

# Medios populares y normas lingüísticas en la Argentina : el desarrollo de una lengua literaria moderna a través del rock argentino

Autor(en): **Kailuweit, Rolf / Schütz, Anja**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue de linguistique romane**

Band (Jahr): **82 (2018)**

Heft 327-328

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-842239>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Medios populares y normas lingüísticas en la Argentina – El desarrollo de una lengua literaria moderna a través del rock argentino

### 1. La(s) norma(s) estándar(es) y los centros de cultura lingüística

Como se sabe desde el estudio de Stewart (1968), los debates sobre la norma estándar son especialmente acalorados en el caso de las lenguas habladas en varios países (Clyne (ed.) 1992; Laferl / Pöll (ed.) 2007; Muhr 2016 (ed.)). En las últimas décadas, la discusión acerca del castellano como lengua policéntrica o pluricéntrica ha alcanzado un alto grado de intensidad (Thompson 1992; Bierbach 2000; Oesterreicher 2001, 2006; Hofmann 2006; Lebsanft 2007; Morgenthaler García 2008; Narvaja de Arnoux 2008; Tacke 2011; Lebsanft *et al.* (ed.) 2012; Kailuweit 2015; Amorós Negre / Prieto de los Mozos 2017). El castellano europeo que históricamente representa la cultura lingüística española ya no se halla simplemente frente a un uso americano más o menos canalizado a través de medidas de cultivo lingüístico por la Real Academia Española. Fueron los estados latinoamericanos hispanohablantes los que reclamaron cada vez más ser centros independientes de la cultura lingüística española (Narvaja de Arnoux 2008; Del Valle / Gabriel-Stheeman 2012). En el siglo XXI, el español europeo ya no sirve como punto de referencia central en América (Narvaja de Arnoux 2008; Narvaja de Arnoux / del Valle 2010). Son los intereses económicos y las posibilidades de los medios modernos los que establecen nuevas normas transnacionales (Mar-Molinero 2010; Kailuweit 2015). La cuestión de la norma no solo se plantea a nivel geográfico, sino que también se ponen en tela de juicio las autoridades tradicionales y los usos ejemplares a que se refieren.

Hasta la primera mitad del siglo XX, fueron autoridades tales como las academias de la lengua y los consejos nacionales de educación los que dominaron en el campo de la elaboración y difusión de normas lingüísticas. Sus intervenciones se centraron en la lengua escrita y privilegiaron ciertos géneros discursivos, entre los cuales destaca la literatura. Aunque el sistema educativo siga siendo central en el proceso de transmisión de la cultura lingüística, se impuso paulatinamente la convicción de que los medios de comunicación, por

su alcance, son igualmente importantes como difusores de patrones lingüísticos. Con el auge de dichos medios, la noción del estándar se extiende a la lengua oral y se abre a incluir nuevos géneros textuales. Sánchez Arnosi (1992) cita al académico Lázaro Carreter para destacar que «los modelos lingüísticos de nuestra sociedad no son los grandes escritores, sino la prensa, la radio y la televisión». No obstante, las variedades ejemplares que difunden la radio, la televisión, el cine o la industria discográfica no se oponen diametralmente a la lengua literaria sino que la subvierten, la completan y la desarrollan bajo sus condiciones mediales específicas. Entre los diferentes géneros presentes en los medios de comunicación, la música popular juega un papel central para acuñar patrones lingüísticos que igualan en ejemplaridad al lenguaje de los grandes poetas. La atribución del premio Nobel a Bob Dylan en 2016 así lo manifiesta. En los últimos años se viene reconociendo que las letras de canciones populares distan mucho de las enunciaciones espontáneas del habla informal cotidiana. Letristas, a los que se atribuye virtuosismo lingüístico, planean y monitorean sus letras igualando a composiciones poéticas. Con sus letras no comunican de cara a cara en contextos de cercanía, sino que se dirigen con fines tanto mercantiles como artísticos a una audiencia amplia y desconocida (Coupland 2009; Werner 2012).

En la presente comunicación nos centramos en el rock nacional argentino. Indagamos acerca de su papel en la formación y difusión de una o mejor dicho varias normas lingüísticas que orienta(n) a sus consumidores en la Argentina y nos preguntamos si esta(s) norma(s) puede(n) considerarse una lengua literaria moderna.

## 2. Por allende de las variedades nacionales: un nuevo concepto de centro

Desde Thompson (1992, 66) se ha declarado el español una lengua policéntrica. No obstante, el nombre y la distribución geográfica de los centros fueron cuestiones que quedaron pendientes. Bierbach (2000) constató que el criterio central para delimitar centros sería la soberanía estatal manifestada en una política lingüística propia. De ahí que haya tantas variedades estándar del español como estados soberanos en los que es lengua oficial. En cambio, la Real Academia Española (2009) mencionó nueve macrorregiones para ilustrar el policentrismo del español (Chile, Río de la Plata, Área Andina, Caribe Continental, México y Centroamérica, Antillas, Estados Unidos y Filipinas, y España) sin clarificar los criterios para tal división. Es evidente que tanto la cohesión interna como la autonomía normativa de estas zonas son muy desiguales.

Para distinguir diferentes formas de autonomía, Ammon (1989) se basó en el concepto de endonormatividad, distinguiendo endonormatividad total y parcial. Mientras en la primera todas las obras de referencia y todos los modelos normativos son internos, en la segunda solo lo son una parte. En cuanto al español, «endonormatividad» se refiere a un estado de cultivo lingüístico en el que la propia variedad se convierte en el objeto de una discusión normativa centrada en sí misma, es decir que no busca la permanente comparación con el estándar europeo (Bierbach 2000, 165; Lebsanft 2007, 229). Como veremos más en detalle en el apartado siguiente, la Argentina forma, junto a México, uno de esos centros que han avanzado considerablemente en cuanto al establecimiento de una conciencia lingüística al menos parcialmente endonormativa.

No obstante, las variedades difundidas por los medios de comunicación no se limitan a las normas nacionales, ya que operan a un nivel supranacional. Para describir sus modelos necesitamos un concepto de «centro» que ya no se basa únicamente en criterios territoriales como la nación. El sociolingüista belga Jan Blommaert ofrece una alternativa. Blommaert (2010, 39-41) define el concepto de centro no (solo) en relación a entidades geográficas, sino que se refiere a cualquier uso ejemplar que sirva de orientación. La ejemplaridad se manifiesta en selecciones normativas a nivel de sistema lingüístico y criterios de adecuación comunicativa. Se trata de centros de autoridad que muy a menudo tienen nombres y caras. Pueden ser individuos (profesores, padres, líderes, etc.), colectivos (familia, grupos de amigos, comunidades políticas o de ocio), entidades más abstractas (la iglesia, la nación, la clase media) o incluso ideales (la democracia, la libertad), etc.

En cuanto a los medios de comunicación, constatamos que cada uno tiene su(s) propio(s) centro(s) normativo(s). Pueden ser varios para el mismo medio, jerarquizados en función de los objetivos comunicativos específicos. Estos centros orientan el uso lingüístico de los medios de comunicación e interactúan con las prácticas lingüísticas de sus consumidores. Como veremos a continuación, el rock argentino difundido por la radio, la televisión, la industria discográfica y últimamente los nuevos medios digitales se orienta en varios centros normativos que se constituyen por debajo y por encima del nivel nacional. Antes de describir estos centros más en detalle, intentamos precisar en qué consiste el estándar nacional argentino.

### 3. La norma estándar argentina y sus límites

La variedad estándar argentina se basa en el español *rioplatense*. Como se sabe, la zona de la Plata abarca solo una parte del vasto territorio argentino, pero se extiende a territorios fuera de la República e incluye (partes de)

Uruguay (Kailuweit / Di Tullio (eds.) 2011). Si se hace hincapié en el hecho de que se hable esta variedad en la mayor parte del territorio argentino se debe a la extensión del uso del rioplatense en la Patagonia y Tierras de Fuego. No obstante, el rioplatense se distingue considerablemente del habla culta de los centros del norte y oeste del país. Entre muchos otros rasgos distintivos, el voseo (AAL 1982; Fontanella de Weinberg 1992, 67; Di Tullio 2010, 48; Carricaburo 2013, Carricaburo 2015, 27-33) a nivel morfológico y el uso de voces que tienen su origen en el lunfardo (Malmberg 1966, 209-210; Conde 2011, 27-37) representan rasgos lingüísticos destacados de esta variedad.

Documentos oficiales contemporáneos que intentan orientar los usos lingüísticos de los medios de comunicación se refieren al *rioplatense* con la denominación *argentino neutro*<sup>1</sup>. Si la política lingüística acuña el término *argentino neutro*, hace referencia al *español neutro* como variedad empleada en muchas producciones de medios de comunicación hispanófonas (Hofmann 2006; Staudinger / Kailuweit en prensa). El epíteto *neutro* designa un modelo de habla conformado por las exigencias de un determinado mercado comunicativo que se caracteriza por comprender hablantes de distintas variedades del mismo idioma. No obstante, el español neutro se define a través de la ausencia de marcas diatópicas. Lejos de ser una variedad con características fijas, es más bien un ideal que intenta satisfacer las necesidades comunicativas impuestas por un mercado hispanohablante transnacional.

En cambio el Ministerio de Educación y Deportes<sup>2</sup> enumera ciertos rasgos presentes en el español rioplatense para describir el llamado argentino neutro: el voseo, «una forma particular de yeísmo», un patrón de entonación «marcadamente rítmico» y «modismos y expresiones» que le son «familiares a la audiencia». No se precisan detalles, por ejemplo de la modalidad de voseo (pronominal, verbal o pronominal-verbal) o del yeísmo rehilado (uso de la variante sonora [ʒ], o sorda [j]).

En el presente estudio nos limitamos al uso del voseo en el rock nacional argentino. Cabe señalar que la canonización del voseo por la política lingüística oficial es un fenómeno bastante reciente que aún no se ha impuesto contundentemente. Las gramáticas escolares de fines del siglo XIX mencionaron y criticaron el uso del voseo en la Argentina. El voseo jugó también un rol importante en las polémicas acerca de la supuesta mal habla de los argentinos en los años 20 del siglo XX (Carricaburo 2010). La fundación de la Acade-

<sup>1</sup> Véase por ejemplo Expediente N° 223/2016 del Ministerio de Educación y Deportes acerca del doblaje de películas. [21 septiembre 2016] <[http://www.educ.ar/archivos/compras/downloadFile?file\\_id=3738](http://www.educ.ar/archivos/compras/downloadFile?file_id=3738)>.

<sup>2</sup> [21 septiembre 2016] <[http://www.educ.ar/archivos/compras/downloadFile?file\\_id=3738](http://www.educ.ar/archivos/compras/downloadFile?file_id=3738)>.

mía Argentina de la Lengua (AAL) en 1931 no condujo aún a una valoración mejor ni a una aceptación del voseo. En 1939 el Consejo Nacional de Educación prohibió su uso en clase (Alonso / Henríquez Ureña 1939, 82).

Un cambio en las actitudes lingüísticas no ocurrió hasta mediados del siglo XX (Blanco 1991, 100-134; Fontanella de Weinberg 1992, 67-76; Vitale 2005). Se puede considerar un hito histórico la aceptación del voseo en todos los contextos por parte de la AAL en 1982. Carricaburo (1999, 32s) y Fontanella de Weinberg (2000, 42s) confirman que el uso del voseo se extiende a todos los niveles sociales y a todos los estilos y que para el trato de confianza no existe ningún contraste funcional entre *vos* y *tú*, tanto en la lengua oral como en la escrita (Fontanella de Weinberg 2000, 42s). Sin embargo, los estudios recientes de Ramírez Gelbes (2011) dedicados al periodismo y de López García (2009, 2010a, 2010b, 2015) y García Negroni (2011) en el ámbito educativo, muestran que la aceptación del voseo dista mucho de la carta blanca dada por la AAL.

Además, en algunos estudios se describe un contraste funcional entre formas voseantes y tuteantes en el presente de subjuntivo en que alteran las formas graves del paradigma de *tú* (*¡no mientas!*) y las agudas del paradigma de *vos* (*¡no mintás!*). Según Fontanella y Weinberg (1979, 265)<sup>3</sup> el español argentino posee un sistema complejo en que al imperativo afirmativo único agudo (*¡cantá!*) se oponen dos construcciones (*¡no cantes!* : *¡no cantés!*) que se distinguen en su función. La primera tiene un valor más cortés, la segunda un valor más tajante. Carricaburo (1999, 39) interpreta los imperativos negativos de las formas llanas como órdenes más imperiosas, aunque observe también matices de consejo, consuelo, ruego y solicitud cortés. Según esta autora no hay diferencia funcional sino una variación libre en la que influyen tanto factores rítmicos como el grado de confianza y familiaridad entre los interlocutores. García Negroni y Ramírez Gelbes (2003) hacen hincapié en el valor intensificado de las formas voseantes del imperativo negativo. Utilizando estas formas el locutor se sitúa en posición de [+poder].

Mientras Carricaburo (1999, 32) niega que, aparte de dominio de los imperativos negativos, exista todavía una oposición entre las formas tuteantes como marcadores de un grado intermedio entre los polos de distancia (*usted*) y cercanía (*vos*), Rizzi (2003) pretende que el sistema de tratamiento distingue entre el *vos* que denota familiaridad y *tú* que tiene un valor neutro frente al *usted* que denota distancia y formalidad. Varios colegas argentinos me confirmaron que este sistema tripartito ganó nuevos dominios de uso, por ejemplo en el trato de profesores por parte de los estudiantes en que el *tú* viene de

<sup>3</sup> Véase también Fontanella y Weinberg (2000, 42s).

perlas para evitar el *usted* ceremonioso y el *vos* demasiado confidencial. Sin embargo faltan todavía estudios sistemáticos<sup>4</sup>.

#### 4. Lenguaje literario y voseo

Antes de indagar acerca del papel del rock nacional en la formación de una nueva lengua literaria, nos referiremos brevemente a la lengua literaria argentina tradicional, es decir, al uso de los autores que hoy día se consideran canónicos. A finales del siglo XIX, el naturalismo se sirvió del voseo para estilizar el habla de las clases sociales menos privilegiadas (Gnutzmann 1998, 81-85; Carricaburo 1999, 184-241). A principios del siglo XX, el voseo apareció en el sainete criollo, pero todavía como marca que caracterizaba ciertos ambientes de las capas sociales menos cultas, tanto en el campo como en los suburbios (Pelletieri 2008).

Hacia mediados de la década de los 60, Ricardo Piglia tradujo el cuento *El invicto* de Hemingway usando el voseo. *El invicto* representa un cuento típico de Hemingway que tiene lugar en España y trata de toreros, y Piglia de repente decide que digan «vos» en vez de «tú» (Tabarovsky 2015). Dado el prestigio de la norma peninsular, la decisión de adaptar lingüísticamente un cuento situado en España al español argentino parece atrevida. No obstante, el uso del voseo sigue siendo marca de un ambiente particularmente viril al igual que el mundo de gauchos o compadritos voseantes en el teatro criollo.

Según Carricaburo (1999), el voseo se impone en la literatura argentina a mediados de los años sesenta. A partir de este período domina en la narrativa incluso más allá de los límites de la literatura realista. El estudio empírico de Vidal Álvarez (2015) así lo confirma. El voseo rioplatense alcanzó su apogeo en la década de los años sesenta gracias a escritores como Ernesto Sábato, Julio Cortázar o Manuel Puig los cuales trataron temáticas universales (Vidal Álvarez 2015, 56). Aún hubo vacilación, pero ya no distingue claramente entre ambientes y grupos sociales. Vidal Álvarez (2015, 57sq.) resalta que, a partir de los años ochenta, cierta reaparición del tuteo condicionada por restricciones impuestas por el mercado editorial, es decir por el deseo de autores,

<sup>4</sup> María López García advierte que el trabajo de Rizzi «no parece haber calado en la academia. Yo misma lo defenestré a mis 25 años, cuando todo el mundo me voseaba en todos los casos posibles de la sintaxis. Pero tuve que rendirme ante la evidencia cuando, alcanzada la edad en la que no soy una jovencita, pero tampoco una vieja decrepita, comenzaron a resolver las fórmulas de tratamiento hacia mí con el intermedio *tú* y empezaron a decirme en los negocios cosas como: *gracias a ti* o *voy contigo*. El colmo es cómo me dice la secretaria de la universidad desde que ascendí de cargo *hola, Magui, cómo andas* (y no *cómo andás* o *cómo anda*)». (Comunicación personal, 3 de octubre de 2017).

como por ejemplo César Aira o Andrés Neuman de hacer llegar su literatura a todo el mundo hispanohablante. No obstante, el voseo sigue dominando en autores internacionalmente reconocidos como Ricardo Piglia, Alan Pauls, Claudia Piñeiro o Pablo Ramos marcando simplemente argentinidad y no, como antes, usos coloquiales o incluso ambientes que se caracterizan por la falta de cultura lingüística.

En cuanto a la poesía contemporánea, Rizzi (2003) observa una oposición funcional entre *vos* y *tú*. Su análisis de corpus revela que el *tú* aparece según el status del interlocutor del yo lírico. Se usa cuando el interlocutor representa un ser divino, un personaje legendario o alegórico o si está muerto. En cambio, si el yo lírico se iguala con el interlocutor, lo trata de *vos*.

Veremos a continuación en qué medida el lenguaje del rock argentino sigue a la literatura canónica o se distancia de ella creando su propia estética lingüística.

## 5. El rock nacional y su lenguaje

Hasta los años cincuenta, el tango fue la música popular por antonomasia. Difundiéndose a través de la radio alcanzó a partir de los años treinta un público de masas (Gobello / Oliveri 2001, 32; Matallana 2006). No obstante, muchas letras de tango se consideraron poesías de alta calidad y letristas como Enrique Santos Discépolo o Enrique Cardicamo gozaron del prestigio de poetas de gran talla. Utilizaron el voseo y una multitud de lunfardismos en sus letras con el fin de relacionar a los protagonistas con el ambiente tanguero, el suburbio pobre e inculto en que, según la leyenda, el tango nació.

En los años sesenta el rock sustituyó al tango como música popular dominante. Se difundió en formatos televisivos como *El Club del Clan* o *Escala Musical* propiciando un auge impresionante en el mercado discográfico (Gobello / Oliveri 2001, 43). Al principio se cantó mayoritariamente en inglés. Fue el rock nacional quien a partir de 1965 se opuso a esta práctica (Alabarces 1995, 44; Gobello / Oliveri 2001, 45). Mientras las letras de tango solían situarse en el ambiente de los suburbios porteños, las letras del rock trataron temáticas más generales. Los protagonistas ya no provenían de un ambiente determinado, así los consumidores jóvenes de todo el país y de todas las capas sociales podían fácilmente identificarse con ellos (Alabarces 1995, 24; Gobello / Oliveri 2001, 43). Aunque la importancia del rock nacional para la cultura popular argentina es incuestionable, pocos estudios se han dedicado a su impacto lingüístico. Mientras Gobello / Oliveri (2001) se centran en los lunfardismos del rock argentino, el epílogo de la antología de letras de Toscano y García / Warley (2003) trata explícitamente del voseo.



Toscano y García / Warley (2003, 214) empezaron su estudio poniendo en tela de juicio todo intento de describir «la lengua del rock» como sistema lingüístico. Según los autores, es tan imposible como pretender describir la lengua literaria porque no hay una sola lengua, sino una «gran variedad de estilos, inflexiones y matices». No obstante, se basan heurísticamente en la distinción de dos linajes que podríamos llamar centros en el sentido de Blommaert (2010): una tradición que refleja el uso oral y cotidiano, y otra opuesta a lo coloquial y decididamente poética (Toscano y García / Warley (2003, 124).

Según los autores, el criterio más acertado para distinguir estas dos tradiciones es el uso del voseo o tuteo. Observan que es sorprendente que en un género que se asocia con la cultura juvenil y de protesta desde sus comienzos, esté presente y muchas veces predomine el uso de *tú* para la segunda persona de singular. Descartan que no se trate de una influencia de modelos españoles peninsulares ya que la música del rock nacional se inspira más bien en el rock anglosajón. Quizá pueda ser una influencia del inglés pero parece más probable que sea «una elección fundamentalmente estética» por una variedad «culta, erudita y literaria». Añaden que el uso de *vos* estaba ganando importancia, incluso mucho más tarde que en la lengua literaria. Solo a partir de los años ochenta y aún más en los noventa, el *vos* se vuelve la forma más utilizada. De ahí que consideren el rock argentino un género lingüísticamente conservador. Analizando el uso del tuteo y voseo en las letras de Luis Alberto Spinetta, los autores hacen hincapié en la apariencia dominante del *tú*. No obstante, constatan cierta apariencia del *vos* en contextos de parodia y humor que se oponen funcionalmente a los contextos de poesía y dramatismo en los que se recurre al tuteo. Destacan que la oposición funcional entre tuteo y voseo, que se observa de vez en cuando en una misma canción, sigue siendo todavía válida aunque aparezca mucho menos a causa de la generalización del *vos* a partir de los años ochenta. Lo explican como un efecto de la «primavera alfonsinista» después de la dictadura militar. Observan ciertas actitudes anti-poéticas y más orientadas hacia el humor que caracterizan este período, pero también destacan que las letras del rock reproducen un gesto ya establecido en la lengua literaria: la legitimación del uso de la propia variedad lingüística (Toscano y García / Warley 2003, 126-131).

En nuestra opinión, hubiera sido oportuno profundizar en este aspecto ya que hasta cierto punto se vuelve obsoleta la oposición entre un uso coloquial voseante y un uso culto tuteante. Con el establecimiento de un centro representado por la práctica literaria desde los años sesenta y la decisión de la AAL en 1982 de aceptar el voseo en todos los contextos, el voseo pierde su estigma. Si el *vos* entra entonces incluso en los contextos formales, es poco sorprendente que a muchos letristas rockeros el centro poético que aboga por

el uso del *tú* les pareciera artificial y pretencioso (Toscano y García / Warley 2003, 131). Sin embargo, como veremos a continuación, observamos que las formas tuteantes se siguen empleando en los años 80, 90 y 2000.

Cabe señalar que Moyna (2015) publicó un estudio sistemático sobre el uso de voseo y tuteo en la música popular uruguaya entre 1960 y 2010. Analizó unas 800 letras de cantantes y grupos que, por lo que atañe al estilo musical, se sitúan entre el folclore rural y urbano y el rock internacional. Es llamativo que sus resultados correspondan a los de Toscano y García / Warley (2003). Moyna hace hincapié en el hecho de que aun a principios del siglo XXI muchas letras difieren del habla espontánea uruguaya porque recurren al tuteo. En una pequeña parte de su corpus (16 letras) el tuteo se combina con el voseo en la misma canción. Según Moyna (2015), la temática de la canción es el factor decisivo para la selección del tuteo. Su dominio principal es el amor romántico. Además influyen aspectos formales como el ritmo y la rima.

## 6. Desde la dictadura a la posmodernidad – algunos ejemplos para el lenguaje del rock nacional

Presentamos a continuación algunos de los primeros resultados del análisis de un corpus del rock nacional argentino. Nuestro corpus se basa en una lista de los mejores 100 álbumes de música rock argentina, publicada por la versión argentina de la revista de música Rolling Stone (edición especial de junio de 2013). La selección de álbumes fue realizada por músicos, productores, periodistas, fotógrafos y miembros de la industria musical argentina. Los álbumes seleccionados fueron publicados en el período comprendido entre 1967 y 2009. Compilamos un corpus de aproximadamente 1.000 letras, que comprenden unas 150.000 palabras. Las letras, proporcionadas por el portal de música argentino rock.com.ar, fueron revisadas en base a archivos de audio en línea o en cd para detectar errores de transcripción.

En esta contribución restringimos nuestro análisis a letras en las que aparecen a la vez formas tuteantes y voseantes. En particular, consideramos casos donde los pronombres *tú* y *vos* alternan en la función de apelativo o sujeto, además de la variación entre *vos* término de preposición y las correspondientes formas tuteantes (*con vos ~ contigo, sin vos ~ sin ti*). Por lo que atañe a los paradigmas verbales, analizaremos la variación entre formas voseantes y tuteantes en el presente de indicativo, el imperativo y el presente de subjuntivo.

Tenemos en cuenta una veintena de ejemplos (letras escritas entre 1971 y 1999) que analizaremos exclusivamente desde un punto de vista cualitativo.

Descartamos aquí métodos estadísticos como se empleen en particular en el trabajo de Monya (2015) porque un enfoque cuantitativo no nos parece muy esclarecedor. Por un lado es evidente que el uso de formas tuteantes, sobre todo en combinación con formas voseantes, es tanto minoritario como llamativo. Si en alguna canción, de alta difusión y valoración del público y la crítica, se emplea a la vez formas de *vos* y de *tú*, la letra contribuye a la formación de una lengua literaria y sirve presumiblemente como centro orientador para el uso de los que se identifican con ella. Estos efectos no se dejan cuantificar fácilmente y mucho menos con los métodos tradicionales de la lingüística de corpus.

La existencia de variación en una misma letra ya constituye un desafío para la hipótesis básica de Toscano y García / Warley (2003) según la cual un *vos* coloquial se opone a un *tú* poético. La encontramos por ejemplo en *Corazón* (1995) de la banda argentina de ska Los Auténticos Decadentes<sup>5</sup>. En esta canción de amor un «con vos» aparece ya al inicio de la primera estrofa: «Yo no sé lo que me pasa cuando estoy con vos». En la segunda estrofa encontramos «contigo» sin motivación semántica alguna: «Cuando vamos a algún lado nunca elijo yo / Porque lo único que quiero es ir contigo». La variación parece ser enteramente motivada por el ritmo que exige una sílaba más.

En *Mujer amante* (1990), una famosa canción de amor de la banda heavy metal argentina Rata blanca, banda muy exitosa en todo el mundo hispanohablante, se usan casi exclusivamente las formas tuteantes. Solo en la última estrofa aparece el *vos*: «Tu presencia marcó en mi vida el amor... lo sé / Es difícil pensar en vivir ya sin vos / Corazón sin Dios, dame un lugar / En ese mundo tibio, casi irreal». En este caso la motivación es también formal. El *vos* rima con *dios* en la línea siguiente.

En cambio, en *La Gente del Futuro* (1981), que grabó el rockero argentino Miguel Cantilo con la banda Punch (formada en el exilio de España), observamos una variación entre *tú* y *vos* que parece motivada por el contenido. En la canción, que tuvo mucho éxito en la Argentina, aparece primero el *tú* como pronombre de apelación: «Y dónde estás tú famoso gurú / Ahora que se fueron y apagaron la luz / Esta es la gente del futuro, y este presente tan tan duro». El yo lírico se dirige aquí a un personaje que presumiblemente no es argentino y con que no mantiene una relación de cercanía e igualdad. En otra estrofa Cantilo canta: «Y dónde estás vos y dónde estoy yo / Subidos a la música del rock'n roll / Esta es la gente del futuro, y este presente tan de

<sup>5</sup> Figura en el álbum *Mi vida loca*, el cuarto de Los Auténticos Decadentes y el primero de éxito en toda América Latina. Fue el segundo álbum de rock más vendido (150.000 ejemplares) en la Argentina en 1996 (Fernández Bitar 2015).

apuro». El yo lírico se dirige aquí a un interlocutor en pie de igualdad con quien comparte además la pasión por la música rock.

En los paradigmas verbales llama la atención la variación entre formas voseantes y tuteantes del presente de indicativo, de vez en cuando en la misma línea, lo que solo se puede explicar por razones rítmicas. Vox Dei cantan en *Génesis* (1971) de su álbum conceptual *La Biblia*: «Hombre, que te miras en las aguas para ver quién sos / Mírame si quieres verte, porque imagen mía sos», Charly García en *Yendo de la cama al living* (1982): «Podés cambiar el sol / Y esconderte si no quieres verme» y en *Promesas sobre el bidet* (1984): «¿Por qué me tratas tan bien, me tratas tan mal? / ¿Sabés que no aprendí a vivir?». En *Motor Psico* (1986) de la agrupación de rock post punk Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota, escuchamos: «Lo que debés, cómo puedes quedártelo» y en *Sintonía americana* (1983) de Los Abuelos de la nada: «Bendita pluma que oh, la creación inspiras / Pelea mi tierra la canción que alegre al corazón / Si no podés cambiar».

En cuanto a los imperativos, encontramos variación no sólo en las formas negativas sino también en las afirmativas. Luis Alberto Spinetta en la *Cantata de puentes amarillos* (1973), que realizó con su segunda banda El Pescado rabioso, no utiliza formas voseantes de imperativo aunque el voseo aparece en el presente de indicativo: «Sube al taxi nena, los hombres te miran, te quieren tomar / ojo el ramo nena, las flores se caen, tenés que parar [...] No, nunca la abandones, no, puentes amarillos, / mira el pájaro, se muere en su jaula».. La banda hardcore punk Todos tus muertos cantan en *Mate* (1994): «¡Mate! Cultura popular / llega hasta tu casa y no salgas a votar / ¡faséalo! ¡menéalo! ¡rockéalo! / Serio en serio no soy mercenario / vení a bailar en mi escenario / y si no me aguantás / porqué no te vas». Otros ejemplos de imperativos afirmativos tuteantes combinados con el voseo en el presente de indicativo se encuentran en las canciones ya citadas: en *Sintonía americana* (1983) de Los Abuelos de la nada, *Génesis* (1971) de Vox Dei y en *Promesas sobre el bidet* (1984) de Charly García.

Variación entre el voseo en un paradigma y el tuteo en otro donde se emplea habitualmente el voseo en el español argentino se encuentra en *Fórmula del éxito* (1984) de Los Abuelos de la nada («como vos», «sos vos», «no cuentas», «no pienses», «cantes», «cásate»), en *Ciudad de pobres corazones* (1987) de Fito Páez («con vos», «quieres»), en *El farolito* (1992) de Los Piojos («querés», «podés», «déjame»), en *La Casa Desaparecida* (1999) de Fito Páez («ponme», «vos querés») y en *Valle de Valium* (1999) de Babasónicos («sos», «déjame», «sube», «en ti»).

En resumen, varias canciones bien conocidas e importantes para la historia del rock argentino recurren a formas tuteantes combinándolas con formas voseantes. Esta variación aparece muy a menudo en el mismo contexto discursivo. El yo lírico se dirige a la misma persona con formas voseantes y tuteantes incluso en el mismo verso. La variación puede explicarse por razones formales de ritmo y rima. A nivel semántico y pragmático parece que el *tú* poético característico de las canciones de amor se deja fácilmente contaminar por formas voseantes sin perder por eso su función de marcador de un discurso estetizante.

Para terminar, vamos a fijarnos en dos canciones paradigmáticas para analizar más en detalle el uso del tuteo y voseo desde el punto de vista semántico y pragmático en el contexto discursivo en que se inscriben: *No bombardeen Buenos Aires* de Charly García de 1982 y *Abarajame* de Illya Kuryaki & the Valderramas de 1995. Justificamos a continuación esta selección.

Charly García (\*1951) es indudablemente una de las figuras más emblemáticas del rock argentino (Conde 2007, Conde en prensa). Su primera banda *Sui Géneris* obtuvo un éxito precoz con el álbum *Vida* en 1972. Después de haber formado diversas bandas entre 1975 y 1982 decidió continuar su carrera como solista. Según la lectura de Conde (en prensa) *No bombardeen Buenos Aires* es al mismo tiempo una crítica de la represión por el régimen militar y una pintura irónica de la clase media porteña. Con el verso que representa el título, la voz poética se refiere a las sensaciones que le provoca la Guerra de Malvinas: el miedo, la desconfianza en el gobierno y la indiferencia que se manifiesta en el hecho de que la clase media porteña prosiga su vida cotidiana tal como antes, mientras las tropas británicas avanzan sobre las islas.

García interpretó «No bombardeen Buenos Aires» como último tema en la presentación del disco *Yendo de la cama al living* en el estadio de Ferrocarril Oeste el 26 de diciembre de 1982. El concierto ya inició la primavera que siguió a la dictadura militar, aunque la censura con el último esfuerzo por mantener el control evitara que se pudiera ver la participación especial de Mercedes Sosa en la versión televisada dos días más tarde por un canal estatal (Dente 2011, 127).

Illya Kuryaki & the Valderramas es un duo formado por Dante Spinetta Zalazar (\*1976) y Emmanuel Horvilleur (\*1975) en 1990. *Abarajame* fue su primer gran éxito que sonaba en todas las radios durante el año 1996. En la encuesta de la revista «Sí!» apareció Illya Kuryaki and the Valderramas como grupo del año (Fernández Bitar 2015). La canción *Abarajame* figura en su tercer álbum del cual vendieron más de 250.000 copias. El video dirigido por A. Hartmann y A. Taube recibió el premio MTV Latino al «Mejor video del

año 1996». Illya Kuryaki & the Valderramas tomó su nombre de un personaje de una serie televisiva y de un futbolista colombiano, lo que ya muestra que forma parte de una nueva corriente más abierta al mercado globalizado de cultura popular, una corriente que Toscano y García / Warley (2003, 136sq.) clasifican como posmoderna, caracterizada por la experimentación e hibrididad. La banda se hizo famosa con su estética retro y sus letras llenas de ironía. Logró abrirse paso en el mercado internacional.

En cuanto al uso de las formas de tratamiento, ambas canciones recurren a la vez tanto al voseo como al tuteo. En *No bombardeen...* se puede detectar al límite la oposición funcional descrita por Toscano y García / Warley (2003):

Si querés escucharé a la B.B.C.  
 aunque quieras que lo hagamos de noche  
 si quieres darme un beso alguna vez  
 es posible que me suba a tu coche.  
 (*No bombardeen Buenos Aires*)

El uso del voseo está vinculado a los acontecimientos externos y públicos, el uso del tuteo al amor siendo último refugio de la tradición poética.

En cambio, en *Abarajame* la mezcla parece arbitraria:

estoy alerta de lo que haces  
 cuando te muevas es mejor que no te atrases  
 soy groova chaco, be careful vato  
 no te hagas el macho, con mis palabras te machaco  
 hazte a un lado que voy rumbo a tu tierra  
 como valderrama le meto gol a tus perras  
 ya lo sabes, ahora me imploras  
 después querrás beber de mi cantimplora  
 te digo y te repito, conmigo no te metas  
 mi clica está creciendo alrededor del planeta  
 Abarajame en la bañera  
 abarajame en la bañera, nena  
 (*Abarajame*)

Illya Kuryaki & the Valderramas utilizan el *tú* en los rituales de bardo (*diss*). El voseo verbal solo aparece en el estribillo que reza el título de la canción. Quizá la forma *abarajame* se evite por razones rítmicas. No obstante, como el verbo *abarajar* ('agarrar') es un lunfardismo, el uso del voseo en el nivel morfológico corresponde a la selección léxica. Connotan ambos argentinidad y eso en la forma clave que sirve de título.

Toscano y García / Warley (2003, 138) suponen que el regreso del *tú* en varios letristas argentinos de los años noventa se deba a las exigencias del mercado internacional. Según los autores es el centro del español neutro que

les orienta. A nuestro parecer, esto no explica suficientemente la hibridez lingüística de la cual *Abarajame* es un ejemplo prototípico. La mezcla de tuteo, voseo, lunfardo y la alternancia de código español-inglés manifiesta la presencia de varios centros en pie de igualdad. En *No bombardeen...* dominan todavía los centros argentinos, el lunfardo, el voseo y la referencia aislada al *tú* poético. En *Abarajame* el lenguaje se internacionaliza, pero no con el fin de neutralizar los orígenes, sino para mostrar que el centro argentino está a la altura de otros centros presentes en un discurso rapero híbrido y global.

## 7. Conclusión

Mostramos en este artículo que los medios populares contribuyen a superar un discurso nacionalista normativo que aspira a la endonormatividad, es decir, a la reducción de las obras de referencia y modelos lingüísticos al ámbito de la propia nación. Parece que en un mundo globalizado, la endonormatividad se vuelve cada vez más un ideal obsoleto. El policentrismo del español no se constituye por una adición de normas nacionales, sino por la copresencia de varios centros en el mismo discurso. Desde sus inicios, diferentes centros internos y externos han estado presentes en las letras del rock argentino: el lenguaje del rock anglo-sajón, el rioplatense coloquial y una propia tradición poética culta. Si se observa que el uso del voseo ganó en importancia en los años ochenta, esto proviene presumiblemente de la revalorización del español argentino preparada por el uso literario y la política lingüística de la AAL. No obstante, se debe a la globalización el efecto de que las letras se vuelvan todavía más híbridas. En el rock argentino de los años noventa hasta la actualidad se combinan varios centros en pie de igualdad. La argentinidad tiene su lugar pero no domina el discurso de una manera absoluta. Con el uso de otros centros en una misma canción, el rock argentino no solo se abre a un mercado internacional, sino que afirma la pluralidad de normas presentes en la cultura lingüística argentina. Hay que reconocer que estas letras, a pesar de las temáticas a menudo crudas y violentas, son de alta destreza estética. Sus autores gozan del prestigio de ser estrellas de una cultura popular e influyen con sus letras el reconocimiento de una nueva lengua literaria en los usos lingüísticos de su público y de esta manera en el desarrollo de la cultura lingüística argentina e hispánica en general.

Universidad Heinrich Heine de Düsseldorf

Rolf KAILUWEIT  
Anja SCHÜTZ

## 8. Referencias

- Academia Argentina de Letras, 1982. «El voseo en la Argentina», *BAAL* XLVII, 290-295.
- Alabarces, Pablo, 1995. *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- Alonso, Amado / Henríquez Ureña, Pedro, 1939. *Gramática castellana. Segundo Curso. Manual adaptado a los programas de la enseñanza secundaria*, Buenos Aires, Losada.
- Ammon, Ulrich, 1989. «Towards a Descriptive Framework for the Status / Function (Social Position) of a Language Within a Country», in: Ammon, Ulrich (ed.), *Status and Function of Languages and Language Varieties*, Berlin/New York, de Gruyter, 21-106.
- Amorós Negre, Carla / Prieto de los Mozos, Emilo, 2017. «El grado de pluricentrismo de la lengua española», *Language Problems and Language Planning* 41/3, 245-264.
- Bierbach, Mechtild, 2000. «Spanisch eine plurizentrische Sprache? Zum Problem von norma culta und Sprachvarietät in der spanischsprachigen Welt», *Vox Romanica* 59, 143-170.
- Blanco, Mercedes I., 1991. *Lenguaje e identidad. actitudes lingüísticas en la Argentina 1800-1960*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- Blommaert, Jan, 2010. *The sociolinguistics of globalization*, Cambridge, CUP.
- Carricaburo, Norma, 1999. *El voseo en la literatura argentina*, Madrid, Arco Libros.
- Carricaburo, Norma, 2010. «Estudios fundantes del voseo en la Argentina. Contextualización sociohistórica y pragmalingüística», in: Hummel, Martin / Kluge, Bettina / Vázquez Laslop, María Eugenia (ed.), *Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico*, México D.F., El Colegio de México/Karl-Franzens-Universität Graz, 465-481.
- Carricaburo, Norma, 2013. «El voseo argentino. Un fenómeno con abordajes múltiples», in: Colantoni, Laura / Rodríguez Louro, Celeste (ed.), *Perspectivas teóricas y experimentales sobre el español de la Argentina*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 133-142.
- Carricaburo, Norma, 2015. *Las fórmulas de tratamiento en el español actual*, Madrid, Arco/Libros.
- Clyne, Michael (ed.), 1992. *Pluricentric Languages. Differing Norms in Different Nations*, Berlin/New York, de Gruyter.
- Conde, Oscar (ed.), 2007. *Poéticas del Rock*, vol. 1, Buenos Aires, Marcelo Héctor Oliveri Editor.
- Conde, Oscar, 2011. *Lunfardo: un estudio sobre el habla popular de los argentinos*, Buenos Aires, Aguilar et al.
- Conde, Oscar, en prensa. *Charly García – 1983*, Buenos Aires, UNIPE Editorial.
- Coupland, Neil, 2009. «Voice, place and genre in popular song performance», *Journal of Sociolinguistics* 15, 573-602.



- Del Valle, José / Gabriel Stheman, Luis (ed.), 2012. *The battle over Spanish between 1800 and 2000: Language & ideologies and hispanic intellectuals*, London, Routledge.
- Dente, Miguel Ángel, 2011. *Un dios aparte. Tras los pasos de Charly García*, Buenos Aires, Ediciones Disconario.
- Di Tullio, Ángela, 2010. *Políticas lingüísticas e inmigración: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba.
- Fernández Bitar, Marcelo, 2015. *50 años de rock en Argentina*, Buenos Aires, Suramericana. Kindle edición.
- Fontanella de Weinberg, María Beatriz, 1979. «La oposición <cantes / cantés> en el español de Buenos Aires», *Thesaurus* 34, 72-83.
- Fontanella de Weinberg, María Beatriz, 1992. *Estudios sobre el español de la Argentina I*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- Fontanella de Weinberg, María Beatriz, 2000. «El español bonaerense», in: Fontanella de Weinberg, María Beatriz (ed.), *El español de la Argentina y sus variedades regionales*, Buenos Aires, Edicial, 37-62.
- García Negroni, María Marta, 2011. «Acerca del voseo en los manuales escolares argentinos (1970-2004)», in: Hummel, Martin / Kluge, Bettina / Vázquez Laslop, María Eugenia (ed.), *Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico*, México D.F., El Colegio de México/Karl-Franzens-Universität Graz, 1013-1032.
- Gnutzmann, Rita, 1998. *La novela naturalista en Argentina: (1889-1900)*, Amsterdam, Rodopi.
- Gobello, José / Oliveri, Marcelo, 2001. *Tangueces y lunfardismos del rock*, Buenos Aires, Corregidor.
- Hofmann, Sabine, 2006. *Spanisch im Massenmedium Fernsehen: Sprachliches Design, sprachliche Variation und mediale Räume in Lateinamerika*, Goethe-Universität Frankfurt [tesis de habilitación inédita].
- Kailuweit, Rolf, 2015. «Los maestros de idiomas. Plurizentrische Sprachräume als kommunikatives Konstrukt», in: Felbeck, Christine / Klump, Andre / Kramer, Johannes (ed.), *America Romana: Neue Perspektiven transarealer Vernetzungen*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 97-119.
- Kailuweit, Rolf / Di Tullio, Ángela (ed.), 2011. *El español rioplatense. Lengua, literaturas, expresiones culturales*, Frankfurt/Main et al., Vervuert.
- Laferl, Christopher F. / Pöll, Bernhard (ed.), 2007. *Amerika und die Norm. Literatursprache als Modell?*, Tübingen, Niemeyer.
- Lebsanft, Franz, 2007. «Norma pluricéntrica del español y Academias de la Lengua», in: Laferl, Christopher F. / Pöll, Bernhard (ed.), 227-246.
- Lebsanft, Franz / Mihatsch, Wiltrud / Polzin-Haumann, Claudia (ed.), 2012. *El español, ¿Desde las variedades a la lengua pluricéntrica?*, Madrid / Frankfurt a.M., Vervuert.
- López García, María, 2009. «Discusión sobre la lengua nacional en Argentina: posiciones en el debate y repercusiones en la actualidad», *Revista de Investigación Lingüística* 12, 375-397.
- López García, María, 2010a. «Norma, estándar y variedad rioplatense en instrumentos de gramatización», *Olivar* 11/14, 163-178.

- López García, María, 2010b. «Norma estándar, variedad lingüística y español transnacional: ¿la lengua materna es la lengua de la «madre patria»?», *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas* 5, 89-108.
- López García, María, 2015. *Nosotros, vosotros, ellos. La variedad rioplatense en los manuales escolares*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Malmberg, Bertil, 1966. *La América hispanohablante. Unidad y diferenciación del castellano*, Madrid, ISTMO.
- Mar-Moliner, Clare. 2010. «The Spread of Global Spanish: From Cervantes to reggae-tón», in: Coupland, Nikolas (ed.), *The Handbook of Language and Globalization*. Hoboken/New Jersey, Blackwell, 162-181.
- Matallana, Andrea, 2006. «*Locos por la radio: Una historia social de la radiofonía en la Argentina. 1923-1947*», Buenos Aires, Prometeo.
- Morgenthaler García, Laura, 2008. *Identidad y pluricentrismo lingüístico. Hablantes canarios frente a la estandarización*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- Muhr, Rudolf (ed.), 2016. *Pluricentric Languages and Non-Dominant Varieties Worldwide*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Narvaja de Arnoux, Elvira, 2008. ««La lengua es la patria», «nuestra lengua es mestiza» y «el español es americano». Desplazamientos significativos en el III Congreso de la Lengua Española (2004)», in: Hofmann, Sabine (ed.), *Más allá de la nación: medios, espacios comunicativos y nuevas comunidades imaginadas*, Berlin, Tranvía/Walter Frey, 17-39.
- Narvaja de Arnoux, Elvira / Del Valle, José, 2010. «Las representaciones ideológicas del lenguaje: discurso glotopolítico y panhispanismo», in: del Valle, José / Narvaja de Arnoux, Elvira (ed.), Special Issue of *Spanish in Context* 7/1, 1-24.
- Oesterreicher, Wulf, 2001. «Plurizentrische Sprachkultur. Der Varietätenraum des Spanischen», *Romanistisches Jahrbuch* 51, 281-311.
- Oesterreicher, Wulf, 2006. «El pluricentrismo del español», in: Bustos Tovar, José Jesus de / Girón Alconchel, José Luis (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, vol. 3, Madrid, Acros Libros, 3079-3087.
- Pelletieri, Osvaldo, 2008. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires, Galerna.
- Ramírez Gelbes, Silvia. 2011, «Correctores, periodistas y la Academia Argentina de Letras: amores y desamores», in: Senz, S. / Alberte, M. (ed.), *El dardo en la Academia. Esencia y vigencia de las academias de la lengua española II*, Barcelona, Melusina, 559-578.
- Real Academia Española, 2009. *Nueva gramática de la lengua española. Tomo 1*, Madrid, Espasa.
- Rolling Stone Argentina, 2013. *Los mejores discos del rock nacional. Edición especial de colección*.
- Sánchez Arnosí, Milagros, 1992. «Informe sobre los libros de estilo», [20 septiembre 2016] <[http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/sevilla/comunicacion/ponenc\\_arnosi.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/sevilla/comunicacion/ponenc_arnosi.htm)>.
- Stewart, William A., 1968. «A Sociolinguistic Typology for Describing National Multilingualism», in: Fishman, Joshua (ed.), *Readings in the Sociology of Language*, Paris, Mouton/The Hague, 531-545.

- Staudinger, Eva / Kailuweit, Rolf, en prensa. «Norma(s) pluricéntrica(s) y medios de comunicación. El caso del ‘argentino neutro’», in: *Aspectos actuales del Hispanismo mundial. Actas del XIX Congreso Internacional de la AIH*, Berlín/New York, de Gruyter.
- Tabarovsky, Damián, 2015. «Piglia traductor», *Nexus* 1 octubre, 2015, <<http://www.nexos.com.mx/?p=26449>>.
- Tacke, Felix, 2011. «Plurizentrik und normativer Diskurs in der Nueva gramática de la lengua española», *Romanische Forschungen* 123, 145-166.
- Thompson, R.W., 1992. «Spanish as a pluricentric language», in: Clyne, Michael (ed.), *Pluricentric Languages. Differing Norms in Different Nations*, Berlin/New York, de Gruyter, 45-71.
- Toscano y García, Guillermo / Warley, Jorge, 2003. *El rock argentino en cien canciones*, Buenos Aires, Colihue.
- Vidal Álvarez, Alejandro, 2015. *El voseo en la narrativa argentina a partir de la segunda guerra mundial*, Universidad de León, <<http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Biblioteca/2014bv15/2015-bv-16-29-alejandro-vidal-alvarez.pdf?documentId=0901e72b81ec2767>>.
- Vitale, María Alejandra, 2005. «Guerra de lenguajes. Prensa escrita y política lingüística en la radiofonía argentina: el caso de 1943», *Cuadernos del Sur*, 35-36.
- Werner, Valentin. 2012. «Love is all around: A corpus-based study of pop lyrics», *Corpora* 7, 19-50.

## 9. Apéndice: canciones analizadas

- Génesis* (1971), Vox Dei
- Cantata de puentes amarillos* (1973), El Pescado rabioso
- La Gente del Futuro* (1981), Cantilo y Punch
- Yendo de la cama al living* (1982), Charly García
- No bombardeen Buenos Aires* (1982), Charly García
- Sintonía americana* (1983), Los Abuelos de la nada
- Promesas sobre el bidet* (1984), Charly García
- Fórmula del éxito* (1984), Los Abuelos de la nada
- Motor Psico* (1986), Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota
- Ciudad de pobres corazones* (1987), Fito Páez
- Mujer amante* (1990), Rata blanca
- El farolito* (1992), Los Piojos
- Mate* (1994), Todos tus muertos
- Abarajame* (1995), Illya Kuryaki & the Valderramas
- Corazón* (1995), Los Auténticos Decadentes
- La Casa Desaparecida* (1999), Fito Páez
- Valle de Valium* (1999), Babasónicos