the mobilization of ethnic identity". En *Language and Ethnic Relations*. H. Giles y B. Saint-Jacques. Oxford, Pergamon Press: 1-13.
- Rutten, Paul (1999 Web). "Global sounds and local brews." *Soundscapes -Journal of Media Culture* 2: <http://www.icce.rug.nl/oger-bin/contents/print.cgi> (13/09/2005).
- Sachdev, Itesh y Howard Giles (2004) "Bilingual accommodation". En *The Handbook of Bilingualism*. T. K. Bhatia y W. C. Ritchie. Malden, Blackwell Publishing Ltd: 353-378.
- Sánchez, Rosaura (1983). *Chicano Discourse - Socio-historic perspectives*. Rowley, Massachusetts, Newbury House Publishers.

- Saralegui, Carmen (2004). *El español americano -Teoría y textos*. Pamplona, Eunsa. Segunda edición, publicación original: 1997.
- Sarkar, Mela y Lise Winer (2006). "Multilingual codeswitching in Quebec rap -Poetry, pragmatics and performativity." *International Journal of Multilingualism* 3(3): 173-192.
- Sarkar, Mela, Lise Winer y Kobir Sarkar (2005) "Multilingual code-switching in Montreal hip-hop -Mayhem meets method or, 'Tout moune qui talk trash kiss mon black ass du nord'". En *Proceedings of the 4th International Symposium on Bilingualism*. J. Cohen, K. T. McAlister, K. Rolstad y J. MacSwan. Somerville, Cascadilla Press: 2057-2074.
- Sebba, Mark y Shirley Tate (2002). "'Global' and 'local' identities in the discourses of British-born Caribbeans." *The International Journal of Bilingualism* 6(1): 75-89.
- Seco, Manuel, Olimpia Andrés y Gabino Ramos (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid, Aguilar.
- Silva Corvalán, Carmen (1989). *Sociolingüística - Teoría y análisis*. Madrid, Editorial Alhambra.
- (1994). *Language Contact and Change -Spanish in Los Angeles*. Oxford, Claredon Press.
- (2001). *Sociolingüística y pragmática del español*. Washington D.C., Georgetown University Press.
- Smitherman, Geneva (1994). *Black Talk -Words and phrases from the hood to the amen corner*. Boston, Houghton Mifflin Company.
- Spears, Richard A. (1996). *NTC's Dictionary of American Slang and Colloquial Expressions*. Lincolnwood, NTC Publishing Group. 2a edición.
- Sridhar, S.N y Kamla K. Sridhar (1980). "The syntax and psycholinguistics of bilingual code mixing." *Canadian Journal of Psycholinguistics* 34(4): 407-416.
- Stavans, Ilán (2003). *Spanglish -The making of a new American language*. New York, Rayo.
- Stolen, Marianne (1992). "Codeswitching for humour and ethnic identity -Written Danish-American occasional songs." *Journal of Multilingual and Multicultural Development* 13(13): 215-228.
- Strand, Karin (2003). *Känsliga bitar -Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*. Skellefteå, Ord&visor förlag.
- Stroud, Christpher (1992). "The problem of intention and meaning in code-switching." *Text* 12(1): 127-155.
- Thomason, Sarah G. (2001). *Language Contact -An introduction*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Thorne, Tony (1997). *Dictionary of Contemporary Slang*. London, Bloomsbury. Tercera edición.
- Timm, Leonora A. (1975). "Spanish-English code-switching -El porqué y how-not-to." *Romance Philology* 18(4): 473-482.
- Toribio, Almeida Jacqueline (2000) "Nosotros somos dominicanos -Language and self-definition among Dominicans". En *Research on Spanish in the United States - Linguistic Issues and Challanges*. A. Roca. Somerville, Cascadilla Press: 252-270.

- (2005) "Theorizing U.S. Dominicans' speech acts". En *Contactos y contextos lingüísticos - El español en los Estados Unidos y en contacto con otras lenguas*. L. A. Ortiz López y M. Lacorte. Madrid, Iberoamericana: 107-118.
- Torres, Lourdes (1997). *Puerto Rican Discourse -A sociolinguistic study of a New York suburb*. Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Valdés-Fallis, Guadalupe (1976a). "Code-switching in bilingual Chicano poetry." *Hispania* 59(4): 877-886.
- (1976b) "Social interaction and code-switching patterns -A case study of Spanish/English alternation". En *Bilingualism in the Bicentennial and Beyond*. G. D. Keller, R. V. Teschner y S. Viera. New York, Bilingual Press: 53-85.
- (1977). "The sociolinguistics of Chicano literature -Towards an analysis of the role and function of language alternation in contemporary bilingual poetry." *Punto de Contacto / Point of Contact* 1(4): 30-39.
- Werner, Michael S. (1997). *Encyclopedia of Mexico -History, society and culture*. Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers.
- Wolfram, Walt y Ralph W. Fasold (1974). *The Study of Social Dialects in American English*. New Jersey, Prentice-Hall.
- Woodward, Kathryn (1997). *Identity and Difference*. London, Sage Publications.
- Zentella, Ana Celia (1981) "Tá bien, you could answer me en cualquier idioma -Puerto Rican codeswitching in bilingual classrooms". En *Latino Language and Communicative Behavior*. R. P. Durán. New Jersey, ABLEX Publishing Cooperation: 109-131.
- (1985) "The fate of Spanish in the United States -The Puerto Rican experience". En *Language of Inequality*. N. Wolfson y J. Manes. Berlin, Mouton: 41-59.
- (1990a) "El impacto de la realidad socio-económica en las comunidades hispanoparlantes de los Estados Unidos -Reto a la teoría y metodología lingüística". En *Spanish in the United States -Sociolinguistic Issues*. J. J. Bergen. Washington D.C., Georgetown University Press: 152-166.
- (1990b). "Lexical leveling in four New York City Spanish dialects -Linguistic and social factors." *Hispania* 73(4): 1094-1105.
- (1997a). *Growing up Bilingual -Puerto Rican children in New York*. Cambridge, Blackwell.
- (1997b). "The Hispanophobia of the Official English movement in the US." *International Journal of the Sociology of Language* 127: 71-86.
- (2000) "Puerto Ricans in the United States -Confronting the linguistic repercussions of colonialism". En *New Immigrants in the United States*. S. L. McKay y S.-I. C. Wong. Cambridge, Cambridge University Press: 137-164.
- (2002) "Latin@ languages and identities". En *Latinos -Remaking America*. M. M. Suárez-Orozco y M. M. Páez. Berkeley, University of California Press: 321-338.
- (2003a) ""José can you see?" -Latin responses to racist discourse". En *Bilingual Aesthetics*. D. Sommer, Palgrave Press: 51-66.
- (2003b). "Recuerdos de una Nuyoricana." *Insula Revista de letras y ciencias humanas* 679-680: 37-40.

DEFINICIONES DE TÉRMINOS

Los siguientes términos aparecen con frecuencia en la presente tesis por lo que repetimos su definición en el presente capítulo:

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 1. AAVE | 20. Impulsador |
| 2. Afroamericano | 21. Inglés afroamericano |
| 3. Afrohispano | 22. Interlocutor |
| 4. Artista | 23. Lengua dominante |
| 5. Atractor | 24. Lengua intercalada |
| 6. CdC inter- intra racial | 25. Lengua materna / hablante nativo |
| 7. Código marcado / no marcado | 26. Personaje |
| 8. Compositor | 27. Personaje hablante |
| 9. Comunidad de habla / lingüística | 28. Público |
| 10. Desplazamiento lingüístico | 29. Primera generación de inmigrantes |
| 11. Destinatario | 30. Puertorriqueño americano |
| 12. Dominicano americano | 31. Receptor |
| 13. Emisor | 32. Segunda generación de inmigrantes |
| 14. /Variedad/ Estándar | 33. Spanglish |
| 15. Etnicidad / grupo étnico | 34. Trigger |
| 16. Función / efecto del CdC | 35. Vocativo |
| 17. Hablante | |
| 18. Hablantes vestigiales | |
| 19. Hispano / latino/a (<i>Hispanic / Latino/a</i>) | |

1) AAVE. African American Vernacular English

Variedad del inglés hablada principalmente por individuos pertenecientes a la comunidad afroamericana³⁸⁷ de los EE.UU. Johnson (2000:140) indica que “[s]ince the early 1960s, the vernacular style of (especially) urban African Americans has been recognized by linguists as a sophisticated, fully functional language variety” (cf. Rickford, 1999). Nos valdremos de las denominaciones *AAVE* e *inglés afroamericano* como sinónimos.

2) Afroamericano

Nos valemos del término *afroamericano* para designar a los individuos con un fenotipo que, dentro de los EE.UU., es típicamente identificado como perteneciente a los descendientes de África. Este término es usado en la presente tesis para denominar únicamente a los individuos que han nacido y que viven en los EE.UU. y que no tienen otra descendencia además de la africana. El término no abarca, por ejemplo a los hispanos con fenotipo identificado como afrodescendiente, o a los afrocaribinos, a los afroperuanos, etc. Es decir, nos valemos del término en el sentido de *afroestadounidense*.³⁸⁸

3) Afrohispano

Un hispano de un fenotipo que, dentro de los EE.UU., es típicamente identificado como perteneciente a los descendientes de África.

³⁸⁷ Lo subrayado indica que definimos igualmente este término en el presente capítulo.

³⁸⁸ Véase el apartado 4.1.1.2 para una discusión del término *afroamericano*.

4) Artista

Existe una persona *real* cuyo trabajo es ser artista. El artista tiene una imagen (*image*) que juega un papel importante a la hora de que este, en el caso de que sea cantante, interprete el *yo* en la letra. La imagen del artista es creada por una cantidad de componentes. Estos pueden ser, por ejemplo, el tipo de música producido, el contenido de las letras, el tono de la voz y la forma de cantar, el aspecto físico, el estilo de la ropa y del peinado, la forma de bailar y el modo en el que se comporta en el escenario, en entrevistas, etc.³⁸⁹

5) Atractor

Véase *trigger*.

6) Cambio de código inter- / intraoracional (*inter- / intrasentential codeswitching*)

La definición varía según el investigador. El CdC interoracional puede significar cambios entre oraciones completas o entre oraciones subordinadas. El CdC intraoracional puede significar cambios entre oraciones subordinadas o dentro de ellas.³⁹⁰

7) Código marcado / no marcado

El código no marcado es la variedad lingüística más esperada en una situación comunicativa determinada, mientras que el código marcado es la variedad menos común para la misma situación (Myers-Scotton, 1993b:89).³⁹¹

8) Compositor

Nos valemos de la palabra *compositor* tanto para el que compone la música de una canción como para el que escribe las letras, según el significado de (DRAE): “11: Hacer o producir obras científicas o literarias y algunas de las artísticas. 16: Hacer versos. 17: Producir obras musicales”.

9) Comunidad de habla / comunidad lingüística

La comunidad de habla es, según nuestro entender “un grupo de individuos que comparten el mismo conjunto de actitudes lingüísticas y de conciencia de reglas de habla” (Bills, 2005:67) (cf. también Zentella, 1990a:154ss.).

10) Desplazamiento lingüístico

El cambio sucesivo de una lengua por otra. Gimeno Menéndez y Gimeno Menéndez (2003:27) indican que las fases de este fenómeno son las siguientes:

- a) bilingüismo de los adultos de la primera generación, al principio con una limitada competencia lingüística en la lengua mayoritaria (Ab)³⁹²;
- b) bilingüismo de los niños de la segunda generación, con una plena competencia en la lengua mayoritaria (AB), y posteriormente con una competencia disminuida en la lengua minoritaria (aB), pérdida su fluidez por la falta de práctica, y
- c) monolingüismo de los niños de la tercera generación en la nueva lengua mayoritaria (B).

³⁸⁹ Véase el apartado 2.5.1.1 para una descripción más detallada del término *artista*.

³⁹⁰ Para una diferenciación entre las definiciones de Poplack (1980; 1981:170-1) y Myers-Scotton (1993a:3-5) respectivamente, véase el subcapítulo 1.3.

³⁹¹ Véase el apartado 2.7.2.

³⁹² A: Variedad minoritaria, B: Variedad mayoritaria.

11) Destinatario

Este término posee, en general en la tesis, el significado de “receptor en el esquema de la comunicación” (Dubois, 1998). Sin embargo, en los análisis de los textos cantados nos valemos de este término para denominar el *tú mudo*, es decir, el personaje ficticio al que se dirige la voz que habla en el texto. Es un personaje que no se expresa en las letras, esto es, que no tiene voz propia.³⁹³

12) Dominicano americano

Individuo que vive en los EE.UU. y que pertenece a la segunda generación, o posteriores, de inmigrantes de la República Dominicana que se instalaron en los EE.UU. Debe observarse que los dominicanos de la segunda generación de inmigrantes de los EE.UU. no se valen del término *dominicano americano* o *Dominican American* sino solamente de *dominicano*. La nomenclatura *dominicano americano* es aplicada en los estudios sociolingüísticos para designar a los dominicanos de la segunda generación de inmigrantes (Bailey, 2002:104).

13) Emisor

Según Dubois (1998), el *emisor* es aquel que, “[e]n la comunicación, [...] produce el mensaje realizado según las reglas de un código específico”. *Emisor* es sinónimo del *destinador* de Jakobson (1984:353). En nuestra investigación, *emisor* puede significar tanto el artista que interpreta la letra como la voz que habla en los textos, esto es, el personaje que figura en las letras y que tiene voz propia.

14) Estándar

Usamos la palabra según el significado que le da Dubois (1998): “Una forma de lengua es *estándar* cuando en un país dado se impone más allá de las variaciones locales o sociales hasta el punto de emplearse corrientemente, como el mejor medio de comunicación, por gentes susceptibles de utilizar otras formas o dialectos. [...] La difunden la escuela, la radio y se utiliza en las relaciones oficiales”.

15) Etnicidad / grupo étnico

Fishman (1977:23) indica que “[e]thnicity is concerned not only with an actor’s descent-related being (paternity) and behaving (patrimony) but with the meanings that he attaches to his descent-related being and behaving (phenomenology)”.³⁹⁴

16) Función / efecto (del CdC)

Nuestra definición de *función* concuerda con la que realiza Fantini (1978:286): “the purpose or intended outcome of the speech act”. Esto es, la *intención* que tiene el hablante con el CdC, o el *fin* intencionado. En cambio, el término *efecto* vendría a indicar *lo conseguido* con el cambio. Es decir, el significado que el receptor interpreta con el CdC.³⁹⁵

17) Hablante

Al referirnos en general a los individuos, damos a este término el significado de “todo ser humano capaz de realizar la actividad lingüística y que posee una competencia lingüística que es la gramática de su lengua; así, todo hispanohablante es un hablante del español” (Dubois, 1998). En nuestros análisis de los textos cantados, sin embargo, este término (*hablante* o *hablante ficticio*) es asignado al significado de *la voz que habla en las letras*. El hablante

³⁹³ Véase el apartado 2.5.1.3 para una descripción más detallada del término *destinatario*.

³⁹⁴ Véase el apartado 2.2.2 para una discusión del término *etnicidad*.

³⁹⁵ Para una discusión de los términos, véase el apartado 2.6.1.

puede, asimismo, ser denominado *personaje hablante*, si la voz que habla constituye al mismo tiempo un *personaje* que posee un papel en la trama narrada.³⁹⁶

18) Hablantes vestigiales

Lipski (1996:462) da testimonio de la existencia de hispanohablantes vestigiales o *hablantes a medias (semi-speakers)*, “son las personas en cuyas familias se ha producido una dislocación idiomática del español al inglés en el transcurso de una o dos generaciones, y donde existe una competencia lingüística desequilibrada hacia los conocimientos receptivos o pasivos”. En la generación siguiente, en estas familias, lo más probable es que se pierda por completo el español. Existen numerosos estudios que presentan testimonios del desplazamiento lingüístico de los hispanohablantes en los EE.UU. Martínez (1993), por ejemplo, describe y compara el español hablado por un grupo de informantes de la primera generación de inmigrantes con uno de la segunda generación.³⁹⁷

19) Hispano/a / latino/a (Hispanic / Latino/a)

En la presente tesis nos valemos únicamente del término *hispano* y le designamos el siguiente significado: personas nacidas en Hispanoamérica y que viven en los EE.UU. o personas nacidas en los EE.UU. de descendencia hispanoamericana.³⁹⁸

20) Impulsador

Véase *trigger*.

21) Inglés afroamericano

Véase *AAVE*.

22) Interlocutor

Según Dubois (1998), el interlocutor es el “hablante que recibe los enunciados producidos por un locutor o que responde a ellos”. Nos valemos de este término en los análisis de los textos cantados para hacer referencia al otro hablante. Es decir, cuando aparecen dos personajes que hablan, son sus interlocutores el uno del otro.

23) Lengua dominante

La lengua en la que, en un contexto específico, por ejemplo en una letra o en un fragmento de ella, se presenta claramente la mayor parte de oraciones o fragmentos. El inglés, por ejemplo, puede ser la lengua dominante de una letra determinada, aunque la lengua dominante en el disco como una unidad, sea el español. En las letras del corpus de la presente tesis que presentan entre el 45 y el 55% de los versos monolingües en una lengua, se considera que la cantidad de las dos lenguas es equilibrada. En las letras que presentan entre un 56 y un 65% de los versos monolingües en una de las lenguas, se considera que esta lengua posee una ligera dominancia. En las letras que presentan más de un 65% de los versos monolingües en una de las lenguas, se considera que esta lengua es la dominante.³⁹⁹

³⁹⁶ Véase el apartado 2.5.1.2 para una descripción más detallada del término *hablante*.

³⁹⁷ Cabe señalar que Martínez (1993:75ss.) llega a la conclusión algo inesperada de que, en su estudio, la primera generación de inmigrantes presenta más evidencia de la erosión lingüística que la segunda.

³⁹⁸ Véase el apartado 4.1.1.1 para una discusión de los términos *hispano-a / latino-a* y *Hispanic / Latino-a*.

³⁹⁹ Véase el apartado 2.3.3.

24) Lengua intercalada

La lengua que se halla introducida en el contexto de otra. Es decir, existe claramente una lengua dominante (más de la mitad del texto en una lengua) y otra intercalada.

25) Lengua materna / hablante nativo

“Se denomina *lengua materna* a la primera lengua aprendida por un hablante (de la que es locutor nativo [hablante nativo]), en contacto con el entorno familiar inmediato” (Dubois, 1998).

26) Personaje

En los análisis de los textos cantados, el *personaje* es la persona ficticia sobre la cual la voz que ejerce de emisor en el texto habla en tercera persona. Este personaje no tiene voz propia en la letra.⁴⁰⁰

27) Personaje hablante

En los análisis de los textos cantados es la voz que habla en las letras y que, asimismo, constituye una figura que toma parte en la trama narrada.⁴⁰¹

28) Público

Este término sirve para designar a los que escuchan la música de los artistas. En realidad, el público consiste en receptores. Sin embargo, nos valemos de receptor para designar al individuo que escucha una *conversación* y de *público* para el grupo de personas que escuchan *música* ya sea grabada o en vivo. Con público nos referimos a los individuos *reales* que escuchan las canciones en forma grabada en discos o en videoclips, o en actuaciones en vivo, y no al destinatario ficticio del texto (es decir, el destinatario ficticio es, por ejemplo, la mujer a quien el hablante pide perdón en “I’m Sorry”, *L&H*).

29) Primera generación de inmigrantes

Aquellos individuos, nacidos fuera de los EE.UU. y que llegaron a este país después de la edad de ocho años. También se incluye a los que nacieron en Puerto Rico y que llegaron a los EE.UU. después de los ocho años (Bailey, 2002:285).

Cabe señalar que el límite de ocho años se basa en la teoría del aprendizaje de una segunda lengua. Gass y Selinker indican que

[e]ven though the precise beginning and end points of the period of child SLA [second language acquisition] are vague, we surely can take as a core to the topic the ages between five and nine, when the primary language is mostly settled and before whatever effects there might be from a critical or sensitive period. (Gass y Selinker, 2001:101)

30) Puertorriqueño americano

Inmigrante de segunda o posteriores generaciones que procede de Puerto Rico y que vive en los EE.UU.

31) Receptor

El individuo, en general, que escucha una conversación. El receptor es el que “recibe y descodifica un mensaje realizado según las reglas de un código específico” (Dubois, 1998).

⁴⁰⁰ Véase el apartado 2.5.1.3.

⁴⁰¹ Véase el apartado 2.5.1.3.

32) Segunda generación de inmigrantes

Aquellos individuos, nacidos en los EE.UU., cuyos padres inmigraron de otro país. O aquellos individuos que hayan llegado a los EE.UU. antes de la edad de ocho años (Bailey, 2002:285).

33) Spanglish

El conjunto de efectos del contacto de lenguas, tales como los préstamos integrados y no integrados, los calcos sintácticos, el cambio de código, las desviaciones del español gramatical, encontradas en hablantes vestigiales, etc. (Lipski, 2004b). (Cuando es usado por no especialistas posee comúnmente una connotación despectiva).

34) Trigger

Hemos optado por traducir el término *trigger* a *impulsador* y *atractor* dado que no existe un solo término en español que abarque los dos efectos que implica *trigger*. El *impulsador* es la voz prestada de la lengua Y que impulsa al hablante a seguir su discurso en esta lengua de la siguiente manera: *xxx - impulsador en la lengua y - yyy*. El *atractor* es lo que Jacobson (1978) denomina *anticipatory embedding*, es decir, la voz que el hablante sabe de antemano que va a necesitar tomar prestada de la lengua Y y que hace, por consiguiente, que el emisor cambie de la lengua X a la lengua Y con anticipación de esta manera: *xxx yyy -impulsador en la lengua y*.

35) Vocativo

Los vocativos son las “palabra[s] con que se designa al interlocutor para interpellarle directamente” (Seco, Andrés y Ramos, 1999).⁴⁰²

⁴⁰² Utilizamos el término *vocativo* con la segunda acepción del diccionario de Seco (1999).

ROMANICA GOTHOBURGENSIA
ISSN 0080-3863

ED. KARL MICHAËLSSON

- I. BRATTÖ, O., *Nuovi studi di antroponimia fiorentina. I nomi meno frequenti del Libro di Montaperti (An. MCCLX)*. 1955.
- II. *Liber Extimationum (Il Libro degli Estimi) (An. MCCLXIX)*, pubblicato per cura di OLOF BRATTÖ. 1956.
- III. BRATTÖ, O., *L'anthroponymie et la diplomatie*. 1956.
- IV. BRATTÖ, O., *Notes d'anthroponymie messine*. 1956.
- V. PROSCHWITZ, G. VON, *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais*. 1956. Épuisé. Réimpression : Slatkine Reprints. Genève, 1981.
- VI. BJERROME, G., *Le patois de Bagnes (Valais)*. 1957.

ED. KARL MICHAËLSSON – HANS NILSSON-EHLE

- VII. *Le livre de la taille de Paris l'an 1296*, publié par KARL MICHAËLSSON. 1958.
- VIII. SVENSON, L.-O., *Les parlers du Marais Vendéen*. Vol. I-II. 1959.

ED. HANS NILSSON-EHLE

- IX. *Le livre de la taille de Paris l'an 1297*, publié par KARL MICHAËLSSON. 1962.
- X. ALBANO LEONI, F., *Concordanze Belliane, con lista alfabetica, lista di frequenza, lista inversa e rimario*. Vol. I-III. 1970-1972.
- XI. *Les péages des foires de Chalon-sur-Saône*, publiés par SVEN ANDOLF. 1971.
- XII. HJORTH, A., *La partie cambrésienne du polyptyque dit « Terrier l'Évêque » de Cambrai*. Tome I : Le manuscrit et la langue. 1971.

- XIII. LINDVALL, L., *Sempres, lues, tost, viste et leurs synonymes*. 1971.
- XIV. ROSENGREN, P., *Presencia y ausencia de los pronombres personales sujetos en español moderno*. 1974. Épuisé.
- XV. PETROSELLI, F., *La vite. Il lessico del vignaiolo nelle parlate della Tuscia viterbese*. Vol. I. 1974.

ED. HANS NILSSON-EHLE – GUNNAR VON
PROSCHWITZ

- XVI. *La partie cambrésienne du polyptyque dit « Terrier l'Évêque » de Cambrai*. Tome II : Le texte. Édition publiée avec introduction, principes d'édition, commentaires, planches et index complet des mots par ARNE HJORTH. 1978.

ED. GUNNAR VON PROSCHWITZ

- XVII. *Relation du Royaume de Suède par Monsieur de Sainte-Catherine (1606)*, publiée pour la première fois par SVEN ANDOLF. 1980.
- XVIII. ERIKSSON, O., *L'attribut de localisation et les nexs locaux en français moderne*. 1980.
- XIX. HANSÉN, I., *Les adverbess prédictifs français en -ment. Usage et emploi au XX^e siècle*. 1982.
- XX. *Alexis Piron épistolier. Choix de ses lettres*. Texte établi, annoté et présenté par GUNNAR VON PROSCHWITZ. 1982.
- XXI. PETROSELLI, F., *La vite. Il lessico del vignaiolo nelle parlate della Tuscia viterbese*. Vol. II : *Il ciclo colturale*. 1983.
- XXII. *Tableaux de Paris et de la cour de France 1739-1742. Lettres inédites de Carl Gustaf, comte de Tessin*. Édition par GUNNAR VON PROSCHWITZ. 1983.
- XXIII. FORESTI, C., *Análisis morfológico de veinte cuentos de magia de la tradición oral chilena*. 1985.

- XXIV. AHLSTEDT, E., *La pudeur en crise. Un aspect de l'accueil d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust 1913-1930*. 1985.
- XXV. ERIKSSON, O., *La suppléance verbale en français moderne*. 1985.
- XXVI. *Correspondance littéraire secrète, 7 janvier–24 juin 1775*, publiée et annotée par TAWFIK MEKKI-BERRADA. Tome I : Texte. 1986.
- XXVII. *Correspondance littéraire secrète, 7 janvier–24 juin 1775*, publiée et annotée par TAWFIK MEKKI-BERRADA. Tome II : Notes. 1986.
- XXVIII. *Correspondance littéraire secrète, 29 juin–28 décembre 1776*, publiée et annotée par BARBRO OHLIN. Tome I : Texte. 1986.
- XXIX. *Correspondance littéraire secrète, 29 juin–28 décembre 1776*, publiée et annotée par BARBRO OHLIN. Tome II : Notes. 1986.
- XXX. GRIOLET, P., *Mots de Louisiane. Étude lexicale d'une Francophonie*. 1986.
- XXXI. *Correspondance littéraire secrète, 1^{er} janvier–22 juin 1776*, publiée et annotée par BIRGITTA BERGLUND-NILSSON. Tome I : Texte. 1987.
- XXXII. *Correspondance littéraire secrète, 1^{er} janvier–22 juin 1776*, publiée et annotée par BIRGITTA BERGLUND-NILSSON. Tome II : Notes. 1987.
- XXXIII. *Le comte de Creutz. Lettres inédites de Paris 1766-1770*. Édition par MARIANNE MOLANDER. 1987.
- XXXIV. *Un ambassadeur à la cour de France, le comte de Creutz. Lettres inédites à Gustave III 1779-1780*. Édition par GEORGES MARY. 1987.
- XXXV. ARVIDSSON, K.-A., *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930*. 1988.
- XXXVI. ENKVIST, I., *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. 1987.
- XXXVII. HJORTBERG, M., *Correspondance littéraire secrète, 1775-1793. Une présentation*. 1987.

ED. LARS LINDVALL

- XXXVIII. ERIKSSON, O., *Coordination et subordination dans quelques séquences narratives du français actuel*. 1989.
- XXXIX. BAUHR, G., *El futuro en -ré e ir a + infinitivo en español peninsular moderno*. 1989.
- XL. NILSSON-EHLE, H. (1910-1983), *Varia Romanica*. Eds. Lars Lindvall & Olof Eriksson. 1991.
- XLI. MELKERSSON, A., *L'itération lexicale. Étude sur l'usage d'une figure stylistique dans onze romans français des XII^e et XIII^e siècles*. 1992.
- XLII. ERIKSSON, O., *La phrase française. Essai d'un inventaire de ses constituants syntaxiques*. 1993.
- XLIII. AHLSTEDT, E., *André Gide et le débat sur l'homosexualité de L'Immoraliste (1902) à Si le grain ne meurt (1926)*. 1994.

ED. KEN BENSON – LARS LINDVALL

- XLIV. LÖFQUIST, E., *La novela histórica chilena dentro del marco de la novelística chilena 1843-1879*. 1995.
- XLV. KYLANDER, B.-M., *Le vocabulaire de Molière dans les comédies en alexandrins*. 1995.
- XLVI. ELGENIUS, B., *Studio sull'uso delle congiunzioni concessive nell'italiano del periodo 1200-1600*. 2000.
- XLVII. KARLSSON, B.-M., *Sagesse divine et folie humaine. Étude sur les structures antithétiques dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre (1492-1549)*. 2001.
- XLVIII. GUNNESSON, A.-M., *Les écrivains flamands et le champ littéraire en Belgique francophone*. 2001.