

Variación de las formas pronominales de tratamiento en las canciones populares de amor y desengaño de autores panhispánicos

Luis Gabriel Pineda Arteaga

Trabajo de grado presentado para optar al título de Magíster en Lingüística Panhispánica

Director: Yan Ernesto Martínez

Universidad de La Sabana
Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas
Maestría en Lingüística Panhispánica
Chía, Colombia
31 de mayo de 2021

Dedicatoria

A Caro, destinataria de mis canciones, compañera incondicional de mi vida y mi inspiración en este mundo. A Agustín y Luna, cuyas sonrisas y melodías son una motivación más para dejar un legado. A mis padres y hermanos, por su apoyo y su confianza en mí.

Agradecimientos

A Juan Carlos Vergara, por haberme invitado una tarde a «conversar» sobre lingüística panhispánica y hacer todo lo posible por facilitar mi acceso a esta maestría.

A la Universidad de La Sabana por haberme concedido la Beca Excelencia para financiar mis estudios de maestría.

A Mariano Lozano Ramírez por sus guías, recomendaciones y orientaciones para el estudio de la variación lingüística; por el entusiasmo con el que recibió esta idea de investigación y por la ayuda que me brindó durante la fase de planteamiento del problema de investigación.

A Carolina Tavera Concha por toda la ayuda con la identificación y transcripción de varias canciones y la escucha cómplice de muchas de ellas.

A mis compañeros de maestría Pedro Javier Casas, Daniel Collazos y Marcela Gil Bustos por estar siempre disponibles a atender mis consultas sobre su percepción con respecto a una y otra canción; también por sus recomendaciones bibliográficas.

A Yan Ernesto Martínez, mi director de tesis, por su disposición para atenderme incluso en horas extemporáneas para recibir mis consultas. También por todas sus recomendaciones teóricas y bibliográficas, no solo relacionadas con este proceso, sino con el estudio de la lingüística panhispánica.

A todo el cuerpo docente de la Maestría en Lingüística Panhispánica por estar siempre pendientes y con la curiosidad latente sobre este trabajo.

A todas las personas que se tomaron el trabajo de recomendarme canciones para conformar el Corpus de las Canciones de Amor y Desengaño.

A mis amigos Diana Umaña y Sebastián Quintero por su ayuda con algunas recomendaciones bibliográficas y de uso de *software* para el análisis de datos.

A quienes escuchan canciones de amor y desengaño y, así, hacen posibles trabajos como este.

Índice

Dedicatoria	2
Agradecimientos	3
Índice.....	4
Índice de tablas	7
Índice de ilustraciones.....	9
Introducción	11
1. Problema de investigación	14
1.1 Planteamiento del problema.....	14
1.2 Formulación del problema	16
1.3 Justificación	17
1.4 Objetivos	19
1.4.1 General.....	19
1.4.2 Específicos	19
2. Marco teórico	20
2.1 Las fórmulas de tratamiento pronominales en el español	20
2.1.2 Evolución histórica	20
2.1.3 Caracterización de los tipos de trato	23
2.1.4 Sistemas y paradigmas pronominales	25
2.1.5 Tipos de voseo	28
2.1.6 Distribución de las formas de tratamiento pronominales	30
2.2 Conceptos sobre variación lingüística	38
2.2.1 Tratamiento y variedades del español.....	42
2.2.2 Tratamiento y variaciones sociolingüísticas	48
2.2.3 Aportes de la sociolingüística cognitiva y de la gramática del discurso	49
2.2.4 La visión pragmática y la omisión de las formas de tratamiento.....	51
2.2.5 La expresión u omisión de las fórmulas de tratamiento	53
3. Marco conceptual para la canción de amor y desengaño.....	55
3.1 La canción popular como objeto de estudio	55
3.2 La canción de amor y desengaño	56

4. Metodología	59
4.1 Paradigma y diseño metodológico	59
4.2 Fases de la investigación.....	62
4.2.1 Prueba preliminar con muestra aleatoria.....	62
4.2.2 Diseño de instrumentos y proceso de recolección de datos	63
4.2.2.1 Categorías de análisis	64
4.2.2.2 Cuestionario para recolección de datos	75
4.2.2.3 Otros instrumentos para recolección de datos	76
4.2.3 Conformación del corpus	77
4.2.3.1 Idiomático.....	77
4.2.3.2 Identificación por parte de los hablantes	78
4.2.3.2 Año de grabación e intérprete	78
4.2.3.3 Fuentes para el registro de los metadatos	78
4.2.4 Transcripción y etiquetado.....	79
4.2.5 Análisis de metadatos	80
4.2.6 Análisis de datos	80
4.2.6.1 Análisis cualitativo.....	80
4.2.3.1 Cartografiado	80
4.2.3.1 Análisis cuantitativo.....	80
4.2.7 Características del corpus	81
5. Análisis de resultados	83
5.1 Características del corpus	83
5. 2 Análisis cuantitativo.....	89
5.2.1 Resultados preliminares	89
5.2.2 Expresión y omisión de la fórmula de tratamiento	92
5.2.2.1 Grupos de variedades identificadas en el CCAD según la expresión u omisión de la fórmula de tratamiento	95
5.3 Intención, sintaxis y contexto	99

5.3.1 Aferrarse	105
5.3.2 Cortejar	111
5.3.3 Enaltecer	120
5.3.4 Entregarse	128
5.3.5 Recordar	130
5.3.6 Reprochar	133
5.4 Efecto, sintaxis y contexto	143
5.5 Emoción, sintaxis y contexto	148
5.5.1 Aceptación	150
5.5.2 Decepción, enamoramiento y melancolía	154
6. Conclusiones	158
Referencias.....	162
Anexo I.....	168
Ficha de categorización de las canciones de amor y desengaño.....	168
Anexo II.	169
Cuestionario para la recolección información sobre canciones de amor y desengaño ...	169
Anexo III.....	171
Publicación de Facebook para la recolección de datos para el corpus	171
Anexo IV.....	172
Fuentes adicionales consultadas para la identificación y confirmación de datos de las canciones.....	172
Anexo V.....	173
Obras analizadas	173
Anexo VI.....	200
Coeficientes de correlación para las subcategorías del corpus	200

Índice de tablas

Tabla 1 Paradigmas flexivos de las formas de tratamiento	26
Tabla 2 Usos marcados de las formas de tratamiento, según la zona dialectal.	29
Tabla 3 Usos de las formas de tratamiento por país.	32
Tabla 4 Paradigmas verbales típicos de las zonas voseantes.....	35
Tabla 5 Zonas dialectales de Rona (Lipski 29).	42
Tabla 6 Distribución dialectal de Zamora y Guitart (Lipski 31)	43
Tabla 7 Rasgos de las variedades de la lengua española según Francisco Moreno Fernández en Variedades de la lengua española.....	44
Tabla 8 Fases del proceso de investigación.....	61
Tabla 9 Metadatos para la identificación de las canciones.....	63
Tabla 10 Categorías de análisis	63
Tabla 11 Subcategorías de análisis para Fórmula de Tratamiento Pronominal	65
Tabla 12 Subcategorías de análisis para Contexto	66
Tabla 13 Subcategorías de análisis para Situación Comunicativa	67
Tabla 14 Subcategorías de análisis para Efecto pretendido	67
Tabla 15 Subcategorías de análisis para Sintaxis	68
Tabla 16 Subcategorías de análisis para Flexión.....	68
Tabla 17 Subcategorías de análisis para Intención.....	70
Tabla 18 Subcategorías de análisis para Emoción.....	73
Tabla 19. Distribución del corpus según la procedencia de los autores de las canciones	81
Tabla 20 Distribución del corpus de canciones amor y desengaño por tipo de canción	83
Tabla 21 Variedad: procedencia de los autores de las canciones del CCAD.....	84
Tabla 22 Fórmulas de tratamiento pronominales presentes en el CCAD.....	85
Tabla 23 Frecuencia y proporción de las intencionalidades en el CCAD	86
Tabla 24 Frecuencia y proporción de las emociones representadas en las canciones del CCAD	87
Tabla 25 Frecuencia y proporción de los contextos representados en las canciones del CCAD	88
Tabla 26 Frecuencia y proporción del efector pretendido por el emisor en las canciones del CCAD.....	88
Tabla 27 Variación de las fórmulas de tratamiento pronominales por país en el CCAD.....	90

Tabla 28 Relaciones entre variables del CCAD con base en el coeficiente V. de Cramer	91
Tabla 29 Nueva denominación para las subcategorías de Formula de tratamiento y sintaxis ...	93
Tabla 30 Subcategorías de «Intención» que muestran relaciones moderadas con respecto a la fórmula de tratamiento pronominal, según la agrupación de «Variedad».....	103
Tabla 31 Subcategorías de «Efecto pretendido» que muestran relaciones moderadas con respecto a la fórmula de tratamiento pronominal, según la agrupación de «Variedad».....	144
Tabla 32 Subcategorías de «Emoción» que muestran relaciones moderadas con respecto a la fórmula de tratamiento pronominal, según la agrupación de «Variedad».....	149

Índice de ilustraciones

Ilustración 1 Tipos de trato según el esquema de Brown y Gilman, aplicado a la forma no marcada del español	25
Ilustración 2 Variación de las fórmulas de tratamiento pronominales y su caracterización sintáctica en el CCAD.....	94
Ilustración 3 Variación sintáctica de las fórmulas de tratamiento en las canciones del CCAD, según la zonificación basada en Carricaburo	97
Ilustración 4 Variación sintáctica de las fórmulas de tratamiento en las canciones del CCAD, según la zonificación propuesta.	97
Ilustración 5 Variación de las formas de tratamiento pronominales en las canciones del CCAD, según el contexto «Amor vigente» y la Intención	99
Ilustración 6 Variación de las formas de tratamiento pronominales en las agrupaciones voseantes del CCAD, según el contexto «Amor vigente» y la Intención	100
Ilustración 7 Variación de las formas de tratamiento pronominales en las agrupaciones tuteantes del CCAD, según el contexto «Amor vigente» y la Intención	101
Ilustración 8 Variación de las formas de tratamiento pronominales en las agrupaciones tuteantes levemente indeterminantes del CCAD, según el contexto «Amor vigente» y la Intención.....	101
Ilustración 9 Variación de las formas de tratamiento pronominales en las canciones colombianas del CCAD, según el contexto «Amor vigente» y la Intención	102

«Lo que los lingüistas intentamos hacer es profundizar en esas leyes misteriosas que explican por qué cada palabra va donde va, significa lo que significa y, combinada con otras, nos hace decir lo que queremos decir».

IGNACIO BOSQUE, entrevista al Canal Sur 2 de Andalucía.

«Le bastó con un interrogatorio insidioso, primero a él y después a la madre, para comprobar una vez más que los síntomas del amor son los mismos del cólera».

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, El amor en los tiempos del Cólera

«Perdonen que insista en elogiar las telecomunicaciones, aunque todos creen que han inventado algo y siguen siendo las mismas las canciones».

JORGE DREXLER, Telefonía.

Introducción

Las fórmulas de tratamiento pronominales, que en el español incluyen los pronombres *tú*, *vos*, *usted* y *sumercé* para referirse a la segunda persona del singular durante la comunicación interpersonal, constituyen uno de los aspectos más estudiados en el ámbito de la lingüística hispánica. Pero la abundancia de estudios e investigaciones no representa un agotamiento del tema para la indagación lingüística. Al respecto, Norma Carricaburo, en *Las fórmulas de tratamiento en el español actual*, señala que «las formas pronominales y verbales integran un sistema complejo que no es uniforme para todas las regiones en que se habla español» (10). Precisamente, esta complejidad y variabilidad ha provocado el continuo interés en indagar y explicar la variación del uso de las fórmulas de tratamiento, desde aspectos dialectológicos, pragmáticos, semánticos o sintácticos.

El trabajo que presento en este documento pretende hacer un aporte, a partir de dos elementos que –en mi concepto– pueden integrarse aún más al estudio de las fórmulas de tratamiento: un acercamiento panhispánico como enfoque de investigación y el análisis de corpus como objeto de estudio. El enfoque panhispánico nos lleva a observar la variación teniendo en cuenta la confluencia de múltiples normas lingüísticas en uno o varios espacios determinados, mientras que el análisis de un corpus específico permite sacar conclusiones a partir de un conjunto de manifestaciones lingüísticas reales y, por ende, más precisas y alejadas de las ejemplificaciones teóricas.

Como lo explico más adelante en el apartado dedicado a ello, el corpus elegido para esta investigación es un conjunto de 704 textos o letras de canciones de amor y desengaño, escritas originalmente en español, por autores procedentes de 22 países de habla hispana. Las canciones se seleccionaron teniendo en cuenta información obtenida a través de diferentes fuentes: en primer lugar, un cuestionario aplicado a 184 hablantes de español, procedentes de Argentina, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, México, Panamá, Uruguay y Venezuela; en segunda instancia, las respuestas derivadas de 609 interacciones a un mensaje publicado en la red social Facebook, en el que opinaron hablantes de Venezuela, Bolivia, México, Perú y Nicaragua; y la revisión de artículos de prensa y blogs de países como Costa Rica, Cuba, El Salvador, Guatemala, Guinea Ecuatorial, Honduras, Nicaragua y Paraguay.

Con base en el corpus elegido, el objetivo de este trabajo es describir y analizar las variaciones que se presentan en el uso de las formas pronominales de tratamiento en las letras de

las canciones populares de amor y desengaño de autores panhispánicos, teniendo en cuenta aspectos dialectales y socio-pragmáticos. Como podrá verse más adelante, en el planteamiento del problema argumento las razones por las cuales considero necesario hacer un análisis a partir de un corpus que contenga muestras de todo el ámbito panhispánico y tomaré en consideración algunas investigaciones y trabajos descriptivos que han abordado las canciones o la música popular desde la lingüística, para sentar los antecedentes de esta propuesta.

La construcción del marco teórico para este trabajo parte de una revisión de la descripción que ofrece la Nueva Gramática de la Lengua Española (NGLE) sobre la variación de las fórmulas de tratamiento. A mi modo de ver, tomar esta obra como punto de partida es imprescindible para cualquier trabajo de corte panhispánico, puesto que allí se sientan las bases del pluricentrismo normativo del español actual y se reconoce oficialmente la riqueza de sus variedades, haciendo énfasis en la necesidad de describir la lengua para explicar el uso, en lugar de prescribir para prohibir. Baste recordar que en el prólogo de la obra, la Real Academia de la Lengua Española (RAE) y la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) declaran que tiene «más sentido describir pormenorizadamente las numerosas estructuras que son compartidas por la mayor parte de los hispanohablantes, precisando su forma, su significado y su estimación social, y mostrar separadas las opciones particulares que pueden proceder de alguna variante [...]» (XLII-XLIII). El trabajo que presento en estas páginas se adscribe a esa declaración de intenciones y pretende hacer aportes en la descripción y explicación del fenómeno observado.

Lo anterior no significa que no se tomen en cuenta otras bibliografías y fuentes teóricas sobre la misma materia. Por el contrario, se hace una revisión de la bibliografía descriptiva sobre el uso de las formas de tratamiento pronominales en el ámbito panhispánico y de otros trabajos sobre el tema que están directamente relacionados con los objetivos de este estudio. Así mismo, se tienen en cuenta, tanto en los aspectos teóricos, como en los conceptuales, bibliografías sobre la variación dialectal y la sociolingüística del español y obras de referencia de disciplinas como la semántica y la pragmática, en lo concerniente al tratamiento y la cortesía en la comunicación. También será necesario abordar conceptos sobre la conformación del corpus, además de describir las características del que se consolidó como objeto de estudio para el presente trabajo.

En el marco metodológico, se explica la orientación de este trabajo desde un enfoque mixto, con un alcance descriptivo y correlacional, haciendo uso de técnicas de análisis de datos cualitativos y cuantitativos. Para efectos del análisis de datos se integran categorías de análisis y

metadatos con técnicas de la estadística descriptiva, mediadas por el *software SPSS*; también se usan técnicas de visualización de datos y de la geografía lingüística.

Este apartado termina con una precisión conceptual en la que se definen varios de los elementos que se integraron en la recolección de la información y en el análisis de los datos, como son las categorías de análisis identificadas, la tipificación de las situaciones representadas en las canciones o los conceptos pragmáticos y sintácticos integrados en la clasificación de los datos.

En las conclusiones, se formulan algunas hipótesis para explicar la variación de las fórmulas de tratamiento pronominales en las canciones de amor y desengaño de autores panhispánicos, a la luz de las teorías de norma, adecuación y acomodación lingüística. También se hacen algunas recomendaciones en cuanto a la utilidad del corpus y se proyectan posibles aplicaciones futuras del estudio y el corpus aquí presentado.

Finalmente, es pertinente aclarar que este trabajo sigue las normas de estilo de la Asociación de Lenguas Modernas de América (MLA), puesto que ofrecen una mayor precisión para la citación de videos, canciones, materiales discográficos y libros digitales; materiales que son indispensables para este trabajo (MLA, *Intr.*). Además, hacen énfasis en que la citación debe ser compatible con el estilo y la redacción.

1. Problema de investigación

1.1 Planteamiento del problema

Los hablantes de las diferentes variedades de español utilizan las formas pronominales de tratamiento (*tú, vos, usted, sumercé*) de múltiples maneras, con el fin de dirigirse a un interlocutor y, a la vez, marcar el tipo de relación de confianza o respeto que desean establecer. Para el hablante, la elección de cualquiera de estas formas depende de factores como el tipo de relación que mantiene con su interlocutor, el grado de confianza que deposita en el otro, la intención del acto comunicativo y el contexto de la comunicación, entre otros.

En consecuencia, la variación de las formas de tratamiento en el uso de la lengua es un tema de estudio que ha llamado la atención de filólogos y lingüistas a lo largo de las épocas. De hecho, la Nueva Gramática de la Lengua Española (NGLE) resume las diferentes aproximaciones que explican cómo y por qué los hablantes eligen una forma de tratamiento para dirigirse a alguien en una situación comunicativa determinada (§16.15^a y ss.). Sin embargo, debido al uso cambiante, propio de las lenguas e impulsado por las necesidades comunicativas de los hablantes, se requieren aún más estudios sobre esta realidad que aporten a una caracterización del empleo de las formas de tratamiento y su variación, teniendo en cuenta a todo el ámbito panhispánico. Por lo tanto, es posible realizar estudios descriptivos sobre cómo la elección de una de las variaciones pronominales (*tú, vos, usted, sumercé*) puede reflejar variables como la procedencia de un hablante, la concepción que tiene este sobre su interlocutor, su intención comunicativa y la estrategia discursiva que emplea para conseguirla.

En términos generales, la NGLE describe que el cambio de *usted* a *tú* indica un avance progresivo en la confianza adquirida con un interlocutor determinado, el afianzamiento de la relación interpersonal o un grado más avanzado de conocimiento mutuo. Pero esta regla también está sujeta a variaciones: en las zonas voseantes, como la del habla rioplatense, el trato de *tú* puede resultar inadecuado como forma de acercamiento y tanto el paso de *vos* a *tú*, como el de *usted* a *tú* serían indicadores de modificaciones en la relación existente entre dos hablantes (§16.15a – 16.15f).

Así mismo, la NGLE también discute si la variación de las formas de tratamiento, sobre todo en las zonas voseantes, puede explicarse desde un sistema tripartito integrado por las formas

usted-tú-vos, donde cada una representa, en ese orden, un grado mayor de acercamiento entre los hablantes y, por lo tanto, un indicador de confianza. O si, por el contrario, se trata de un sistema dual en el que los hablantes pueden avanzar en dos subsistemas posibles: de *usted* a *vos* y de *usted* a *tú*, dependiendo de la procedencia de su interlocutor (§ 16.15m). En este orden de ideas, una conversación entre hablantes rioplatenses estaría regida por el primer subsistema, mientras que, por ejemplo, la conversación entre un hablante rioplatense y un español estaría regida por el segundo. De igual manera, también explica que en el español de América las formas de tratamiento se omiten en la sintaxis con más regularidad que en el de España (§ 16.15r).

Como puede notarse, la variación en el uso de las formas de tratamiento pronominales es un aspecto de la gramática que todavía puede ser ampliado, y más desde un enfoque panhispánico. Especialmente porque no existen estudios comparativos de corpus dialectales que permitan establecer similitudes y diferencias entre las diversas zonas que forman parte del mapa dialectal del español en el mundo. Los estudios se han centrado en describir y explicar la variación en una zona de habla específica, con respecto a otra norma que se entiende como estándar. En efecto, Fernández, M. A., y Gerhalter, K. hacen un recuento de la bibliografía y los trabajos de investigación sobre la variación de las formas de tratamiento del español, que se han producido entre los años 1867 y 2016. Este estado del arte enlista 1.524 entradas y permite establecer los diferentes enfoques, las preguntas abordadas y los hallazgos obtenidos en múltiples investigaciones y reflexiones teóricas sobre el tema (1).

Allí se puede ver que, si bien varios autores e investigaciones han explorado los factores que afectan el uso de las formas pronominales de tratamiento, todavía es pertinente analizar hasta qué punto la intención, el grado de confianza y el efecto esperado en una comunicación se relacionan con otros factores como la omisión o conservación sintáctica de las formas de tratamiento y las variaciones dialectales. El trabajo de Fernández y Gerhalter también muestra que los estudios más abarcadores llegan a tomar tres o cuatro variedades dialectales, como es el caso del propuesto por Karolin Moser, que estudia las formas de tratamiento verbales-pronominales en Guatemala, El Salvador, Panamá y Costa Rica (102); o el de Jessica Davis, que analiza estrictamente el voseo en El Salvador, Guatemala y Honduras, por mencionar unos ejemplos (41).

Por consiguiente, es necesario realizar un análisis que parta de muestras de habla equiparables a todo el ambiente panhispánico y describa las variaciones de las formas de tratamiento, desde una perspectiva dialectal y de corte socio-pragmático. Cabe anotar que, en la

actualidad, a partir de lo expuesto por Guillermo Rojo, se puede concluir que no existe un corpus de habla espontánea o coloquial que reúna muestras de todo el ambiente panhispánico, con el cual sea posible describir y analizar esta variación (285-296). A partir de esta necesidad, considero que las canciones populares, que pueden tratar diferentes temas o replicar múltiples situaciones comunicativas, pueden ser analizadas como hechos de habla, estableciendo tipologías basadas en lo que pretenden representar. En ese sentido, las *canciones de amor y desengaño*, entendidas como aquellas que imitan un contexto en el que un hablante se dirige a otro, con el fin de expresar los sentimientos que el otro u otra despierta en él o en ella, crean un código literario que imita la conversación entre dos personas. A partir de un análisis preliminar de textos este tipo de canciones, pude establecer que el hablante ficcional allí representado busca crear un efecto de acercamiento, alejamiento o mantenimiento de la confianza, para cumplir con una intención comunicativa que puede ser cortejar, reprochar, enaltecer, lamentarse, recordar, rechazar o evitar al otro. Con base en esto, –y dado que enmarcan emociones como enamoramiento, deseo, cariño, felicidad, desinterés, respeto, melancolía, agradecimiento, decepción y tristeza– es más pertinente hablar de canciones de *amor y desengaño*, en lugar de *amor y desamor* o de *amor y despecho*, puesto que la definición de *desengaño* es más abarcadora y adecuada como gran categoría.

En los textos de estas canciones, un hablante ficcional elige una forma de tratamiento para dirigirse a su interlocutor y, debido a que esa forma de tratamiento puede variar dependiendo de la procedencia de los autores, además del *contexto de la comunicación* y la *intención del emisor* representados en la canción, es posible plantear un enfoque de investigación que parta de estas variables, describa su variación y dé explicaciones al respecto. Esto permitiría construir un corpus equiparable, de fácil acceso y ampliamente difundido, lo que a su vez facilite su interpretación, en la medida en que es posible acercarse a las actitudes que tienen los hablantes con respecto a lo expresado en las canciones y consultar otras fuentes complementarias que den cuenta de las intenciones estéticas y expresivas de sus autores.

1.2 Formulación del problema

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta aquí, conviene plantearse la siguiente pregunta:

¿Qué variaciones dialectales y sociopragmáticas se presentan en el uso de las formas pronominales de tratamiento de las canciones populares de amor y desengaño de autores panhispánicos?

1.3 Justificación

Es tarea de la lingüística panhispánica reconocer las variedades de la lengua española y sus diferentes valores normativos, teniendo en cuenta el contexto enunciativo que enmarca cada hecho de habla. Por tal razón, es importante realizar estudios o investigaciones que analicen la variación de elementos lingüísticos determinados, a lo largo de las diferentes zonas de habla. Sin embargo, este análisis no puede limitarse a la observación y registro de dichos fenómenos, sino que debe indagar las causas y las relaciones que expliquen los cambios, tanto desde el punto de vista de la geografía lingüística, como desde los factores sociales, pragmáticos y cognitivos presentes en los procesos de comunicación. Hoy en día, se sabe que los hablantes panhispánicos tienen preferencia por usar los recursos y variables lingüísticas propias de su zona de habla, sin que esto signifique que les sean totalmente ajenas aquellas que caracterizan a otras variedades de la lengua española (Moreno Fernández, *cognitiva* 67).

En ese sentido, el estudio de la variación de las formas pronominales de tratamiento en las canciones de amor y desengaño, en el ámbito panhispánico, se justifica en la medida en que integra lo dialectal y lo sociopragmático en su objeto de investigación. El hecho de que parta de variables ampliamente analizadas (las formas de tratamiento) no constituye una limitante. Por el contrario, puede tener como referencia el amplio conocimiento acumulado sobre estos elementos de la lengua, con el fin de avanzar un paso más en su desarrollo. En primer lugar, porque se trataría de un primer estudio que abarque –bajo un mismo corpus, enfoque y metodología– todas las zonas del habla panhispánica. Y, en segundo lugar, porque no se limitará a las correlaciones y razones sintácticas y gramaticales que expliquen dicha variación, sino que integrará conceptos de la dialectología, la sociolingüística y la pragmática, como pueden ser las zonas de habla, la solidaridad, la cortesía y la intención comunicativa, entre otros.

De este modo, el esquema de análisis pretendido responde al modelo comunicativo propuesto por Kristiansen, según el cual los hablantes despliegan una constante actividad de categorización social y lectal dentro de los cuales, según Moreno Fernández:

“El hablante oyente localiza a sus interlocutores social y dialectalmente a partir de su propio modelo, a través de rasgos específicos o con relación a sí mismo, o donde el hablante oyente cambia su código según su interlocutor y su estilo a partir de unos modelos preexistentes” (*Cognitiva* 65).

Con base en esta premisa, un análisis de la variación de las formas de tratamiento debería tener en cuenta las relaciones entre la variación dialectal, la intención comunicativa y los propósitos de los hablantes en el contexto enunciativo. Al respecto, las canciones populares constituyen un corpus novedoso para este tipo de investigación lingüística, puesto que se han usado escasamente como un objeto de estudio y no desde una aproximación analítica y comparativa, con una perspectiva variacionista. Por ejemplo, trabajos como el de María Irene Moyna, que analiza 800 canciones populares uruguayas del periodo comprendido entre 1960 y 2010, se centran solo en un aspecto, en este caso, el del voseo dentro el sistema de formas de tratamiento del Uruguay. Moyna estudia las correlaciones sintácticas que producen las variaciones del tuteo al voseo, pero no ahonda en las intenciones comunicativas de los hechos de habla representados por las letras de esas canciones (1-22).

Por esta razón, la descripción y el análisis que se proponen en este trabajo son novedosos, tanto en su corpus de estudio como en el enfoque de análisis que se pretende aplicar. Además, remitirse a las letras de las canciones populares resulta significativo en el contexto actual, debido a que estas pueden considerarse como hechos de habla que, por ser altamente difundidos, constituyen un modelo lingüístico para los hablantes.

Cabe anotar que la aproximación aquí planteada es posible gracias al marco referencial y la descripción integradora incluida en la Nueva Gramática de Lengua Española sobre la variación de las formas de tratamiento y a los avances teóricos de la dialectología, la pragmática y la sociolingüística cognitiva, además de las técnicas computarizadas de análisis de grandes volúmenes de datos, en el campo de la lingüística.

1.4 Objetivos

1.4.1 General

Describir y analizar las variaciones dialectales y sociopragmáticas que se presentan en el uso de las formas pronominales de tratamiento de las letras de las canciones populares de amor y desengaño de autores panhispánicos.

1.4.2 Específicos

1.4.2.1 Identificar las variaciones presentes en el uso de las formas pronominales de tratamiento de las letras de las canciones populares de amor y desengaño de autores panhispánicos.

1.4.2.2 Establecer las relaciones entre el uso de las formas de tratamiento pronominales de las letras de las canciones populares de amor y desengaño y las intenciones comunicativas de los contextos enunciativos representados en estos textos.

1.4.2.3 Comparar dichas relaciones con las características de las variantes dialectales a las que pertenecen los autores, con base en las descripciones de las variantes que figuran en la Nueva Gramática de la Lengua Española y otros estudios de corte variacionista.

1.4.2.4 Categorizar los patrones de uso de las formas de tratamiento en las canciones, a través de un modelo que integre metodologías de la geografía lingüística, estadísticas descriptivas y teorías socio-pragmáticas.

2. Marco teórico

2.1 Las fórmulas de tratamiento pronominales en el español

La Nueva Gramática de la Lengua Española (NGLE) presenta las formas de tratamiento como «variantes pronominales que se eligen para dirigirse a alguien en función de la relación social que existe entre el emisor y el receptor» (§16.15a). Los factores que influyen en la elección de las diferentes formas de tratamiento (tú, vos, usted, os, le, te, etc.) tienen que ver con el grado de confianza o cercanía que existe entre los interlocutores, la solidaridad, la intimidad, el respeto, la situación comunicativa o el grado de formalidad de la comunicación, entre otros factores de índoles similares.

Estas posibles combinaciones dan como resultado un sistema que no es uniforme para todo el ámbito panhispánico. Precisamente, esa complejidad lleva a que la variación de las fórmulas de tratamiento pronominales sea uno de los ámbitos más estudiados de la lengua española. Beatriz Fontanella de Weinberg señala que este es uno de los aspectos más complejos del español y añade que «si a esta complejidad le agregamos la determinada por la combinación de estos sistemas pronominales con las formas verbales, la situación se hace mucho más intrincada» (1401).

Para entender la variación y riqueza que caracterizan al sistema de las fórmulas de tratamiento pronominales, conviene tener en cuenta su evolución y las diferencias que caracterizan al uso actual de ellas.

2.1.2 Evolución histórica

Las formas de tratamiento *tú* y *vos* ya se usaban en el latín. *Tú* correspondía a la segunda persona del singular, tal y como se mantiene hasta hoy, mientras que *vos* se refería a la primera persona del plural. Ana María Díaz Collazos documenta que, alrededor del siglo IV, la forma *vos*, aunque plural, se usaba con un valor de respeto para referirse al emperador romano y refiere que Iraset Páez Urdaneta explicaba el fenómeno como una variación propiciada por la introducción del plural mayestático; es decir, el uso de *nos* para hablar de sí mismo, similar al actual uso de *nosotros* que tiene la misma aplicación: «el emperador se refiere a sí mismo mediante el plural {*nos*} para establecer una distancia entre su dimensión humana y su investidura sacralizada [...]. El

interlocutor, en respuesta, lo trata también en plural {vos}». (§ 2.3.1. *Las aclaraciones entre llaves son nuestras*).

Con este antecedente, en el español medieval, el pronombre *vos* se usaba para dirigirse a una persona o a varias y, siglos más tarde, *nos* y *vos* aceptaban modificación adjetival para diferenciar a quiénes se hacía referencia. De este modo, *nos otros*, *nos mismos*, *vos otros*, *vos mismos* se usaban para marcar diferencias (NGLE § 16.15p). Estas formas evolucionaron a las actuales *vosotros* y *nosotros*, respectivamente.

Más adelante, el *vos* con valor de respeto calaría en el español como forma de tratamiento para dirigirse a las autoridades cortesanas y eclesiásticas. Rafael Lapesa en *Historia de la Lengua Española* dice que para el año 1500 «*tú* era el tratamiento que se daba a los inferiores, o entre iguales cuando había máxima intimidad», mientras que *vos* se usaba en casos de respeto. A la par, en ese contexto empieza a generalizarse *vuestra merced* como forma de máximo respeto. También señala que las cortes virreinales adoptaron y difundieron estos cambios hacia variadas zonas del ámbito panhispánico actual (§ 132.1). Así, se entiende la formación de un sistema tripartito primigenio con una forma de máxima confianza (*tú*), una intermedia (*vos*) y una de máximo respeto (*vuestra merced*).

La creación del pronombre *usted/ustedes* es más tardía y la resume Cuervo en *Notas a la Gramática de la Lengua Castellana de Don Andrés Bello*:

Es curiosa la variedad de formas que, primero en el lenguaje vulgar y después en el familiar, asumieron casi simultáneamente a finales del siglo XVI y principios del siguiente las dos combinaciones *vuestra merced* y *vuela merced*, y las fusiones que de las dos familias se hicieron. (Nota 50).

Cuervo describe las variaciones y combinaciones que tuvo la forma de tratamiento *vuestra merced* a lo largo de la historia, quizás por elisiones y modificaciones silábicas en la pronunciación, que luego se llevaron a la escritura: las formas *vuestra merced* y *vuesa merced* se transformaron en *vuesa merced*, *vuesancé* y *vested*; para luego pasar a *vusted* y *usted*, en el primer caso; y de *vuesarced* a *usarced* y *usancé*, en el segundo (Nota 50). Tal vez esta última configuración es la que da origen a la forma *sumercé*, que el Diccionario de Colombianismos, publicado por el Instituto Caro y Cuervo, registra con esa ortografía y localiza su uso a la zona de Cundinamarca y Boyacá en Colombia. A su vez, la describe como «forma de tratamiento que corresponde a la

segunda persona del singular que expresa respeto y afecto» (*Colombianismos*, “sumercé”, 425). Al respecto, llama la atención que la forma pueda acomodarse tanto al trato de respeto como al de confianza, según sugiere la definición citada.

Lo anterior muestra que las realizaciones fonéticas han tenido una notable influencia en la evolución y cambio de las fórmulas de tratamiento. Ese mismo aspecto lo señala Rafael Lapesa y también se suma a Bello y Cuervo en advertir variaciones en el uso de las formas de tratamiento pronominales, relacionadas con aspectos que más tarde serían terreno de estudio de la pragmática. Por ejemplo, explica que «La puntilliosidad de nuestros antepasados relegó el *tú* a la intimidad familiar o al trato con inferiores y desvalorizó tanto el *vos* que, de no haber gran confianza, era descortés emplearlo con quien no fuese inferior» (392).

Bello, por ejemplo, ya hacía observaciones para describir y explicar el uso de las formas de tratamiento en su gramática:

“Hay en la segunda persona pluralidad ficticia cuando se dice *vos* por *tú*, representándose como multiplicado el individuo en señal de cortesía y respeto; pero ahora no se usa este *vos* sino cuando se habla a Dios o a Los Santos, o en composiciones dramáticas, o en ciertas piezas oficiales, donde lo pide la ley o la costumbre” (Cap. XIII, § 234).

Lo interesante de la anotación de Bello es que se refiere a la necesidad de manifestar cortesía o respeto como explicaciones por las cuales el hablante elige una u otra forma. De esta manera, su gramática ya describía la variación contextual a la que se someten estas formas.

Cuervo también ofreció explicaciones de la variación de las formas de tratamiento en las *Apuntaciones críticas al lenguaje bogotano*:

«Los usos sociales han establecido diferencias en el modo de tratarse las personas según su posición respectiva; y como en el discurso de un escrito no se muda la situación del que escribe ni la de aquel a quien se escribe, es natural que se guarde siempre un mismo tratamiento. Si se ha comenzado a tratar de *vos* a una persona, es por reconocerla constituida en dignidad, o porque lo solemne de la ocasión no permite el familiar y cotidiano *usted* o el afectuoso *tú* [...] La discreción pide que antes de empezar se elija lo más propio y decente, y se observe consecuentemente hasta el fin. (§ 304).

Cuervo concluía que «los pronombres de segunda persona están expuestos, más que los otros, a las oscilaciones que imponen las exigencias, razonables o ridículas, del trato social» (§

305). Pero su preocupación se enfocaba en normalizar el uso de las formas en las diferentes manifestaciones discursivas, a partir de lo que se entiende que la variabilidad del uso no siempre respetaba norma y que, en ocasiones, podía darse una alternancia de formas en la cadena hablada o en el discurso escrito.

2.1.3 Caracterización de los tipos de trato

La propagación del español a lo largo de una extensa geografía, durante una época en la que se estaban consolidando las fórmulas de tratamiento, llevó a que este sistema tuviera una evolución diferente en un variado número de territorios. Los estudios que se han fijado el objetivo de recoger y describir esas diferentes variaciones también son numerosos. Poco a poco, esas múltiples revisiones han confluído en obras integradoras que ofrecen lo que podría considerarse una visión panhispánica del fenómeno, por cuanto dan cuenta de las diferencias, al tiempo en que exaltan la riqueza de estas variaciones.

En el contexto actual la lengua española, se asume el pronombre *tú* como la forma no marcada o más utilizada para el trato de confianza en todo el ámbito panhispánico, mientras que *usted* es la forma no marcada correspondiente al trato de respeto (NGLE § 16.15f). Sin embargo, el uso de estas formas de tratamiento también varía dependiendo de la procedencia de los hablantes y el contexto de la comunicación, dando origen a diferentes subsistemas de formas de tratamiento.

Así, se distingue entre *trato de confianza o de familiaridad*, como el que se establece entre interlocutores que tienen cierta cercanía y *trato de respeto*, como aquel que se da entre hablantes que mantienen una distancia social entre sí. Esta última puede estar determinada por factores como la edad, la posición social, la relación patronal o el grado de confianza, entre otros (NGLE §16.15b).

El trato entre los hablantes puede ser *simétrico*, cuando dicho tratamiento se da y se recibe de igual manera entre los interlocutores y *asimétrico*, cuando el trato que se otorga no es el mismo que se recibe. Al respecto, la NGLE ejemplifica que «el trato asimétrico –el uso de formas de respeto (*usted*) con alguien de quien se recibe trato de confianza (*tú, vos*)– suele estar condicionado por la edad o por la jerarquía y es muy variable en el mundo panhispánico» (§ 16.15c). Dicha variación puede darse en función de las características culturales de cada país o del contexto de la comunicación.

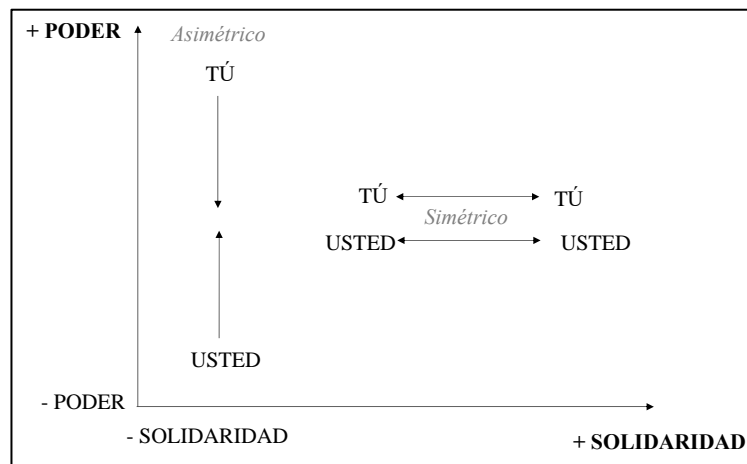
Finalmente, se habla de *tratamiento estable o permanente*, cuando las formas de tratamiento entre hablantes no varían en diferentes situaciones comunicativas y *tratamiento variable o circunstancial*, cuando sucede lo contrario (§ 16.15d).

Norma Carricaburo diferencia *tuteo* como «la utilización del pronombre *tú* y sus paradigmas pronominal y verbal para la segunda persona del singular»; *voseo* cuando se usa el pronombre *vos* y sus paradigmas; y *ustedeo* cuando se emplea el pronombre *usted* «para hablar con un interlocutor de confianza o cercano afectivamente. No se incluye bajo este nombre el tratamiento de *usted* para la deferencia, la cortesía o la lejanía, que es común a todo el español» (10).

Como puede advertirse a partir de lo expuesto hasta aquí, se entiende como un criterio axiomático el hecho de que hay una correspondencia entre el tipo de relación que tienen dos hablantes y la fórmula de tratamiento que se elige para entablar una conversación. Para identificar cómo opera esta variable en una conversación, los lingüistas han ideado diferentes tipos de esquemas. Uno de ellos consiste en trazar un plano que contempla dos ejes que inciden en la relación entre dos hablantes: la solidaridad y el poder. (Carricaburo 11).

Brown y Gilman fueron los primeros en definir y teorizar la incidencia del poder y la solidaridad en las formas de tratamiento. Según ellos, «puede decirse que una persona ejerce poder sobre otra de manera que está en capacidad controlar el comportamiento de ella». Este poder no es recíproco porque los dos interlocutores no pueden ejercer poder en la misma área comportamental. En el trato lingüístico, esto da como resultado un tratamiento asimétrico, por ejemplo, quien detenta más poder otorga el trato de *tú* y recibe el de *usted*. También aclaran que las bases en que se funda ese poder pueden tener relación con la fortaleza física, la salud, la edad, el sexo, el rol que desempeñan en el estado o en la familia, entre otros (255). La solidaridad, en cambio, es el nombre con el que enmarcan una relación simétrica en la que se entiende que hay una ausencia de poder de uno hacia otro hablante y, por el contrario, se caracteriza por un sentimiento de afinidad entre los hablantes (258). La Ilustración 2.1.3 ilustra la variación en las fórmulas de tratamiento con base en los ejes de poder y solidaridad, en el esquema no marcado del español.

Ilustración 1 Tipos de trato según el esquema de Brown y Gilman, aplicado a la forma no marcada del español



Fuente: elaboración propia, con base en *The Pronouns of Power and Solidarity* (Brown y Gilman 252-281).

2.1.4 Sistemas y paradigmas pronominales

En las diferentes zonas de habla del español se presentan distintas combinaciones de las fórmulas de tratamiento. En la *Gramática Descriptiva de la Lengua Española* (GDLE), Beatriz Fontanella documenta cuatro sistemas pronominales para el ámbito panhispánico. El primero, característico de España y las Islas Canarias, donde *tú* y *vosotros* son las formas de confianza para el singular y el plural, mientras que *usted* y *ustedes* se usan como formas de respeto (1401). El segundo sistema es característico de algunas zonas de la península Ibérica y las Islas canarias, pero muy extendido en México, Perú, Las Antillas y también está presente en algunas zonas de Colombia. Se caracteriza por usar *tú* para la confianza y *usted* para el respeto en el singular y la utilización de *ustedes* para ambos casos en el plural (1402). El tercer sistema ofrece dos posibilidades: una en la que *vos* y *tú* se usan como formas de confianza para el singular, mientras que *usted* es el trato de respeto. La otra considera *vos* como forma más íntima; *tú* como trato de confianza o grado intermedio y *usted* como forma de respeto. En todos los casos, la forma plural de respeto es *ustedes* (1404). Este paradigma se localiza en las regiones de América donde coexisten el voseo y el tuteo, como Chile, Perú, Ecuador, parte de Colombia, Panamá, Costa Rica, Uruguay y el estado mexicano de Chiapas. Finalmente, el cuarto sistema usa la forma *vos* para la confianza y *usted* para el respeto en el singular, mientras que *ustedes* es la única forma para el plural. Este es el sistema que rige en Argentina, Costa Rica, Guatemala y Paraguay (1406).

La Tabla 2.1.4a muestra los diferentes paradigmas flexivos que alternan con las diferentes formas de tratamiento, siguiendo el esquema planteado por Fontanella de Weinberg.

Tabla 1 Paradigmas flexivos de las formas de tratamiento

Fuente: (Fontanella de Weinberg 1401-1407).

		<i>Sujeto</i>	<i>Objeto</i>	<i>Reflejo</i>	<i>Término de preposición</i>	<i>Posesivo</i>	<i>Presente en</i>	
I	Singular	<i>Confianza</i>	tú	te	te	ti/contigo	tu(s) tuyo/a(s)	Península Ibérica, Canarias
		<i>Formalidad</i>	usted	lo/la/le	se	usted	su(s) suyo/a(s)	
	Plural	<i>Confianza</i>	vosotros	os	os	vosotros	vuestro/a(s)	
		<i>Formalidad</i>	ustedes	los/las/les	se	ustedes	su(s) suyo/a(s)	
<hr/>								
		<i>Sujeto</i>	<i>Objeto</i>	<i>Reflejo</i>	<i>Término de preposición</i>	<i>Posesivo</i>	<i>Presente en</i>	
II	Singular	<i>Confianza</i>	tú	te	te	ti/contigo	tu(s) tuyo/a(s)	Andalucía, Córdoba (ES), Jaén, Granada,
		<i>Formalidad</i>	usted	lo/la/le	se	usted	su(s) suyo/a(s)	
	Plural	<i>Confianza y formalidad</i>	ustedes	los/las/les	se	ustedes	su(s) suyo/a(s)	México, Perú y Las Antillas.
	<hr/>							
		<i>Sujeto</i>	<i>Objeto</i>	<i>Reflejo</i>	<i>Término de preposición</i>	<i>Posesivo</i>	<i>Presente en</i>	
IIIa	Singular	<i>Confianza</i>	vos	te	te	vos	tu(s) tuyo/a(s)	Chile, Ecuador, Colombia, Bolivia
			tú	te	te	ti/contigo	tu(s) tuyo/a(s)	
		<i>Formalidad</i>	usted	lo/le	se	usted	su(s) suyo/a(s)	Venezuala, Panamá, Costa Rica,
	Plural	<i>Confianza y formalidad</i>	ustedes	los/las	se	ustedes	su(s) suyo/a(s) vuestro/a(s)	Chiapas.
<hr/>								

		<i>Sujeto</i>	<i>Objeto</i>	<i>Reflejo</i>	<i>Término de preposición</i>	<i>Posesivo</i>	<i>Presente en</i>
IIIa	Singular	<i>Intimidad</i>	vos	te	te	vos	Uruguay
		<i>Confianza</i>	tú	te	te	ti/contigo	
		<i>Formalidad</i>	usted	lo/le	se	usted	
	Plural	<i>Confianza y formalidad</i>	ustedes	los/las	se	ustedes	
						su(s) suyo/a(s) vuestro/a(s)	
		<i>Sujeto</i>	<i>Objeto</i>	<i>Reflejo</i>	<i>Término de preposición</i>	<i>Posesivo</i>	<i>Presente en</i>
IV	Singular	<i>Confianza</i>	vos	te	te	vos	Argentina, Costa Rica, Nicaragua y Guatemala
		<i>Formalidad</i>	usted	lo/la/le	se	usted	
						su(s) suyo/a(s)	
	Plural	<i>Confianza y formalidad</i>	ustedes	los/las/les	se	ustedes	
						su(s) suyo/a(s)	

En general, se estima que también existen razones sintácticas para concebir a *usted* como forma de respeto, debido a que concuerda con las formas verbales y pronominales de las terceras personas: *usted/ella canta, usted/él come, usted/él/ella sale* (Carricaburo 12). Por otra parte, hay quienes estiman que la forma *usted* podría desaparecer en favor de *tú* (13). En cuanto a la fórmula de tratamiento *voseante*, se dice que su paradigma es híbrido porque «está formado con casos provenientes de la segunda persona del singular y con otros del plural» y puesto que ha perdido las formas *os* como pronombre objetivo y reflexivo, las del posesivo *vuestro/a(s)* y el término de preposición *ti (contigo)* (16).

La NGLE aclara que en el trato de confianza (*tuteante* o *voseante*, según la zona) es común entre parientes cercanos, compañeros y colegas. También es común como trato entre los jóvenes, aunque apenas se conozcan (§ 16.15i). También añade que, al margen de las variaciones correspondientes a cada zona, «el empleo de la forma *tú* puede resultar ofensivo en algunas situaciones, como cuando se usa para dirigirse a un dependiente o a un camarero adulto al que no se conoce» y especifica que estas y otras incorrecciones son más frecuentes entre los jóvenes (§

16.15j). Además, precisa que «el trato de *tú* en zonas voseantes puede resultar inadecuado o afectado si se dan todas las circunstancias sociales para que se espere recibir trato de *vos* y no se elige esta forma de tratamiento» (§ 16.15ñ).

Los diferentes sistemas de formas de tratamiento también incluyen variaciones en el paradigma verbal y oracional, sobre todo en los modos y tiempos imperativo, presente de indicativo y subjuntivo y el pretérito perfecto simple correspondientes al voseo. Tal como lo explica Carricaburo:

Los imperativos son los más uniformes, pierden la desinencia etimológica *-d*, y terminan en vocal tónica (*tomá, comé, vení*).

Para el resto del paradigma verbal, Rafael Lapesa plantea desinencias *homomórficas* que, en muchos casos, pueden hacer pensar en un pronombre voseante con una forma verbal tutetante, como es el caso de *vos eras, vos estás, vos das, vos irías, vos cantabas, vos tomaras o vos tomases*, etc. (18).

2.1.5 Tipos de voseo

La NGLE describe que el *voseo* se caracteriza por una compleja variación, en función de sus propiedades gramaticales y de las normas de prestigio correspondientes a cada zona de habla (§ 16.17a). Diferencia *voseo flexivo pronominal* (*vos tenéis, vos tenés, vos tenís*), *voseo flexivo no pronominal* (*tú tenés, tu tenís*) y *voseo no flexivo pronominal* (*vos tienes*), que también se aplica al término de preposición (§ 16.17b). También especifica que:

El voseo flexivo admite una serie de variantes que están en función de las desinencias verbales como se ve en los § 4.7c y ss. El tipo *amáis, teméis, salís* posee dos usos. Por una parte, constituye una de las opciones morfológicas en las áreas caribeña (partes de Cuba, Venezuela, entre otras zonas) y andina (especialmente en Bolivia), en las que se registra la pauta *vos sabéis* en alternancia con *vos sabés*. Así, son normales en el área cubana voseante oraciones como *Si vos te ponéis lo que tenés*, con aspiración final en *ponés* y *tenéis*. (§ 16.17d).

La NGLE hace un compendio de este y otros usos marcados que paso a resumir en la siguiente tabla.

Tabla 2 Usos marcados de las formas de tratamiento, según la zona dialectal.

Fuente: Elaboración propia, con base en la Nueva Gramática de la Lengua Española. (RAE, ASALE, 2009: 1250 § 16.15, 16.16 y 16.17).

Zona	Tú	Vos	Usted	Observaciones
Argentina	Posible forma de <i>grado intermedio</i>	Voseo flexivo que alterna en los contextos de caso oblicuo: <i>Con vos = contigo</i> <i>Para vos = para ti.</i>	Forma de respeto	El tuteo fue común en el lenguaje epistolar hasta hace poco. Cuando hay alternancia, los imperativos negativos dependen del grado de cortesía: Petición: <i>no me esperes.</i> Orden: <i>no me esperés.</i>
Bolivia	Forma marcada en el occidente	Forma marcada en el oriente		
Caribe continental			Trato entre cónyuges o enamorados en algunas zonas.	
Centroamérica			Trato entre cónyuges o enamorados en algunas zonas.	
Chile	Posible forma de <i>grado intermedio</i>	Voseo flexivo no pronominal, correspondiente en principio al habla popular y vulgar. Hoy se ha generalizado. La forma flexiva usada es <i>amái(s)</i> , <i>temí(s)</i> , <i>partí(s)</i> .	Forma de respeto. Trato entre cónyuges o enamorados en algunas zonas.	
Colombia		Forma marcada, de uso en algunas zonas.	Forma de respeto Trato entre hermanos en algunas zonas.	

Zona	Tú	Vos	Usted	Observaciones
Costa rica			Trato entre hermanos en algunas zonas.	
Ecuador		Caracterizada por la forma <i>amás, temís, partís</i> .	Forma de respeto para referirse a los padres	
Guatemala	forma no marcada, aunque de reciente adquisición			El tuteo entre hombres se juzga como signo de homosexualidad
Honduras		voseo flexivo no pronominal		
Perú			Forma de respeto para referirse a los padres	
Uruguay	Posible forma de <i>grado intermedio</i> . Forma no marcada en algunas zonas	Voseo flexivo no pronominal.	Forma de respeto	El tuteo fue común en el lenguaje epistolar hasta hace poco. Puede haber alternancia, en función de la intimidad o formalidad
Venezuela	Forma no marcada	Se usa en los andes y Maracaibo	Forma de respeto. Trato entre hermanos en algunas zonas.	

2.1.6 Distribución de las formas de tratamiento pronominales

Es importante anotar que Norma Carricaburo realiza una revisión y actualización de su manual *Las fórmulas de tratamiento en el español actual*, seis años después de haberse editado la NGLE, es decir, luego de diecisiete años de publicar su primera edición. Por tanto, la segunda versión del manual integra los avances de la GDLE y la NGLE, además de otras investigaciones y disertaciones que se dieron a conocer después de la edición de la academia. Con base en ello, uno de sus más valiosos aportes en cuanto al análisis de las fórmulas de tratamiento pronominales es que hace un recorrido, país por país, para documentar las variaciones en las elecciones de los

tratamientos y los sistemas pronominales y verbales presentes en cada zona. En cuanto al voseo, apunta que:

En América hay tres paradigmas voseantes, de acuerdo con la sistematización que realiza Rona (1967: 69-73) [...] El tipo I corresponde al voseo diptongado (*vos cantáis/tenéis/salís*), en tanto que los otros dos corresponden al voseo monoptongado. Las formas monoptongadas, a su vez, pueden hacerlo en la vocal más abierta (*vos cantás/tenés/partás*) o en la más cerrada (*vos cantés/tenís/partís*) (20). (Las aclaraciones en paréntesis son nuestras).

La autora también señala algunas peculiaridades para los tiempos verbales. En el pretérito perfecto simple, la desinencia de la segunda persona es *-stes*, procedente de la latina *-stis* (20). En el español actual derivaría en las formas *tomastes, fuistes o fuiste*, que también alterna con *tomasteis, comisteis y fuisteis*. Añade que hoy se consideran más cultas las formas *tomaste, comiste y fuiste*, quizá por presiones académicas o como efecto de la noción de singularidad que tiene el *voseo* actual, en contraste con la pluralidad del latín. «Otra variedad es la pérdida de la primera *-s-* de la desinencia, seguramente por razones disimilatorias, lo cual hace posibles formas como *tomates, comites, fuites*» (21).

En cuanto al tiempo futuro, explica que «la forma en *-ás*, está presente en toda América conteniendo con las formas propiamente voseantes». Señala que Rona y Battini contemplaron una variación diastrática, según la cual el uso sintético (*cantarás*) es más culta y aprendida en la escolaridad, mientras que las variantes *cantaréis, cantarés, cantarís* son transmitidas. No obstante, advierte sobre una preferencia de las formas perifrásticas (*voy a cantar*) en la lengua hablada (21).

Finalmente, señala que en el presente de subjuntivo alternan formas agudas (*que vos cantés*) y graves (*que vos cantes*), con una tendencia creciente a concebir como más culta la primera. La Tabla 3 presenta la distribución de las formas de tratamiento pronominales de Carricaburo e incluye algunas de sus observaciones, que pueden ser pertinentes para este trabajo. La Tabla 4 presenta los paradigmas verbales típicos de las zonas mayoritariamente voseantes.

Tabla 3 Usos de las formas de tratamiento por país.

Fuente: Elaboración propia, con base en el manual *Las Fórmulas de Tratamiento en el Español Actual* (Carricaburo). Marco con el signo (+) la preferencia de las formas de confianza o respeto, (-) muestra los usos menos predominantes. En el caso del respeto, el orden indica la fórmula más frecuente. La tabla está subdividida según la preferencia voseante, tuteante o alternante.

I. Zonas tuteantes

	Confianza			Respeto	Observaciones
	Tuteo	Voseo	Ustedeo		
Cuba	+			<i>usted, tú</i>	
España	+			<i>tú, usted</i>	En España se percibe más formalidad y lejanía con el trato de <i>usted</i> que en México u otros países.
México	+			<i>tú, usted</i>	Se está generalizando el uso simétrico de <i>tú</i> . Los jóvenes tutean más que los adultos.
Panamá	+		-	<i>usted</i>	El trato de respeto <i>usted</i> se reserva para las personas de mayor poder, jerarquía o prestigio. Quedan vestigios del voseo en conjugaciones como <i>¿tú tenéi dinero?</i> (26).
Perú	+	-		<i>usted</i>	En las zonas del norte existen combinaciones de voseo pronominal y tuteo verbal (<i>vos quieres, vos vives</i>).
Puerto Rico	+			<i>usted, tú</i>	Predomina la autoridad masculina: en una relación, el hombre inicia el tuteo. Las mujeres se tutean entre sí. Entre hombres es más frecuente <i>usted</i> . Las personas con más poder o prestigio reciben el <i>usted</i> y contestan con <i>tú</i> .
República Dominicana	+			<i>su, merced, mercé, meicé.</i>	Merced se emplea, sobre todo, de superiores a inferiores.
Venezuela	+	-		<i>usted</i>	Voseo en la región zuliana y es más frecuente en momentos de enojo. La región andina es ustedeante.

II. Zonas voseantes

	Confianza			Respeto	Observaciones
	Tuteo	Voseo	Ustedeo		
Argentina		+		<i>Usted</i>	El voseo constituye la norma culta general. Por influencia de la televisión, los niños aprenden a usar un <i>tú ficcional</i> , es decir, solo presente en las obras de ficción (28). Presencia de voseo pronominal y tuteo verbal en algunas zonas. El imperativo puede variar entre tuteo verbal o voseo verbal.
Belice		+		<i>usted</i>	Se prefiere vos a usted en el trato entre esposos o novios.
Guatemala	-	+		<i>usted</i>	Tú como forma de confianza intermedia. Vos para el trato de confianza y expresión de afecto. Voseo sexista (no hay tuteo entr hombres). El voseo femenino se asume como vulgar o poco femenino. Las parejas jóvenes vosean, pero la mujer pasa al tuteo en presencia de terceros. También hay tuteo entre cónyuges.
El Salvador	-	+		<i>usted</i>	Vos para el ámbito familiar. El tuteo aparece en contextos como la correspondencia, la publicidad, interacciones con extranjeros y textos religiosos. Los jóvenes son más voseantes que las personas mayores. Tuteo pronominal con voseo verbal en algunos casos.
Nicaragua		+		<i>usted</i>	Voseo dirigido a los niños Voseo de solidaridad entre colegas Voseo juvenil masculino Voseo sexista hacia destinatarias menores Voseo de poder Voseo mayoritario entre esposos

Paraguay		+		<i>vos, usted</i>	La existencia de un solo pronombre en el guaraní pudo haber llevado a preferir una sola forma de trato, tanto de confianza como de respeto. El presente de subjuntivo nunca es agudo (<i>vos llegas, vos vieres, vos comes</i>). En el término de preposición alternan <i>contigo</i> y <i>con vos</i> .
Uruguay	-	+		<i>tú, usted</i>	Cuatro modelos para el tratamiento - Usted para el trato deferente - Tuteo pronominal y verbal - Tuteo pronominal y voseo verbal - Voseo pronominal y verbal

III. Zonas alternantes

	Confianza			Respeto	Observaciones
	Tuteo	Voseo	Ustedeo		
Bolivia	+	+	-	<i>tú, usted</i>	<i>Tú</i> y <i>vos</i> alternan en todos los niveles. El imperativo es voseante. Usted es de uso formal o de mucho cariño.
Chile	+	+		<i>tú, usted</i>	Se registran dos tipos de voseo: - Voseo flexivo - Tuteo pronominal y voseo verbal El voseo a está pasando de ser considerado vulgar a norma culta, pero se reconoce un estado de transición. Pueden darse asimetrías según el sexo: hombre vosea y mujer responde con <i>usted</i> . Voseo culto entre los cónyuges. Tuteo es una forma intermedia de confianza y puede ser también trato de respeto. Aspiración de la -s final
Colombia	+	+	+	<i>usted</i>	Hay zonas marcadas con el uso de <i>vos</i> (Valle, Cauca, Nariño, Huila, Tolima, Meta, Santander, Chocó y Antioquia). En unas zonas se usa <i>sumercé</i> , con el paradigma de tercera persona (<i>usted</i>). El voseo es más usado por los hombres. El tuteo es más característico de las clases altas. Se registra ustedeo entre cónyuges. Usted generalizado como forma de confianza y respeto.

Costa Rica	-	+	+	<i>usted</i>	Usted de cariño alterna con el voseo En una conversación, un interlocutor puede pasar de <i>usted</i> a <i>vos</i> y a <i>tú</i> . Se usa <i>tú</i> en la escritura pero se considera inadecuada en la oralidad. Las mujeres son más propensas al voseo que los hombres.
Ecuador	+	+	+	<i>usted</i>	Hay cuatro formas de tratamiento (<i>tú, vos, usted y su merced</i>). Alterna el voseo solo pronominal con el voseo verbal Las formas de futuro son escasas: se prefieren las perifrásticas (<i>voy a ir</i>). Los jóvenes utilizan más el tuteo para la intimidad Usted pasa a <i>vos</i> para el enojo.
Honduras	-	-	+	<i>usted</i>	En el trato familiar coexisten <i>usted, vos y tú</i> A los niños se los trata de <i>usted</i> Predomina el voseo entre novios Las mujeres y los mayores son los más tuteantes

Tabla 4 Paradigmas verbales típicos de las zonas voseantes.

I. Cono sur

			I	II	II
Argentina	Indicativo	Presente	llegás	comés	vení
		Pretérito simple	llegaste(s)	comiste(s)	veniste(s)
	Subjuntivo	Presente	llegues/és	comas/ás	vengas/ás
	Imperativo		llegá	comé	vení
Chile	Indicativo	Presente	amái(s)	temí(s)	partí(s)
		Imperfecto	amabai(s)	temíai(s)	partíai(s)
		Perfecto simple	amaste(s)	temiste(s)	partiste(s)
		Futuro	amarí(s)	temerí(s)	partirí(s)
		Condicional	amaríai(s)	temeríai(s)	partiríai(s)
	Subjuntivo	Presente	amí(s)	temái(s)	partái(s)
		Pretérito	amarai(s)	temierai(s)	partiríai(s)
		Imperativo		amá/ama	temí/teme
Paraguay	Indicativo	Presente	llegás	comés	vení
	Imperativo		llegá	comé	vení
Uruguay	Indicativo	Presente	llegás	comés	vení
		Pretérito simple	llegaste(s)	comiste(s)	veniste(s)
	Subjuntivo	Presente	llegá	comé	vení

II. Norte de Suramérica

			I	II	II
Bolivia	Indicativo	Presente	amái(s) amás	/ teméi(s) temés	/ partí(s)
	Imperativo		amá	temé	partí
Colombia	Indicativo	Presente	amás	temés	partís
		Pretérito perfecto simple	amaste(s) amate(s)	/ temiste(s) temite(s)	/ partiste(s) partite(s)
	Subjuntivo	Presente	amés	temás	partás
	Imperativo		amá	temé	partí
Ecuador	Indicativo	Presente	amás amái(s)	/ temís teméi(s)	/ partí partí(s)
		Futuro simple	amarís	temerís	partirís
	Imperativo		amá	temé	partí
Perú	Indicativo	Presente	amás amái(s)	/ temís teméi(s)	/ partí partí(s)
		Perfecto simple	amastes	temistes	partistes
		Futuro	amarás	temerís	partirís
	Imperativo		amá	temé	partí

III. Centroamérica

			I	II	II
Costa Rica	Indicativo	Presente	amás	temés	partís
		Pretérito perfecto simple	amaste(s)	temiste(s)	partiste(s)
	Subjuntivo	Presente	ameí(s)	temái(s)	partái(s)
	Imperativo		amá	temé	partí
El Salvador	Indicativo	Presente	amás	temés	partís
		Pretérito perfecto simple	amaste(s)	temiste(s)	partiste(s)
	Subjuntivo	Presente	amarés	temerés	partirés
	Imperativo		amá	temé	partí
Guatemala	Indicativo	Presente	amás	temés	partís
		Pretérito perfecto simple	amaste(s)	temiste(s)	partiste(s)
	Subjuntivo	Presente	amés	temás	partás
	Imperativo		amá	temé	partí
Honduras	Indicativo	Presente	amás	temés	partís
		Pretérito perfecto simple	amaste(s)	temiste(s)	partiste(s)
	Subjuntivo	Presente	amés	temás	partás
		Preterito imperfecto	amarai(s)	temierai(s)	partierai(s)
Imperativo		amá	temé	partí	
Nicaragua	Indicativo	Presente	amás	temés	partís
		Pretérito perfecto simple	amastes	temistes	partistes
	Subjuntivo	Presente	amés	temás	partás
	Imperativo		amá	temé	partí

2.2 Conceptos sobre variación lingüística

José Joaquín Montes define la lengua como el «sistema lingüístico particular que mediante sus diversas variantes llena todas las necesidades comunicativas de la comunidad que lo utiliza» (*Dialectología* 16). Así, aclara que la lengua es un conjunto de variantes y que estas se adecúan a las particularidades de la situación comunicativa. Desde su perspectiva, la lengua puede percibirse solo desde «el acto de habla individual, concreto y situado en un momento y en un punto determinados del espacio y del tiempo», por lo cual afirma que no existen los hechos lingüísticos, sino los hechos de habla y que todo análisis de la lengua debe partir del habla (23).

De esta manera, la lengua se nos presenta como un sistema general del que se desprenden ramificaciones con características puntuales que se denominan variantes. Para Manuel Alvar, «la lengua es un código con un valor general, mientras que el dialecto no lo es sino restringido, o dicho de otro modo: la lengua es el suprasistema en el que están implícitas mil posibilidades de realización» (*Gram. Norm.* 94).

La variación lingüística se ha estudiado desde disciplinas como la dialectología y la sociolingüística. La primera se concentra en estudiar la variación en el tiempo y el espacio, delimitando la variedades lingüísticas en fronteras que se denominan isoglosas y haciendo uso de métodos como la geografía y los atlas lingüísticos, entre otros. La sociolingüística, por su parte, se concentra en «analizar las implicaciones del uso dentro de contextos discursivos, dialógicos y/o socioculturales»; en otras palabras, analiza la variación social y contextual de la lengua (Areiza et al, 25-26).

En la oposición de dialecto frente a lengua, Manuel Alvar explica que el dialecto es «un sistema de signos desgajado de una lengua común, viva o desaparecida; normalmente, con una concreta limitación geográfica, pero sin una fuerte diferenciación frente a otros de origen común» (*Conceptos* § 2). Según sus conceptualizaciones, la subordinación a la lengua dentro de una delimitación geográfica es característica del dialecto, mientras que la tradición literaria consolida el modelo de lengua para que se imponga y, por tanto, subordine a sus variantes (§ 1). El dialecto se sitúa en un espacio geográfico determinado, como por ejemplo el *español del Caribe* en el que Francisco Moreno Fernández incluye a las Antillas Mayores (Cuba, República Dominicana y Puerto Rico), junto con las regiones costeras de Colombia y Venezuela (*Variedades* 94). Pero, más allá del dialecto, hay otro tipo de variaciones lingüísticas como las *diacrónicas*, que son las variaciones de la lengua en el tiempo (p.e. español medieval frente al español del Siglo XX);

diatópicas, que son las variaciones regionales o espaciales (p.e. *español del Caribe* frente a *español de México*); *diastráticas*, que son las variaciones según clase social o nivel socioeconómico de los hablantes y *diafásicas*, que son las variaciones contextuales y estilísticas derivadas de la interacción personal (Montes, *Dialectología* 18-19).

Es necesario precisar que se entiende como *variación* toda realización o uso lingüístico que no implica una alteración semántica. En palabras de Moreno Fernández:

Pero hay ocasiones en que el uso de un elemento en lugar de otro no supone ningún tipo de alteración semántica: tanto si se usa uno como si se usa otro, se está diciendo lo mismo. Esto es lo que los sociolingüistas denominan *variación lingüística*. He aquí algunas muestras de *variación* en español: realizaciones [s, h, θ] del fonema /s/ implosivo (*casas, casah*); realizaciones [r, l] de los fonemas /r/ o /l/ en posición final de sílaba (*multa, murta*); [...] el uso de los morfemas *-ra* o *-se* para el imperfecto de subjuntivo; el *leísmo*, el *laísmo* o el *loísmo*; **la presencia o ausencia de sujeto pronominal**; la preferencia por ciertas construcciones activas o pasivas. Todos ellos son casos de *variación*. Al elemento, rasgo o unidad lingüística que puede manifestarse de modos diversos –esto es, de forma variable– se le da el nombre de *variable lingüística*. Así, una *variable lingüística* es un conjunto de manifestaciones de un mismo elemento y cada una de las manifestaciones o expresiones de una *variable* recibe el nombre de *variante lingüística*. (*Principios* 22).

Las *variables lingüísticas* no son los únicos elementos que condicionan la *variación*. La *sociolingüística* también tiene en cuenta otros elementos de índole *extralingüística*, propiamente sociales. Estas *variables* son el *sexo*, *edad*, *clase social*, *nivel de instrucción*, *profesión*, *procedencia*, *raza* y *etnia* (39). Estas *variables* se dividen en indicadores para servir a los diferentes análisis. Por ejemplo, el *sexo* se divide en masculino y femenino; la *edad* se agrupa por rangos y la *clase social*, según el nivel socioeconómico u otro criterio especificativo. De acuerdo con Areiza et al:

Lo importante para resaltar es cómo cada uno de los indicadores de esas *variables sociolingüísticas* explican una forma de utilizar la lengua y responden a interrogantes como: ¿hablan distinto cada uno de los grupos donde las *variables* toman uno u otro valor?, ¿hablan distinto las mujeres que los hombres?, ¿los jóvenes hablan distinto a los adultos ya los ancianos? [...] (Areiza et al 41).

Una variación lingüística, cuando se generaliza en una zona o en todo el sistema lingüístico, constituye un *cambio lingüístico*. Los cambios lingüísticos se originan al interior de un subgrupo social o de una comunidad.

De acuerdo con la teoría de Labov, cuando el cambio se promueve desde un grupo social de bajo estatus se habla de *cambio desde abajo*. Si la variable lingüística promovida no está sometida a variación estilística o contextual, el rasgo se denomina *indicador*. Y cuando el indicador se transmite a otras generaciones hablamos de una *hipercorrección desde abajo*. Cuando la difusión del cambio se expande a toda la comunidad de habla, la variable se convierte en un *marcador*. Por el contrario, si el cambio promovido es concebido o aceptado como un modelo de prestigio del que la comunidad es plenamente consciente, se habla de un *cambio desde arriba* y una *hipercorrección desde arriba*. Pero si el grupo que inicia el cambio es de bajo estatus y los hablantes de niveles superiores lo rechazan, el rasgo se denomina *estereotipo* (Moreno Fernández, *Principios* 114).

Blas Arroyo aclara que el rasgo principal que permite diferenciar *indicadores*, *marcadores* y *estereotipos* es «el grado de conciencia que los individuos demuestran acerca de su significación social en la comunidad» (136). Al respecto, ofrece algunos ejemplos: con respecto a un *indicador*, cita a María José Serrano con el caso del «empleo del indicativo tanto en la prótasis como en la apódosis del periodo condicional (*Si me toca la lotería, me voy de vacaciones mañana mismo*) en la variante vernácula en el español hablado en La Laguna (Tenerife)», que se ha promovido durante tres generaciones, pero restringido a los niveles socioeconómicos bajos del habla de la zona (138). Un ejemplo de *marcador* es la variable (-s) en posición implosiva en el español del Caribe:

Así lo demuestran comunidades como Cartagena de Indias (Colombia), en la que Lafford (1982) ha advertido que, junto a la estratificación social poderosa, existe al mismo tiempo una covariación muy significativa con el contexto, de tal manera que la sibilante, variante prestigiosa [s], aumenta notablemente su frecuencia en los estilos de lectura y disminuye en los más informales. (139).

En el caso de los *estereotipos* señala que se caracterizan por «su alto grado de estigmatización social en el seno de la comunidad de habla, lo que eventualmente puede conducir a su desaparición» (143). Ofrece como ejemplo algunos rasgos fonéticos del español chileno estudiados por Silva-Corvalán, como la pronunciación [saía] de la palabra sabía:

«Por su parte, Silva-Corvalán (1987) ha estudiado algunos rasgos fónicos del español chileno que, a su juicio, constituyen ejemplos de marcadores sociolingüísticos en su origen, que se han convertido con el tiempo en estereotipos en estadios de lengua más recientes. Así ocurre, por ejemplo, con la neutralización de /-r/ y /-l/ en posición implosiva, la velarización de /f/ o la elisión de /b/ intervocálica» (144).

De lo anterior se intuye que el comportamiento social tiende a privilegiar o prescribir algunas variaciones lingüísticas sobre otras. Esta preferencia varía según la comunidad de habla y es lo que se conoce como *norma* (Areiza et al 65). La *norma lingüística* es la considerada como la de mayor prestigio y la más cercana al sistema general de la lengua. Se supone que es la variedad de habla de las grupos sociales cultos y de mayor prestigio quienes, de hecho, la imponen (66). La *norma sociolingüística* es la que se considera como prestigiosa solo dentro de una comunidad de habla específica, lo cual no implica que pueda tratarse de una comunidad de menor prestigio (216). Se entiende como *norma académica* la que es prescriptiva y producto de una institucionalización del uso de la lengua (67). La *variedad estándar* es una variedad que se privilegia sobre otras o a la que se le otorga mayor prestigio que a otras y se trata de una denominación que puede derivar en implicaciones ideológicas, políticas, sociales y culturales (69). Por otra parte el *registro* es la variante que se usa en un contexto comunicativo o una variante situacional de la lengua (76), mientras que el *estilo* es la forma en que se usa y puede ser *formal* o *informal* (79).

El conjunto de variedades de una lengua puede concebirse como un repertorio del que el hablante puede disponer, en la medida en que tenga un dominio de ellos, para elegir en una situación comunicativa determinada. En cuanto a este punto, Areiza et al. afirman que

Podría asegurarse, entonces, que en toda comunidad de habla existen unos contextos donde se demandan unos comportamientos lingüísticos, unos registros específicos, unos estilos, caracterizados por la sincronía entre el prestigio de la variedad y la importancia social del contexto. Partiendo de este hecho, es posible plantearse no sólo la existencia de las variedades de habla, sino también una jerarquía dentro de las mismas, jerarquía ésta relacionada con el contexto dentro del cual se utilizan dichas variedades; así por ejemplo, una variedad utilizada por el juez en una audiencia pública es, sin duda, de mayor prestigio social y por ende de mayor jerarquía que la utilizada por el vendedor de verduras en la plaza de mercado de cualquier ciudad (80).

2.2.1 Tratamiento y variedades del español

Las agrupaciones de rasgos lingüísticos sirven a la dialectología para delimitar variedades de una lengua. John M. Lipski advierte que, en el español, ha habido una mayor tendencia a identificar variedades a partir de rasgos fonéticos, pero destaca los aportes de Henríquez Ureña y Rona en proponer, cada uno, una integración de otros aspectos, entre los cuales el voseo cobraba una importancia relevante (27). Rona, en efecto propone una división del español de América en 16 zonas dialectales a partir de cuatro variables el *žeísmo* o pronunciación de /y/ fricativa rehilada, el *yeísmo*, la presencia o ausencia del voseo y el paradigma verbal del pronombre *vos* (28) que, según Lipski, es muy detallada para el Cono Sur de Suramérica y menos detallada para Norte y Centroamérica (Ver Tabla 5).

Tabla 5 Zonas dialectales de Rona (Lipski 29).

<i>Zona dialectal</i>	<i>yeísmo</i>	<i>žeísmo</i>	<i>voseo</i>
1. México, Antillas, Venezuela, costa caribeña colombiana	+	-	-
2. América Central, sureste de México y occidente de Panamá	+	+	+
3. Costa pacífica colombiana, interior de Venezuela	+	-	+
4. Andes colombianos	-	-	+
5. Costa de Ecuador	+	+	+
6. Altiplano de Ecuador	-	+	+
7. Costa de Perú	+	-	-
8. Sur de Perú	-	-	-
9. Altiplano de Perú	+	-	+
10. Norte de Chile, noroeste de Argentina y sur de Bolivia	-	-	+
11. Resto de Bolivia	-	-	+
12. Paraguay y noroeste de Argentina	-	+	+
13. Chile Central	+	-	+
14. Sur de Chile	-	-	+
15. Sur y centro de Argentina y sur de Uruguay	+	+	+
16. Norte de Uruguay	+	+	-

Lipski también sugiere que es necesario «combinar los datos relativos al voseo con otros rasgos que dividan a toda Hispanoamérica con el mismo nivel de detalle» (31). Con base en esto,

destaca el modelo de Zamora y Guitart reproducido por él mismo en la Tabla 6, sobre el cual opina que podría ser más detallado:

[...] adoptaron una división a partir de tres criterios binarios: articulación velar frente a faríngea de la /x/, /s/ sibilante frente a reducida (aspirada o elidida) en posición final de sílaba, y presencia o ausencia de *vos* como pronombre sujeto [...] los autores incluyen un tercer valor de la variable voseo, a saber “+/ \pm ”, que indica que en una determinada zona aparecen tanto *vos* como *tú*.

Tabla 6 Distribución dialectal de Zamora y Guitart (Lipski 31)

Zona	/s/ debilitada	/x/=/ f/	vos
1. Zona caribeña, incluye costa de México, Colombia, este de Panamá	+	+	-
2. Tierras altas de México	-	-	-
3. Centroamérica, oeste de Panamá	+	+	+
4. Interior de Colombia, Venezuela Andina	-	+	+/-
5. Costa pacífica de Colombia, Ecuador	+	+	+/-
6. Costa del Perú	+	+	-
7. Altiplano de Perú, Ecuador, Bolivia, noroeste de Argentina	-	-	+/-
8. Chile	+	-	+/-
9. Paraguay, este de Bolivia, Uruguay, mayoría de Argentina	+	-	+

Francisco Moreno Fernández, en su manual, *Variedades de la lengua española*, construye un panorama de la variación dialectal del universo hispanohablante que, desde su punto de vista, «explica los rasgos más relevantes de las variedades con mayor difusión de la lengua española» (xi). Lo interesante de este compendio es que tiene en cuenta criterios fónicos, gramaticales y léxicos para delimitar las variedades. Además, incluye regiones que no se habían tomado en cuenta por otros investigadores como Guinea Ecuatorial, Estados Unidos y Asia. Las variedades resultantes se compendian en la Tabla 7.

Tabla 7 Rasgos de las variedades de la lengua española según Francisco Moreno Fernández en *Variedades de la lengua española*

(No se incluyen las variables léxicas. Para el caso de Asia, el manual no describe o pormenoriza los rasgos).

Castellano	Península Ibérica, principalmente el norte y las Islas Baleares	<p>Plano fónico: Distinción de /s/ y /θ/. Pronunciación apicoalveolar de /s/. Tendencia a la conservación de <i>s</i>, <i>r</i> y <i>l</i> en posición final de sílaba. Pronunciación fricativa sorda tensa de /x/ ['ka.xa]</p> <p>Plano gramatical: Tuteo. Uso de <i>vosotros/as</i>, <i>vuestro/a(s)</i>, <i>os</i> para segunda persona del plural. Uso intenso de leísmo y avance de leísmo de persona con falta de concordancia: <i>esta tarde voy a verles</i>; <i>le traje el libro a los muchachos</i>. Uso de laísmo y loísmo (centro-occidente peninsular): <i>dila a tu madre que venga</i>. Uso proporcionalmente mayor de formas en <i>-se</i> del subjuntivo, frente a <i>-ra</i>: <i>cantase</i>, <i>hubiese cantado</i>. Tendencia al cambio de orden pronominal, en el habla popular: <i>me se ha caído</i>; <i>te se olvida</i>; <i>me pase el pan, por favor</i>.</p>
Andalucía	Andalucía	<p>Plano fónico: Seseo - CECEO (Seseo urbano; ceceo rural). Distinción de /s/ y /θ/ en Jaén, Almería y parte de Granada. Heheo. Yeísmo generalizado. Pronunciación dorsodental de <i>s</i>: [ʂ] (roce de la lengua en los dientes). Tendencia a aspiración, asimilación o pérdida de <i>-s/</i> en posición final de sílaba. Tendencia a pérdida de <i>-d-</i>, sobre todo en participios: <i>acabao</i>, <i>cansao</i>, <i>veníó</i>. Tendencia a pérdida de consonantes finales (-l, -l, -c): <i>comé comer</i>, <i>papé</i> 'papél', <i>verdá</i> 'verdad'. Tendencia a la abertura de vocales finales por pérdida o debilitamiento de consonante final (especialmente en la zona oriental). Tendencia a neutralización de /l/ y /r/, en el habla popular: <i>arbañil</i> 'albañil'; <i>cravo</i> 'clavo'. Pronunciación fricativa de <i>che</i>: [mu.'fa.fo] por 'muchacho' (especialmente en zona occidental). Aspiración de /x/ (excepto zonas orientales): ['ka.ha] <i>caja</i>.</p> <p>Plano gramatical: Uso de <i>ustedes</i>, <i>su</i>, <i>suyo/a(s)</i>, <i>se</i> con valor de segunda persona del plural (Andalucía occidental). Morfonología verbal simplificada. Ausencia de leísmo de cosa, de laísmo y de loísmo. Tuteo</p>

		<p>Plano fónico: Seseo (ese dorsodental) [ʃ]. Yeísmo. Aspiración, debilitamiento y pérdida de consonantes en posición final de sílaba, especialmente de /s/: [ˈah.ta] <i>asta</i>; [ˈme-sah] <i>mesas</i>. Aspiración de /x/. [ˈka.ha]</p>
Canario	Islas Canarias	<p>Plano gramatical: Tuteo, uso de ustedes, su, suyo/a(s), <i>se</i> con valor de segunda persona del plural. Uso etimológico de pronombres personales átonos. Uso de comparaciones art. + <i>más/menos que</i> + verbo: <i>las más que viajan son ellas</i>.</p>
		<p>Plano fónico: Entonación circunfleja. Articulación plena y tensa de grupos consonánticos: [ek.ˈsa.men] <i>examen</i>. Pronunciación de <i>tl</i> en la misma sílaba: [ˈa.tlas]. Tendencia a diptongación de <i>e</i> y <i>o</i> con vocal siguiente: <i>tiatro</i>, ‘teatro’. Debilitamiento y pérdida de vocales átonas. [ˈants] <i>antes</i>; [kaf.ˈsí.to].</p>
Mexicano	México	<p>Plano gramatical: Tuteo/voseo (sur). Concordancia del verbo impersonal <i>haber</i>: <i>habían fiestas</i>. Uso de <i>hasta</i> con valor de inicio. Uso de pronombre <i>le</i> enclítico con valos intensificador: <i>ándele, sígale, órale</i>. Uso frecuente de <i>no más</i> ‘solamente’; <i>ni modo</i> ‘de ninguna forma’; <i>¿mande?</i> ‘¿cómo dice?’.</p>
América Central	Guatemala, Belice, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá.	<p>Plano fónico: Pronunciación oclusiva de sonoras entre vocales: [ˈda.dos]. Pronunciación asibilada de /r/ y <i>tr</i> [z] [ˈka.zo] ‘carro’. Aspiración faríngea de /x/ [ˈka.ha]. Tendencia a relajación o pérdida de /j/: <i>ardía</i> ‘ardilla’.</p> <p>Plano gramatical: Voseo. Uso de <i>lo</i> pleonástico: <i>se lo fue de viaje. Lo trae un papel</i>. Uso de diminutivo con <i>-it-</i>: <i>gatito</i>. Uso de <i>hasta</i> con valor de inicio. Empleo de posesivos antepuestos o dobles: <i>la mi casa; mi casa mía</i>.</p>
Español del Caribe	Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, Costa Atlántica de Colombia y Venezuela.	<p>Plano fónico: Tendencia a la nasalización de vocales en contacto con nasal final; también con pérdida de la nasal: [sãŋ ˈhwãŋ]. Aspiración faríngea de /x/ [ˈka.ha]. Tendencia a aspiración o debilitamiento de consonantes en posición final de sílaba, especialmente de /s/: [ˈah.ta] ‘asta’. Pronunciación [l] de <i>-r</i>. [bel.ˈda] ‘verdad’. Debilitamiento y asimilación de <i>-r</i></p>

		<p>y -l: [kob.ˈba.ta]. Tendencia a velarización nasal de sílaba: [ˈpãŋ].</p> <p>Plano gramatical: Tuteo. Tendencia a anteposición del sujeto en interrogativas y ante infinitos: <i>¿qué tú quieres?, ¿dónde tú vives?</i> Tendencia al uso expreso del pronombre personal sujeto: <i>¿tú te quedas o tú te vas?</i> Queísmo: <i>me di cuenta que no tenía amigos.</i></p>
Español Andino	Interior de Colombia y Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia.	<p>Plano fónico: Tendencia a conservación de /s/ en posición final de sílaba. Uso intercambiado de consonantes obstruyentes en posición final de sílaba: <i>arigmética</i> ‘aritmética’, <i>septiembre</i> ‘septiembre’. Yeísmo, con grupos y zonas de distinción /ʎ/ y /j/. Tendencia pronunciación bilabial de /f/. Tendencia a pronunciación asibilada de [z] de /r/ y de <i>tr</i>: [ˈka.zo] ‘carro’.</p> <p>Plano gramatical: Uso de tratamientos de cercanía <i>vos</i> y <i>tú</i>. Usos invariables de <i>lo</i>: <i>la papa lo pelamos; a ellas lo recibí bien</i>. Posposición de posesivos: <i>el hijo mío, la casa de nosotros</i>. Uso de <i>muy</i> + superlativo: <i>muy riquísimo</i>.</p>
Español rioplatense	Argentina, Paraguay y Uruguay.	<p>Plano fónico: Tendencia al alargamiento de las vocales tónicas. Yeísmo con pronunciación tensa. Tendencia a aspiración, asimilación y pérdida de /s/ en posición final de sílaba: [lah.ˈme.sah] ‘las mesas’, [ˈmih.mo]. Tendencia a la pérdida de -d y de -r: [ber.ˈða] ‘verdad’. Tendencia a la pérdida de -d-, especialmente en <i>-ado</i> [com.ˈpra.o] ‘comprado’. Aspiración faríngea de /x/: [ˈka.ha]. Pronunciación tónica de pronombres átonos enclíticos: <i>representándolá</i>.</p> <p>Plano gramatical: Uso del voseo muy extendido socialmente. Uso de desinencias verbales correspondientes al voseo. Uso del prefijo <i>re-</i> con valor superlativo: <i>ellas eran reamigas</i>.</p>
Español chileno	Chile.	<p>Plano fónico: Tendencia a aspiración y asimilación de /s/ en posición final de sílaba y a la pérdida en posición final de la palabra: [lah.ˈme.sah] ‘las mesas’. Tendencia a pronunciación poco tensa de la velar /x/: [a.ˈhjen.da], [in.te.li.ˈhjen.te]. Tendencia a pronunciación poco tensa de <i>che</i>: [ˈmu.tso], [ˈmu.ʃo]. Pronunciación palatalizada de [k], [x] y [ɣ]: [ˈkje.so] ‘queso’. Tendencia a pronunciación asibilada [z] de /r/, /r/ y <i>tr</i>: [ˈka.zo].</p>

	<p>Plano gramatical: Alternancia de tuteo y voseo en pronombres y paradigma verbal. Uso urbano de <i>(se) me le: se me le quiso como arrepentir; casi se me le sale un garabato.</i></p>
<p>Español de Estados Unidos Estados Unidos</p>	<p>Plano fónico: /r/ asibilada. [ˈtzes] ‘tres’. Pérdida de -d-: <i>dao</i> ‘dado’. En el sudoeste: Diptongación de vocales fuertes: [ˈtjatro] ‘teatro’. /j/ debilitada o pérdida; [a.ˈni.o] ‘anillo’. Nuevo México y Texas: -e paragógica (<i>papele</i> ‘papel’, <i>tenere</i> ‘tener’). <i>Che</i> fricativa: [ˈmu.ʃo] ‘mucho’. Aspiración de h-: <i>jumo</i> ‘humo’. Miami: Nasalización de vocales trabadas por nasal: [ˈpãŋ] ‘pan’. Asimilación de líquidas a consonante siguiente: [ˈbak.ko] ‘barco’, [ˈkat.ta] ‘carta’. Nueva York: Debilitamiento y pérdida de /s/: [lahˈka.sa] ‘las casas’. Neutralización de /r/ y /l/: [an.ˈdal] ‘andar’, [ˈpwel.to].</p> <p>Plano gramatical: Indefinido en <i>-ites: fuites</i> ‘fuiste’. Formas verbales analógicas: <i>salemos</i> ‘salimos’, <i>dicemos</i> ‘decimos’, <i>íbanos</i> ‘íbamos’. Formas populares, tradicionales o arcaicas: <i>truje</i> ‘traje’, <i>vide</i> ‘vi’, <i>dizque</i>. En el sudoeste: Simplificación de tiempos verbales. Nuevo México y Texas: Formas verbales analógicas: <i>semos</i> ‘somos’. Miami: Interrogativas con sujeto ante verbo: <i>¿qué tú quieres?</i> Diminutivos en <i>-ico: cartica, momentico</i>. Nueva York: Anteposición de sujeto con infinitivo: <i>para yo hacer eso debo estar loco.</i></p>
<p>Guinea Ecuatorial Guinea Ecuatorial</p>	<p>Plano fónico: Tendencia a pronunciación oclusiva de /b/, /d/, /g/. Yeísmo. Distinción de /s/-/θ/ en alternancia con seseo. Tendencia a mantenimiento de /s/ final. Tendencia a debilitamiento de /j/ y a su pérdida en contacto con /e/ e /i/: <i>pían</i> ‘pillan’, <i>cuchío</i> ‘cuchillo’, <i>eos</i> ‘ellos’. Tendencia a reducción de distinción /r/ y /ʀ/. Tendencia a pronunciación de /f/ por /θ/: <i>canfión</i> ‘canción’. Influencia de sistemas tonales indígenas.</p> <p>Plano gramatical: Uso de <i>usted/ustedes</i> + verbo en segunda persona: <i>usted quieres; ustedes tenéis</i>. Uso de pronombres átonos por tónicos: <i>usted me burla</i> ‘usted se burla de mí’. Tendencia a pronombre reflexivo: <i>se fue reduciéndose, la gente se van marchándose</i>. Uso de preposición <i>en</i> para indicar dirección: <i>voy en Madrid</i>. Uso invariable de tercera persona singular del verbo como invariable: <i>lo poco que traje</i> ‘trajo’ <i>se me acabó</i>. Tendencia a falta de concordancia sustantivo-adjetivo: <i>casa cerrado, la plato, cosa oculto</i>.</p>

Moreno Fernández también ha aportado numerosas reflexiones sobre la idea de un español global o un modelo de español general. Al respecto, aduce que hay profesores y estudiantes de español como lengua extranjera que aspiran a encontrar un modelo estándar de español y añade:

El referente, desde tal posición, podría estar en ese español de las películas de Walt Disney (español de Disneylandia) o de la CNN que, siendo de muchos lugares, en todos se entiende sin que las diferencias se aprecien como extrañas. Ese modelo presentaría un sistema fonológico de 5 elementos vocálicos y 17 consonantes (con seseo y yeísmo), con una fonética y una gramática poco marcada regionalmente y un léxico constituido por los vocablos cultos de mayor difusión panhispánica: mejor *nevera* que *frigider*, mejor *pajita* que *popote*, mejor *overol* que *mameluco*, mejor *chaqueta* que *gabán*; al mismo tiempo, ese modelo prescindiría de los usos discursivos más localistas y coloquiales. Esta tendencia se ve favorecida por el alto grado de homogeneidad, en todos los niveles lingüísticos, de que disfruta el español y por el juicio de muchos intelectuales, que abogan por lo general y lo común sin que se pierda lo particular. (*Qué español* 81)

2.2.2 Tratamiento y variaciones sociolingüísticas

Además de la variación asociada a las zonas de habla, las fórmulas de tratamiento pronominales también pueden variar en función del tipo de relaciones interpersonales existentes entre los hablantes. Esta es una aproximación sociolingüística que, según Blas Arroyo, puede enfocarse en tres posibilidades: el análisis de la elección de una u otra forma de tratamiento en torno a los *ejes comunicativos* (poder vs. solidaridad, distancia vs. familiaridad, etc.); estudiar el fenómeno a la luz de la *cortesía lingüística* o advertir en ellas indicios de contextualizaciones relacionados con *estrategias discursivas* por parte de los hablantes (298). A esto, se puede añadir también la incidencia de las *variables sociales* (edad, sexo, etc.).

Así mismo, el autor anota algunas consideraciones que deben tenerse en cuenta en el abordaje del fenómeno desde esta disciplina. Por un lado, explica que los ejes de poder y solidaridad pueden variar entre unas lenguas y entre comunidades de habla o entre los mismos grupos sociales e individuos que forman parte de ella (305). Por otra parte, añade que el *poder* como variable psicosocial tiene una relevancia diferente en las sociedades jerarquizadas que en las más igualitarias (306). Así mismo, describe algunos de los vacíos en el estudio de la variación de las formas de tratamiento:

[...] la interpretación tradicional sobre los pronombres de tratamiento adolece de algunos problemas serios, entre los que no es el menor el hecho de que los valores de la cortesía, la confianza o la familiaridad se deriven de la semántica de estas formas en el código lingüístico, en lugar de concebir, de manera más realista, que los diferentes significados obedecen a factores contextuales diversos, que es preciso analizar en cada caso. (312).

Blas Arroyo también plantea que el progreso o generalización de la forma *tú* en el ámbito panhispánico puede analizarse como una tendencia creciente de la sociedad «a limar prejuicios y jerarquizaciones sociales» que ha llevado a una valoración positiva del tuteo (314). Sin embargo, reconoce que:

las formas pronominales de tratamiento pueden adoptar diferentes valores en el discurso, [...] íntimamente determinados por las situaciones comunicativas en cada comunidad de habla. [...] (por lo tanto), es posible abordar también el uso estratégico que pueden hacer los hablantes de estas formas, [...] que permiten renegociar los papeles sociales desempeñados por los participantes en el curso de la interacción, así como sus estrategias discursivas (316, *los paréntesis son nuestros*).

Finalmente, cita a Schiffrin para advertir que no es pertinente abordar el cambio de las formas de tratamiento o el tratamiento inestable durante una misma situación comunicativa, puesto que el estudio de la conducta no pertenece a la lingüística, aunque sí puede hablarse de las estrategias discursivas que adoptan los hablantes para «reorientar sus identidades en el curso de las interacciones verbales» (318).

2.2.3 Aportes de la sociolingüística cognitiva y de la gramática del discurso

La perspectiva sociolingüística puede ampliarse con los aportes de la sociolingüística cognitiva y de la gramática del discurso. Al respecto, en *Sociolingüística Cognitiva*, Francisco Moreno Fernández argumenta que las conductas lingüísticas están influenciadas por factores culturales, comunitarios, grupales y situacionales, y que estos entornos naturales y socioculturales que condicionan el uso de la lengua por parte del hablante son percibidos por este de modo diverso (47). Al respecto, explica que «el hablante oyente localiza a sus interlocutores social y dialectalmente a partir de su propio modelo, a través de rasgos específicos o con relación a sí mismo» y «cambia su código según su interlocutor y su estilo a partir de unos modelos preexistentes» (65). También añade que:

El hablante oyente tiene la capacidad de percibir usos lingüísticos diferenciados y la habilidad de asociarlos a agrupaciones de hablantes de unas características determinadas, completando procesos de categorización dialectal, etnolingüística, sociolingüística y estilística, y orientando su conducta hacia estilos o posiciones sociolingüísticas que considera beneficiosas para sus intereses (67).

Teniendo en cuenta estos aspectos, es claro que la percepción del hablante tiene una influencia relevante sobre sus actitudes con respecto a la variedad lingüística y sus elecciones lingüísticas en la interacción interpersonal. Como resultado «los hablantes tienden a seguir un modelo prestigioso –a menudo considerado como correcto– que no implica siempre un seguimiento del modelo normativo» (215). Lo anterior supone que a mayor conocimiento o a mayor conciencia de las variedades lingüísticas también es mayor la competencia del hablante para adecuarse a las situaciones comunicativas. Según Moreno Fernández, esta conciencia se adquiere a través a través de la escolarización y el progresivo contacto con hablantes de procedencias diferentes (216) y cita a Ángel López García para señalar la importancia de tener en cuenta la percepción que tienen los hablantes sobre la concepción de su lengua y el uso de ella. Así, «lo que se llama “lengua española” es una categoría mental prototípica a la que se adscriben sus variedades dialectales» (220). Ejemplos de esa percepción son la creencia generalizada de los hablantes bogotanos a concebir su variedad como *muy bien hablada* (222) y la clara diferenciación que los hablantes pueden hacer sobre el rehilamiento palatal y el voseo como características propias del español de Argentina, aunque no se trate de características propias ni exclusivas (222).

En cuanto al discurso, María José Serrano en su *Gramática del discurso* defiende el estudio de la relación entre las formas lingüísticas y su función en la comunicación verbal (10). Asegura que existen recursos pragmáticos, discursivos y cognitivos «compartidos y usados de forma sistemática por todos los integrantes de una comunidad de habla, de modo que puede aseverarse que existen tendencias o regularidades discursivas en la gramática del español que pueden ser analizadas sistemáticamente» (11). Desde su punto de vista, las fórmulas de tratamiento pronominales: «constituyen estrategias conversacionales para hacer que su emisión tenga efectos determinados en el interlocutor, como el deseo de acercarse, de obtener una reacción positiva o, simplemente, ayudar a que el propósito comunicativo general de la conversación se cumpla» (69).

La perspectiva teórica de María José Serrano sugiere estudiar el discurso o el texto teniendo en cuenta tres principios: *el principio de regularidad*, que apela a la idea de que «la capacidad

funcional de los mecanismos gramaticales es regular y puede y debe ser sistematizada» (15); *el principio de funcionalidad*, que «consiste en asumir las diversas funciones de los elementos gramaticales basando su análisis en los aspectos formales y estructurales, además de incorporar las circunstancias discursivas»; y *el principio metodológico*, que tiene la misión de garantizar que la regularidad y la funcionalidad sean expuestas con veracidad y rigor (21).

De modo que, en cuanto a *la variación de las formas de tratamiento pronominales en las canciones*, nos vamos acercando a un modelo de análisis que parte de la gramática, pero tiene en cuenta las variaciones diatópicas y diáfasicas, además de las implicaciones que en ellas operan la percepción y las estrategias discursivas. Esto significa que es fundamental acudir a una aproximación pragmática para acercarse al objetivo de estudio propuesto.

2.2.4 La visión pragmática y la omisión de las formas de tratamiento

La pragmática estudia «los principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación, es decir, las condiciones que determinan tanto el empleo de un enunciado concreto por parte de un hablante en una situación comunicativa concreta, como su interpretación por parte del destinatario» (Escandell Cap.1 § 1). Desde el punto de vista de la pragmática hay una separación entre lo que se dice (la oración en sí) y lo que se pretende expresar con ello, es decir, la intención comunicativa que subyace a lo dicho (§2.1). Sobre ello, José Portolés especifica a la *pragmática lingüística* como la que se enfoca en el estudio de las formas lingüísticas y su uso (27), pues considera que hay otras variables comportamentales que la pragmática puede abordar desde la psicología, la sociología o la antropología (26).

La diferencia entre lo que se dice y lo que se pretende decir lleva a la pragmática a plantear un modelo de análisis específico y separado de la gramática. Por ejemplo, pensemos en una frase como la siguiente, extraída de la canción *Calma*, del compositor e intérprete Pedro F. Rodríguez (Pedro Capó):

Cierra la pantalla (0:41).

(Calma, interpretada por Pedro Capó, Farruko y Alicia Keys. Texto de Pedro F. Rodríguez).

Desde el punto de vista gramatical, la oración es irrealizable o agramatical. Semánticamente, no tiene sentido, pues una pantalla («superficie donde aparecen imágenes» DLE “pantalla” 4.f) no tiene la capacidad de cerrarse, sino de apagarse. Pero en la canción se usa con

otro sentido y, como lo he apuntado en otro momento, en su contexto de aparición tiene que ver con la intención de *invitar a alguien a la playa*, por lo cual la frase se usa con el valor de pedirle a alguien que *no trabaje más* o que *deje a un lado su computador o teléfono celular y se una a una fiesta* (Lengua Suelta, “Vamos pa la playa”). Este tipo de análisis acude a metodologías como la interpretación y, aunque se apoya en la gramática y la lexicografía, acude también a la reflexión sobre el contexto.

La pragmática no toma las oraciones ni la lengua como objeto de estudio, sino el uso del lenguaje en la comunicación y para ello se centra en la *situación comunicativa*, como el momento en que dos personas interactúan. La situación comunicativa tiene, a su vez, dos tipos de componentes los *materiales* y los *inmateriales* (Escandell Cap. 2). Según la *Introducción a la pragmática* de Victoria Escandell, entre los componentes materiales se encuentra el *emisor*, como la persona que produce intencionalmente una expresión lingüística. El emisor se diferencia del hablante en que el primero solo tienen esta condición cuando hace uso de la palabra en un momento determinado, mientras que el hablante es quien tiene la capacidad de usar la lengua y sigue siendo hablante cuando no está ejecutando ninguna acción lingüística, de modo que puede hablarse del *conjunto de hablantes del español*, pero no del *conjunto de emisores del español* (Cap. 2 § 1.1). La persona a quien se dirige el enunciado se denomina *destinatario*. Se asume que el destinatario es siempre elegido por el emisor y que el mensaje está construido para él. Por ende, quien capta una conversación por accidente no puede considerarse como el destinatario del mensaje (Cap. 2 § 1.2). Así mismo, aclara que: «Incluso el escritor, que ni conoce ni tiene físicamente presente a sus posibles receptores, prefigura una imagen ideal del tipo de personas a quienes le gustaría que estuviera dirigida a su obra y se construye un modelo de destinatario» (Cap. 2 § 1.2).

El tercer elemento de la situación comunicativa es *el enunciado*, que es un mensaje construido según un código lingüístico. Sus límites «están fijados por la propia dinámica del discurso: cada una de las intervenciones de un emisor es un enunciado; dicho de otro modo, su extensión es paralela a la de la condición de emisor» (Cap. 2 § 1.3). Al respecto, Escandell aclara que los enunciados pueden ser desde simples interjecciones hasta «un libro entero, tanto un sitagma nominal como un párrafo», sin que ello signifique que los enunciados no puedan individualizarse usando criterios gramaticales. Los enunciados pueden ser *adecuados*, *inadecuados*, *efectivos* o *inefectivos*, entre otras posibilidades que varían según la perspectiva teórica (Cap. 2 § 1.3).

Como cuarto elemento aparece el *entorno, contexto o situación espacio-temporal* y agrupa todas las variables contextuales que inciden en la situación comunicativa: desde las circunstancias físicas y empíricas hasta las variables naturales, prácticas, ocasionales, históricas o culturales (Cap. 2 § 1.4).

Los elementos inmateriales son los componentes relacionales de la situación comunicativa. El primero de ellos es la *información pragmática* que comprende el conjunto de conocimientos, creencias, supuestos, opiniones y sentimientos de un individuo en un momento cualquiera de la interacción verbal (Cap. 2 § 2.1). En segundo lugar está la *intención*, que «se manifiesta siempre como una relación dinámica, de voluntad de cambio» y es aquello que el emisor pretende al provocar la situación comunicativa (Cap. 2 § 2.2). Un tercer aspecto es la *relación social*, que como su nombre lo indica es el tipo de relación que existe entre los interlocutores (Cap. 2 § 2.3). Bajo este modelo pragmático, según Escandell:

La tarea del destinatario consiste, pues, en intentar reconstruir en cada caso la intención comunicativa del emisor de acuerdo con los datos que le proporcionan su información pragmática. Para ello, evalúa el contexto verbal y no verbal del intercambio comunicativo buscando la información suplementaria que necesite para poder inferir un mensaje adecuado al propósito común de la comunicación (Cap. 2 § 3).

2.2.5 La expresión u omisión de las fórmulas de tratamiento

Puede existir una aproximación la expresión y omisión de las formas de tratamiento desde los conceptos de la pragmática. Marta Luján sostiene que los hablantes advierten la diferencia entre estos dos tipos de uso y denomina *énfasis* a la expresión de la forma de tratamiento en contextos en los que, gramaticalmente, podría omitirse (1277). De acuerdo con su planteamiento:

Es indudable, pues, que las formas alternantes en la expresión omisión del pronombre no tienen la misma función o valor significativo. La aparente alternancia libre es en realidad un caso de distribución complementaria. En una posición donde la omisión es posible, la forma explícita funciona como un término contrastivo, distintivo o ‘enfocado’, que requiere un contexto discursivo, sea lingüístico o no, que justifique el análisis que esta forma expresa (1280).

Marta Luján añade que la explicitación del pronombre personal tiene como efecto el de destacar o poner de relieve un elemento que, de por sí, ya es relevante en una comparación o contraposición. La omisión, por su parte, tendría la función opuesta o incluso es un recurso retórico

para excluir a un participante del contexto discursivo (1305). Los análisis de Marta Luján no solo apelan a las posibilidades conversacionales, sino que hace una revisión de textos líricos y literarios para constatar este tipo de variación y estrategia discursiva. Dicho análisis puede constituir un precedente para lo que se propone en el presente trabajo, por lo cual no sobra integrarlo a los demás elementos hasta aquí descritos.

3. Marco conceptual para la canción de amor y desengaño

3.1 La canción popular como objeto de estudio

La canción de amor es quizá una de las manifestaciones que menos se ha tenido en cuenta a la hora de estudiar el cambio y la variación lingüística. Sin embargo, se trata de una manifestación cultural que ha estado presente a lo largo de los siglos y de la que no se puede negar que ha tenido una influencia en la difusión de la lengua. Ramón Menéndez Pidal fue uno de los primeros estudiosos en preocuparse por la *lirica popular*. Así, en su conferencia *La primitiva poesía lírica española* señaló que «todo género literario que no sea una mera importación extraña surge de un fondo nacional cultivado popularmente antes de ser tratado por los más cultos» (3). De hecho, Margit Frenk documenta que Menéndez Pidal realizó varias investigaciones relacionadas con los cantos populares del español de los siglos XIII al XVI, gracias a las cuales señaló la existencia de los *estribillos populares*, canciones que se improvisaban y se difundían gracias a una moda pasajera y los *estribillos tradicionales*, canciones «ancladas en una tradición, que la gente hace suya durante generaciones y que va variando continuamente» (13-14). En 1951, el filólogo encontró gran similitud entre *las jarchas*, canciones tradicionales mozárabes y andalusíes, y *los villancicos* castellanos o la *lirica popular española*. «La semejanza está, claro, en el hecho de ser canciones de mujer («de doncella»), en el [que tienen el objetivo de] de dirigirse a la madre o al amigo, [o] en la tristeza de la muchacha por la ausencia o el abandono del amado y en otros temas» (Fraek 20, *las aclaraciones en corchetes son nuestras*). Y en palabras de Ramón Menéndez Pidal:

También en «lo indeciso y fluctuante de la métrica» y la frecuente desigualdad de los versos; en la presencia de dísticos, de trísticos con rima abb y de cuartetos; entre estas, las que riman abcb, ¡como las coplas modernas! y aquella otra en aire de seguidilla. Las rimas, dice, son asonantes en palabras romances, consonantes en palabras árabes. En fin, «la métrica popularista de las jarchas muestra la primitiva versificación románica» (209).

Como puede advertirse, las canciones de amor y desengaño ya estaban presentes en la lírica popular del español de los primeros siglos. Evidencia de ello es también *El cancionero de Palacio*, un cancionero musical de los siglos XV y XVI descubierto por el compositor, musicólogo y estudioso de la lengua Francisco Asenjo Barbieri, que contiene un repertorio de composiciones que, según sus investigaciones, se cantaban en los entornos de las cortes españolas. Barbieri señala

que tales repertorios eran comunes en la época en cuestión y, aunque no repara en el significado de ello, refiere que la mayoría de las canciones que contiene –267– corresponden a la tipología que él denomina *amatorias*. Barbieri, en su discurso de aceptación como miembro de la Real Academia Española señaló algunas de las herencias o relaciones entre la música y las canciones, con respecto a la entonación y la lengua española, como la frecuencia del verso octosílabo en la lírica y en el habla, a cuya conclusión llegaba después de haber editado y publicado el *Cancionero de Palacio* y, por ende, haber asumido el aporte de la lírica popular al estudio de la lengua (16). A su vez, la contestación a su discurso, pronunciada por Marcelino Menéndez y Pelayo, hizo hincapié en cómo esos mismos estudios le abrieron a Barbieri las puertas de la RAE.

De modo que la canción y la lírica populares son parte de la riqueza idiomática, pues se tienen evidencias de cómo su aporte contribuyó a consolidar las características de la lengua española. Esta influencia sigue vigente hoy en día, como puede notarse a través de diferentes obras de divulgación. Por ejemplo, Ricardo Martínez, en *Clásicos AM, una historia de la balada*, refiere que, desde los años 60 o 70 del siglo XX, las canciones sentimentales se atesoraban en casetes y se oían en «la plaza de la esquina, como (en) el quiosco de las revistas, como el mismo clima del año en una calle cualquiera de Santiago o cualquier ciudad de Hispanoamérica» (Intr.). También añade que «una amplia mayoría de las canciones populares tiene como tema principal el amor y el desamor, tanto en el pop como en el rock, tanto en el bolero como en el tango» (Intr.).

Martínez añade que en la música popular confluyen los diferentes estratos sociales, puesto que se escucha, por unos y otros, indistintamente. Cabe decir, entonces, que las canciones, por su amplia difusión, que puede ser prolongada en el tiempo y tras generaciones, desempeñan una influencia relevante como modelo lingüístico, puesto que se escuchan y se cantan reiteradamente, lo que contribuye a fijar o promover formas lingüísticas; además, debido a que varias de ellas atraviesan fronteras y pueden «sonar» tanto en España, como en México, Estados Unidos o Argentina, etc., transportan, generalizan y validan y cualidades de la lengua española hacia todo el espectro de hablantes.

3.2 La canción de amor y desengaño

Según Muñoz-Hidalgo (2007), la canción popular es un «subgénero artístico que en todo el continente (americano) ha dado muestras de una fecundidad pasmosa y un empuje tan vigoroso que han hecho de la canción latinoamericana una de las más importantes contribuciones artísticas

y culturales de América a la civilización mundial» (102). El autor explica que las canciones combinan tres códigos comunicacionales que son el *literario*, el *musical* y el *interpretativo*. El primero de ellos abarca significantes lingüísticos verbales, portadores del sentido referencial y de diferentes connotaciones textuales y culturales (104-105). A mi modo de ver, el código literario de las canciones populares crea un contexto enunciativo con características retóricas, porque sus textos construyen un universo poético o ficcional interpretable a partir del texto y, por lo tanto, pueden considerarse como hechos de habla.

Además, tal como propone Escandell con los textos literarios, las canciones también pueden constituir un *enunciado* desde el acercamiento de la pragmática. Con base en ello definiré las *canciones de amor y desengaño* como aquellas en la que se representa una *situación comunicativa* en la que un *emisor* que tiene la *intención* de enviar un mensaje de índole sentimental a un *destinatario*. Hablo entonces de canciones en las cuales el texto es presentado como el mensaje que un *enamorado(a)* o un *desenamorado(a)* le expresa a quien despierta en él (o ella) tales sentimientos y de las que representan un diálogo en la que los roles de *emisor* y *destinatario* se intercalan con el objetivo de intercambiar mensajes también de índole sentimental.

Aunque el concepto de *canción de amor* no está en discusión, sí vale la pena hacer énfasis en por qué adopto el nombre de *desengaño*, en lugar de otros más frecuentes y populares como *desamor* o *despecho*. Las canciones de *amor y desengaño* pueden situarse en contextos que dependen del tipo de relación sentimental existente entre los dos interlocutores ficcionales. Entre esos contextos están los de *amor vigente, relación que se termina* (o que está terminándose), *relación terminada hace un tiempo, infidelidad y relación inexistente* (ver § 4.2.2.1). Con respecto a este último, pensemos en la canción *Pobre diablo* de Julio Iglesias y Manuel de la Calva:

*Hoy pasaste
por mi lado,
sin fijarte, sin mirarme,
de otros brazos.
No quisiera
ni pensarlo
pero sigo como un tonto,
enamorado.*

*¡Quién pudiera estar contigo y ser el otro!
Yo sabría retenerte poco a poco*

*Y es que a fuerza de ignorarme has conseguido
que te quiera como a nadie yo he querido
Tú no sabes
qué se siente
cuando alguien que tú quieres
no te quiere.*

*¿Quién diría
que a mis años
por tu culpa yo me siento
un pobre diablo?*

(Pobre Diablo, interpretada por Julio Iglesias. Texto de Julio Iglesias y Manuel de la Calva).

En este caso, el *emisor* se expresa sobre un sentimiento que no es correspondido. Esto significa que, si bien se habla de una situación de enamoramiento, *la destinataria* del mensaje la desconoce y ni siquiera hay una relación establecida entre los dos interlocutores. Por ende, no se trata de una canción de amor. Tampoco puede catalogarse como de *desamor* («falta de amor o amistad» DLE “desamor” 1. m.) porque dicho sentimiento aún persiste. Tampoco podría catalogarse como *despecho*, pues este se entiende como una «malquerencia nacida en el ánimo por desengaños sufridos en la consecución de los deseos o en los empeños de la vanidad» (DLE, “despecho” 1.m.), puesto que el *emisor* no manifiesta haber realizado algún intento de conseguir el amor. Por esta razón, pienso que la denominación de *desengaño* es más abarcadora, puesto que tiene posibilidad de significar el «conocimiento de la verdad con que se sale del engaño o del error en que se estaba» (DLE “desengaño” 1. m.), el «efecto que el desengaño produce en el ánimo» (2. m.), como también el hecho de echarle en cara alguna falta a alguien (3. m.) y las «lecciones recibidas por experiencias amargas» (4.m. pl.).

Analizar la *canción de amor y desengaño* desde un punto de vista pragmático permitirá esbozar el conjunto de intenciones y estrategias discursivas que estas retratan en cuanto enunciados. A partir de allí, debería ser posible establecer si existe una relación entre las intenciones representadas en las canciones y la elección de las fórmulas de tratamiento pronominales que usa el *emisor* para dirigirse a su *destinatario*. Estos resultados pueden analizarse teniendo en cuenta el contexto representado en los textos y las variedades dialectales de los autores de las canciones.

4. Metodología

4.1 Paradigma y diseño metodológico

Esta es una investigación de tipo descriptivo y correlacional, con un diseño longitudinal, desde un enfoque cualitativo-cuantitativo que da un peso equivalente a cada uno de los dos paradigmas. Para explicar apropiadamente las razones de este diseño, se debe tener en cuenta que el objetivo general de este trabajo es describir y analizar las variaciones dialectales y sociopragmáticas que se presentan en el uso de las formas pronominales de tratamiento de las letras de canciones populares de amor y desengaño de autores panhispánicos. En principio, puede afirmarse que gracias a que la lingüística hispánica cuenta con teorías bastante desarrolladas sobre el uso y la variación de las fórmulas de tratamiento pronominales en las diferentes zonas de habla, es posible llevar a cabo un estudio que, a través de estadísticas descriptivas y correlacionales, dé cuenta de esta variación en un corpus de textos debidamente delimitado y, además, observe su evolución en el tiempo.

Lo anterior es claramente posible desde un enfoque cuantitativo que, de acuerdo con Sebastian M. Rasinger, es deductivo porque «basándonos en una teoría ya conocida, elaboramos hipótesis, que después intentamos demostrar (o falsar) en el curso de nuestra investigación empírica». Sin embargo, para poder llevar a cabo este análisis, será necesario generar datos cualitativos que clasifiquen los textos del corpus según variables sociolingüísticas y pragmáticas. Como se explica más adelante, tanto la identificación de estas variables como su misma clasificación solo serán posibles a partir de la interpretación de los textos. Así, teniendo en cuenta las mismas apreciaciones de Rasinger –quien expone que los datos cualitativos se ocupan de decirnos «cómo es algo» y que la investigación cualitativa es inductiva porque genera teoría a partir de los datos–, es pertinente trazar un paradigma mixto de investigación para cumplir a cabalidad con el objetivo propuesto (25).

Tal como lo expone David Nunan, citando a Grotjahn, la separación tajante entre los métodos cuantitativos y cualitativos es una sobre-simplificación para los tiempos actuales, pues al analizar las investigaciones reales hay que tener en cuenta el método de recolección de datos (experimental o no experimental), el tipo de datos recolectados (cualitativos o cuantitativos) y el tipo de análisis que se aplica a ellos (estadístico o interpretativo) (4). En adición a esto, Zoltán Dörnyei expone que hay una rica variedad de posibilidades para combinar los paradigmas de

investigación, pues «van más allá de una simple organización secuencial (p.e. una fase del proyecto de investigación a la que le sigue otra con un paradigma diferente)» (44-45). Justamente, esta flexibilidad permite concebir proyectos de investigación que integren componentes de los dos paradigmas de investigación en las diferentes fases del estudio, en función del objetivo propuesto.

En adición a lo expuesto hasta aquí, es preciso señalar que este es un trabajo que hace uso de dos herramientas propias de la lingüística. En primer lugar, la Lingüística de Corpus (LC), como metodología de recolección, aproximación y análisis de los datos lingüísticos, lo cual es perfectamente compatible con el enfoque cualitativo-cuantitativo propuesto. Así lo explica Giovanni Parodi, para quien

«La LC no está exclusivamente comprometida con una aproximación analítica cuantitativa, sino que una mirada cualitativa de los hechos lingüísticos es perfectamente posible y una integración entre ambos tipos de análisis resulta más que saludable y oportuna, siendo muy posiblemente el aporte en su conjunto lo que enriquezca el análisis». (101)

En segundo lugar, la Geografía Lingüística que, en palabras de Pilar García Mouton, estudia «la variación de la lengua en el espacio [...]. Un geolingüista reúne datos en una serie de lugares, dentro de una sincronía convenida y de acuerdo con unas exigencias rigurosas [...] esos datos se cartografían en mapas [...]». Además, la investigadora aclara que «la geografía lingüística abarca el proceso completo: la preparación del trabajo de campo, su realización, la elaboración y el cartografiado [...] pero también el análisis de los mapas» (31).

Con respecto a lo anterior, el enfoque mixto de esta investigación posibilita la conjunción de estas dos metodologías, de manera que el trabajo de campo se sustituye por los datos que provee el corpus, para luego pasar al cartografiado.

Pero antes de avanzar hacia la presentación del diseño metodológico, es necesario tener en cuenta algunas de las precisiones que Hernández-Sampieri et al. hacen sobre los diferentes enfoques de investigación. De acuerdo con los autores, los estudios cuantitativos pueden tener diferentes alcances, que a su vez se organizan en un continuo de causalidad (90): *exploratorios*, cuando examinan un tema poco estudiado, con el fin de conocerlo y aproximarse a él (91); *descriptivos*, cuando dan cuenta de las características del fenómeno analizado (92); *correlacionales*, cuando asocian variables o tratan de identificar si existe una relación entre ellas (93); y *explicativos*, cuando se proponen establecer las causas de los fenómenos investigados (95).

Dado que se trata de un continuo de alcances y no de diseños excluyentes de investigación, es posible tener un acercamiento descriptivo y correlacional como el propuesto para este trabajo.

Así mismo, Hernández-Sampieri et al. exponen que la investigación cualitativa puede perseguir propósitos que se pueden resumir en verbos «que comuniquen la intención básica del estudio y las acciones que se llevarán a cabo para comprender el fenómeno. Por ejemplo, los verbos “describir”, “entender”, “comprender”, “examinar”, “descifrar”, “desarrollar”, “analizar el significado de”, “descubrir”, “explorar”, etc.» (358). Con base en esto, se entiende que el alcance descriptivo no es exclusivo del enfoque cuantitativo.

Por otra parte, los mismos autores explican que «tanto en el proceso cuantitativo como cualitativo es posible regresar a una etapa previa. Asimismo, el planteamiento siempre es susceptible de modificarse, esto es, se encuentra en evolución» (14). Esta aclaración me permite, como se verá a continuación, proponer un diseño metodológico que parte de una aproximación exploratoria hasta llegar a un análisis descriptivo y correlacional del fenómeno estudiado. Además, esta propuesta estaría alineada con la precisión de Rasinger en cuanto a que «el análisis cualitativo se emplea a menudo en los estadios preliminares del estudio con vistas a valorar el área de investigación» (25); lo que, a su vez, supone que un análisis cualitativo preliminar puede continuar con análisis cuantitativos posteriores, dentro de un mismo proceso de investigación.

Lo anteriormente expuesto posibilita un diseño metodológico con las siguientes fases:

Tabla 8 Fases del proceso de investigación

Fase	Descripción
(1) Prueba Preliminar	Prueba exploratoria con una muestra aleatoria de canciones, con el fin de: <ul style="list-style-type: none"> ● Identificar variables sociopragmáticas como categorías de análisis ● Evaluar las características del corpus definitivo.
(2) Diseño de instrumentos y proceso de recolección de datos	Recolección de información, a través de distintas fuentes para la conformación del corpus definitivo, según las características definidas en la fase anterior.
(3) Conformación del corpus	Revisión, selección y catalogación de las canciones de amor y desengaño para la conformación definitiva del corpus.
(4) Transcripción y etiquetado	<ul style="list-style-type: none"> ● Delimitación de parámetros de transcripción. ● Transcripción de los textos de las canciones ● Etiquetado de metadatos y categorías de análisis establecidas para el proceso de investigación.

(5) Análisis de los metadatos	<ul style="list-style-type: none"> ● Afinamiento del corpus y muestreo final
(6) Análisis de datos	<ul style="list-style-type: none"> ● Análisis cualitativo ● Cartografiado de datos ● Procesamiento de datos en SPSS ● Cálculo de estadísticas descriptivas y análisis cuantitativo
(7) Discusión de resultados y conclusiones	<ul style="list-style-type: none"> ● Triangulación de datos ● Conclusiones

4.2 Fases de la investigación

4.2.1 Prueba preliminar con muestra aleatoria

Hernández-Sampieri et al. explican que «los estudios exploratorios sirven para preparar el terreno y, por lo común, anteceden a investigaciones con alcances descriptivos, correlacionales o explicativos» (123). Precisamente, ese fue el objetivo de esta primera fase que consistió en analizar una muestra de 44 canciones de amor y desengaño de autores panhispánicos. El propósito de este ejercicio fue conocer el tipo de textos que ofrecen estas canciones y determinar las diferentes variables para el análisis. Así mismo, la prueba también permitió fijar los criterios y la metodología de selección de la muestra definitiva.

Esta primera fase se llevó a cabo desde una aproximación fenomenológica y, por ende, cualitativa. De acuerdo con el análisis de Francisca Fumero:

«La fenomenología no sólo ha descrito la realidad desde la esencia misma de los fenómenos sino que se ha valido de la significación de la palabra. Ella no es tomada como un fenómeno físico, acústico. Su objetivo se centra en las intenciones». (3)

Teniendo en cuenta esta aproximación, realicé una lectura interpretativa de los textos de la muestra aleatoria de canciones, que derivó en la creación del instrumento de análisis y etiquetado de las mismas. Este ejercicio está justificado por autores como Lorenzo Suárez, quien propone la creación de categorías para analizar y clasificar muestras de textos, con el fin de generar datos que luego serán procesados a través de análisis cuantitativos o cualitativos por medio de herramientas informáticas (3-4).

Como resultado de este ejercicio, propuse tres instrumentos de recolección de datos: una ficha de metadatos, una ficha de datos y un cuestionario para la conformación de corpus a partir de la opinión de un grupo de informantes. Estos instrumentos se describen en el siguiente apartado.

4.2.2 Diseño de instrumentos y proceso de recolección de datos

La revisión de la muestra preliminar de canciones evidenció la necesidad de contar con un proceso de sistematización de datos. Para ello, se creó una matriz en *Microsoft Excel*, dividida en dos grupos de datos. El primero de ellos contiene los denominados metadatos que, en este caso, corresponden a la información que permite identificar las canciones, como se explica en la siguiente tabla:

Tabla 9 Metadatos para la identificación de las canciones

Metadato	Descripción
<i>ID</i>	Número de identificación de la canción dentro del corpus
<i>Intérprete</i>	Artista que interpretó la primera versión conocida de la canción o la más antigua que se pudo identificar
<i>Autor</i>	Autor del texto o letra de la canción
<i>Variedad</i>	País de procedencia del autor del texto de la canción
<i>Ciudad/Provincia</i>	Ciudad o región de procedencia del autor del texto de la canción
<i>Año</i>	Año en el que se dio a conocer la canción
<i>Década</i>	Década del siglo XX o XXI en la que se dio a conocer la canción

El segundo grupo de datos corresponde a las categorías de análisis que se identificaron para etiquetar las variables lingüísticas y pragmáticas expresadas en cada canción. Como lo muestra la *Tabla 7*, se determinaron un total de 10 categorías de análisis. Cada una de ellas, compuesta por un conjunto de subcategorías para tipificar las canciones, que se puntualizan y explican más adelante.

Tabla 10 Categorías de análisis

Categoría	Definición
<i>Fórmula de tratamiento</i>	Fórmula de tratamiento pronominal usada en el texto de la canción.
<i>Sexo</i>	Sexo del autor o autores del texto de la canción.
<i>Tipo</i>	Tipo de canción, de acuerdo con los parámetros de este estudio (amor o desengaño)

<i>Contexto</i>	Contexto de la relación sentimental representada en la canción, deducible a partir de lo expresado en el texto.
<i>Intención</i>	Intención que tiene el emisor del mensaje representado en el texto, deducible a partir de lo expresado en la canción.
<i>Situación comunicativa</i>	Tipo de proceso de comunicación representado en el texto.
<i>Efecto pretendido</i>	Alteración en la distancia de la relación pretendida por el emisor, reflejada por la fórmula de tratamiento y otros elementos discursivos y semánticos del texto.
<i>Emoción</i>	Emoción o sentimiento evidenciado por el emisor del mensaje, el cual se puede inferir a partir del texto.
<i>Sintaxis</i>	Forma de aparición de la fórmula de tratamiento pronominal en el texto.
<i>Flexión</i>	Tipo de concordancia o paradigma verbal utilizado con respecto a la fórmula de tratamiento.

4.2.2.1 Categorías de análisis

Para presentar los conjuntos de subcategorías, considero necesario exponer los criterios que tuve en cuenta para fijar estos parámetros. Francisco Moreno Fernández, en su *Sociolingüística Cognitiva*, manifiesta que «el hablante categoriza los factores socioculturales y situacionales con los que se relaciona la lengua, incluidos aspectos como el tipo de interlocutor o la situación en que se desarrolla una interacción comunicativa» (48). Con base en esto, los hablantes pueden adecuar su código o sus elecciones lingüísticas de acuerdo con sus intereses (65-67). A partir de esta teoría, debería ser posible determinar las variables contextuales que se relacionan con la manera en que varían elecciones lingüísticas como las fórmulas de tratamiento pronominales en un contexto determinado. Como se ha anotado a lo largo de este trabajo, el contexto que pretendo analizar es el de las relaciones sentimentales narradas en las canciones de amor y desengaño. Por consiguiente, las categorías de análisis propuestas tienen la finalidad de definir variables que permitan caracterizar los elementos contextuales manifestados en las canciones, con el fin de establecer si existen dichas correlaciones.

La primera variable es la fórmula de tratamiento pronominal utilizada por el emisor del enunciado. En este caso, es pertinente hacer dos observaciones. La primera es que en algunas canciones la fórmula de tratamiento cambia a lo largo del texto, por lo cual fue necesario contemplar subcategorías como *De vos a tú*, *De tú a vos* o *De tú a usted*, con el fin de registrar el paso de una a otra forma de tratamiento y, así, tener en cuenta dicho comportamiento en el análisis de los datos.

La segunda observación se relaciona con la subcategoría *Indefinida*. Aunque puede ser polémico, desde el ejercicio preliminar pude advertir que cuando se omite la fórmula de tratamiento pronominal en la sintaxis, no es del todo posible diferenciar el tuteo del voseo a partir de las concordancias verbales. Sobre todo, en canciones de autores cuya variedad lingüística puede ser voseante. Un ejemplo de ello es este fragmento de la canción *Puerto Pollensa*, de la letrista Argentina Marilina Ross:

*Y no me animé a decirte nada
 ¡Pánico porque me rechazaras!
 Como una semilla que no puede ver la luz
 hundió sus raíces mucho más profundo aún
 y te miraba y te esperaba.*

(Puerto Pollensa, interpretada por Sandra Mihanovich. Texto de Marilina Ross, 1982).

Con base en lo anterior, la categoría *Fórmula de tratamiento pronominal* se subdivide en las categorías consignadas en la Tabla 8.

Tabla 11 Subcategorías de análisis para Fórmula de Tratamiento Pronominal

Categoría	Subcategorías
<i>Fórmula de tratamiento</i>	Tú
	Vos
	Usted
	Sumercé
	Indefinida
	De vos a tú
	De tú a vos
	De tú a usted
	De usted a tú

Las categorías *Sexo*, *Tipo de canción* y *Contexto* no necesitan aclaración. En el primer caso, quien escribe el texto de la canción puede ser *Mujer* u *Hombre*. Se cataloga como *Mixto*, cuando la autoría se le atribuye a un grupo de personas de distinto sexo. El *Tipo de canción* puede ser de

Amor o Desengaño (ver § 3). El contexto de la relación sentimental representada en el texto puede variar de la siguiente manera:

Tabla 12 Subcategorías de análisis para Contexto

Categoría	Definición	Etiquetas	Posibilidades
Contexto	Contexto de la relación sentimental representada en la canción, deducible a partir de lo expresado en el texto.	Amor o relación vigente	(1) Relación entre dos amantes que ya acumula un tiempo considerable y, por lo tanto, se entiende como estable.
		Relación que empieza	(1) Evocación del inicio de una relación.
		Relación que se termina	(1) Termina por decisión de uno de los dos amantes. (2) Termina a causa de un suceso externo como la muerte o el viaje de uno de los dos amantes.
		Infidelidad	(1) Infidelidad de uno de los amantes. (2) Ambos fueron infieles con su pareja. (3) Situación en que dos amantes hablan de su infidelidad con quien cometieron dicho acto y no con su pareja que se asume como oficial.
		Relación terminada hace tiempo	(1) Terminada por decisión de uno de los dos amantes. (2) Terminada a causa de un suceso externo como la muerte o el viaje de uno de los dos amantes.
		Sin relación	(1) Situación anterior a una relación que se puede dar o se termina dando. (2) Situación en que se añora la consumación de una relación, pero se plantea como imposible.

En cuanto a la categoría *Situación Comunicativa* (Tabla 10), parto del modelo del mismo nombre propuesto por Victoria Escandell en su *Introducción a la Pragmática*. Escandell diferencia *hablante* de *emisor*, puesto que el segundo es un «hablante que está haciendo uso de la palabra en un determinado momento, y lo es sólo cuando emite su mensaje». Por lo tanto, establece que «en la comunicación en forma de diálogo los interlocutores están constantemente intercambiando sus papeles, de modo que el emisor pasa a ser destinatario y viceversa» (Cap. 2 § 1.1). Esto sucede en algunas canciones de amor y desengaño, en las que se representa un diálogo entre los dos actantes

implicados en la relación sentimental. En este trabajo, estos casos serán marcados como *Diálogo*, mientras que la participación de un solo actante será denominada *Enunciación*.

Tabla 13 Subcategorías de análisis para Situación Comunicativa

Categoría	Definición	Subcategorías
Situación comunicativa	Tipo de proceso de comunicación representado en el texto.	Enunciación
		Diálogo

Las categorías de análisis *Efecto Pretendido*, *Sintaxis* y *Flexión* se relacionan con aspectos lingüísticos descritos en obras como la NGLE, la GDLE y en la revisión de Norma Carricaburo sobre las fórmulas de tratamiento. En cuanto a lo primero, la NGLE aclara que en la elección de las fórmulas de tratamiento intervienen variables como «la confianza que exista entre los interlocutores, la cercanía, la solidaridad, la intimidad, el respeto, el nivel del que recibe el trato en relación con quien lo otorga, la situación comunicativa y su grado de formalidad, además de otros factores» (§16.15^a). Además, reconoce que esta elección puede tener variaciones, pues diferencia el tratamiento *estable*, *permanente* y *circunstancial*. (§ 16.15d) y afirma que el cambio de la forma de tratamiento en una situación comunicativa está relacionado con un cambio en la relación de confianza entre los interlocutores (§16.15h). Teniendo en cuenta esto, a partir de la revisión preliminar de la muestra, el presente trabajo enmarca como *Efecto pretendido*, esa alteración en la relación que pretende el emisor al elegir la fórmula de tratamiento, con las subcategorías especificadas en la Tabla 11.

Tabla 14 Subcategorías de análisis para Efecto pretendido

Categoría	Definición	Subcategorías
Efecto pretendido	Alteración en la distancia de la relación pretendida por el emisor, reflejada por la fórmula de tratamiento y otros elementos discursivos y semánticos del texto.	Alejarse
		Acercarse
		Mantener la confianza
		Tratar con respeto
		Mostrar superioridad

Uno de los aspectos que los diferentes estudios del tratamiento dan por sentado es la omisión sintáctica de las formas pronominales, aunque casi nunca profundizan en el análisis. La NGLE hace alusión a este recurso cuando explica que «En la actualidad el pronombre *usted* se omite en América en más contextos que en España [...] ¿*Cómo está?* Es una pregunta más natural que ¿*Cómo está usted?* en muchos países americanos, al contrario de lo que sucede en España». (§16.15r). No obstante, la obra no ofrece más explicaciones ni descripciones sobre la omisión sintáctica de las formas de tratamiento pronominales, lo cual puede ser objeto de estudio en las canciones de amor y desengaño, donde la omisión es frecuente y puede ofrecer algunos matices. A esto responde la categoría de análisis *Sintaxis*, cuyas subcategorías se apuntan en la Tabla 12.

Tabla 15 Subcategorías de análisis para Sintaxis

Categoría	Definición	Subcategorías
Sintaxis	Forma de aparición de la fórmula de tratamiento pronominal en el texto.	No omitida
		Omitida
		Indeterminable

La categoría *Flexión* se incluye para identificar lo que la NGLE denomina *manifestaciones gramaticales del voseo*. La primera de ellas es el *Voseo Flexivo* que contienen las formas pronominales *vos tenéis*, *vos tenés* y *vos tenís*, además de las formas no pronominales *tú tenés*, *tú tenís*; Por su parte, el *Voseo No Flexivo* contienen la forma pronominal *vos tienes*, todas ellas manifestadas en el habla de una o varias zonas voseantes (§16.17b). En el caso de que la forma de tratamiento haya sido tipificada como *Indefinida*, la *Flexión* se entiende como *No Aplica*, como puede verse en la Tabla 13.

Tabla 16 Subcategorías de análisis para Flexión

Categoría	Definición	Subcategorías
Flexión	Tipo de concordancia o paradigma verbal utilizado con respecto a la fórmula de tratamiento.	Flexivo
		No flexivo
		No aplica

La definición de las categorías *Emoción* e *Intención* requiere de una atención especial. Estas categorías pretenden identificar el valor semántico y pragmático contenido en las canciones. Victoria Escandell incluye la *intención* como uno de los conceptos básicos de la pragmática y uno de los elementos de una situación comunicativa. Sobre ella dice que «se manifiesta como una relación dinámica de voluntad de cambio» y aclara que, desde la pragmática, el uso de la palabra se entiende como un acto que pretende alterar el estado de cosas preexistente y propone la *interpretación* como vía para identificar las intenciones (Cap. 2 § 2.2). Esa interpretación depende del contenido semántico y las condiciones de emisión del enunciado (Cap. 1 § 1.3). Esta aproximación me permite proponer una categorización de las intenciones basada en *el sentido de los enunciados* y el *significado* de las palabras que usaré para designarlos.

Manuel Casado, en *Curso de semántica léxica del español* cita a Cappelen y Lepore para defender el significado «como algo permanente y compartible, aunque sensible al contexto» (39). Por esta razón justifica el uso y la existencia de los diccionarios como «una prueba fehaciente de que las unidades léxicas tienen un significado básico estable, con el que hay que contar de partida, independientemente de su variabilidad (matices, facetas, usos figurados) contextual» (40). Así mismo, especifica que *Sentido* es el «contenido particular de un texto o acto de hablar» y da a entender que esos contenidos pueden tipificarse, según sea el caso, con etiquetas como “pregunta”, “respuesta”, “petición”, “rechazo”, etc. (41). Por lo tanto, las intenciones expresadas en las canciones de amor y desengaño pueden ser denotadas con una taxonomía creada a partir de verbos que expliciten esas intenciones, soportados en su definición léxica descrita en el Diccionario de la Lengua Española.

Así, la Tabla 14 muestra las diferentes definiciones y delimitaciones de las subcategorías que propongo para tipificar las canciones de amor y desengaño. Pero vale la pena mostrar un ejemplo de cómo operó esta categorización en el presente estudio. Para ello, tengamos en cuenta la letra de la canción *El aguacate*, del compositor ecuatoriano César Segundo Guerrero:

*Tú eres mi amor,
mi dicha y mi tesoro,
mi solo encanto
y mi ilusión*

*Ven a calmar mis males,
mujer, no seas tan inconstante.*

*No olvides al que sufre y llora
por tu pasión*

*Yo te daré mi fe, mi amor
Todas mis ilusiones tuyas son
Pero tú no olvidarás
al infeliz que te adoró,
al pobre ser
que un día fue
tu encanto, tu mayor anhelo y tu ilusión*

(El aguacate, interpretada por los Hermanos Valencia. Texto de César Segundo Guerrero, 1952).

Es cierto que en esta canción puede denotarse más de una intención en cada una de las partes del texto, como de hecho sucede con la mayoría de las canciones del corpus. La primera estrofa pretende *enaltecer* y *cortejar* a la otra persona, mientras que la segunda, empieza como una *súplica*. Pero la expresión: *no seas tan inconstante*, definida en el DLE como «que muda con demasiada facilidad y ligereza de pensamientos, aficiones, opiniones o conducta» (2. Adj.), unida a la declaración *no olvidarás al infeliz que te adoró*, que aparece en la tercera, por la relevancia que tienen en el enunciado completo, hace que el sentido se encamine hacia el acto de *reprochar*. Este verbo significa «reconvenir, echar en cara» (DLE, 1. Tr); en otras palabras –y para este caso– hacerle saber a quien recibe el mensaje que sus acciones no cumplieron con determinadas expectativas y que, por ende, se valoran negativamente. En resumen, este proceso que acabamos de recorrer para interpretar esta canción es el que se siguió con cada una de las que conforman el corpus.

Tabla 17 Subcategorías de análisis para Intención

Categoría	Definición	Subcategorías	Definición
Intención	Intención que tiene el emisor del mensaje representado en el texto, deducible a partir de lo	Aferrarse	Insistir con tenacidad en algún dictamen u opinión, empeñarse en algo. (DLE, “aferrar”, 7. Prnl). <i>En el contexto de una separación</i> : no dejar ir, tratar de evitarla. <i>En una relación vigente</i> : apegarse más. <i>En una relación terminada</i> : aferrarse a la esperanza de volver. <i>En una discusión</i> : reafirmarse en lo que se piensa o se opina.

expresado en la canción.		Mostrar o sentir alegría o agrado por algo. (DLE, “celebrar”, 4. Tr.). <i>En un amor vigente</i> : celebrar un vínculo que se consolida; <i>En general</i> : celebrar el haber superado alguna situación. Celebrar una relación que empieza o la independencia.
	Celebrar	
		Dicho de una persona: Expresar voluntariamente sus actos, ideas o sentimientos verdaderos. (DLE, “confesar” 1. Tr.).
	Confesar	
		Intentar conseguir el amor de una mujer acompañándola y halagándola. (DLE, “cortejar” 1. Tr.). <i>Para este trabajo ampliamos la definición a</i> : Intentar conseguir el amor o los placeres físicos de alguien con halagos.
	Cortejar	
		Hacer o decir alguna expresión de afecto o cortesía para separarse de alguien. (DLE, “despedir” 8. Prnl.). Renunciar a la esperanza de poseer o alcanzar algo. (9. Prnl.). <i>Puede incluir</i> : 1. Despedirse porque la relación se termina. 2. Despedirse de la vida de alguien que acaba de morir o desaparecer.
	Despedirse	
		Desestimar y tener en poco. (DLE, “despremiar”, 1. Tr.).
	Despremiar	
		Ensalzar. (DLE, “enaltecer”, .1. tr). Engrandecer, (elevar a grado de dignidad superior). (DLE, “ensalzar”, 1. Tr). Alabar (manifestar aprecio o admiración. (2. Tr.).
	Enaltecer	
		Ponerse en manos de alguien, sometiéndose a su dirección o arbitrio. (DLE, “entregar”, 9. Prnl). Dedicarse muy intensamente a alguien o a algo. (6. Prnl.). <i>Incluye</i> : 1. Entregarse físicamente. 2. Entregar la voluntad o realizar promesas, expresando entera disposición hacia el otro. 3. Ofrecer amor.
	Entregarse	
		Apartar algún daño, peligro o molestia, impidiendo que suceda. (DLE, “evitar”, 1. Tr.). Excusar, huir de incurrir en algo. (2. Tr.). <i>Incluye</i> : 1. Evitar una infidelidad o una tentación a ella. 2. Evitar la comunicación
	Evitar	

	con el otro. 3. Evitar una relación por considerarse inconveniente.
Extrañar	Echar de menos a alguien o algo, sentir su falta. (DLE, “extrañar”, 2. Tr.).
Lamentar	Sentir algo con llanto, sollozos u otras demostraciones de dolor. (DLE, “lamentar”, 1. Tr.). Sentir pena, contrariedad, arrepentimiento, etc., por alguna cosa. (2. Tr.). <i>En una relación que se termina:</i> 1. Dolor por no haber otra solución. <i>En una relación terminada hace tiempo:</i> Dolor por la equivocación del pasado o por el daño recibido. <i>En un amor vigente:</i> Sentir dolor por cambios que llevarán a un mal desenlace. <i>En una infidelidad:</i> Lamentar los acontecimientos. <i>En una relación inexistente:</i> Dolor causado por la incapacidad para conseguir el amor.
Olvidar	Dejar de retener en la mente algo o a alguien. (DLE, “olvidar”, 1. Tr.) <i>La intención puede variar entre:</i> 1. Expresar el deseo de olvidar. 2. Comunicar que el otro ha sido olvidado o que ha dejado de ser importante.
Pedir perdón	Aceptar las culpas, faltas u ofensas cometidas contra el otro y pedir la remisión de ellas. (DLE, “perdón”, “perdonar”).
Preguntar	Exponer en forma de interrogación un asunto, bien para indicar duda o bien para vigorizar la expresión, cuando se reputa imposible o absurda la respuesta en determinado sentido. (DLE, “preguntar”, 2. Tr.). <i>La intención de preguntar varía: unas veces se dirige hacia el interlocutor y otras, a quien enuncia.</i>
Rechazar	Contradecir lo que alguien expresa o no admitir lo que propone u ofrece. (DLE, “rechazar”, 3. Tr.). Denegar algo que se pide. (4. Tr.).
Recordar	Pasar a tener en la mente algo del pasado. (DLE, “recordar”, 1. Tr.). <i>La intención puede variar entre:</i> 1. Evocar un momento del pasado. 2. Recordar o relatar la vida o la presencia de alguien.

Reprochar	Reconvenir, echar en cara. (DLE, “reprochar”, 1. Tr.).
Terminar	Poner término a algo. (DLE, “terminar”, 1. Tr.). <i>Finalizar la relación.</i>

El método para establecer las subcategorías de *Emoción* es igual al expuesto anteriormente, aunque en este caso la elección léxica es un sustantivo de los que expresan sensaciones, sentimientos o emociones, que sea suficiente para enmarcar la emoción que el emisor expresa en el texto (NGLE, Cap. 12 § 12.10c). Algunas veces, se tratará de la emoción que ese emisor denota sentir con respecto al destinatario del mensaje, mientras que otras veces será con respecto a sí mismo. Cabe aclarar que esta distinción no depende del capricho del investigador, sino de lo contenido en el texto. En el caso de *El Aguacate*, puede verse que la canción nos habla de una *relación terminada hace tiempo*. A la vez, las expresiones «/ mujer, no seas tan inconstante [...] / Pero tú no olvidarás / al infeliz que te adoró / al pobre ser / **que un día fue** / [...] **tu mayor anhelo** [...]» hablan de un cambio de comportamiento al que no se le encuentra explicación y de una expectativa rota o incumplida. Esa es la razón que me lleva a categorizar esta canción en el sentimiento de *Decepción*, que según el DLE significa «1. F. Pesar causado por un desengaño y 2. F. engaño (|| falta de verdad)». En este caso, la decepción se produce como respuesta a un comportamiento de quien recibe el mensaje; sin embargo, este sentimiento puede despertarse también por una inconsistencia en las expectativas con respecto al emisor mismo o una situación, etc. En aras de no descartar esto último, además de las definiciones construidas a partir del DLE, se tuvieron en cuenta aclaraciones o detalles para delimitar estas subcategorías, como se describe en la Tabla 15.

Tabla 18 Subcategorías de análisis para Emoción

Categoría	Definición	Subcategorías	Definición
Emoción	Emoción o sentimiento evidenciado por el emisor del mensaje, el cual se puede inferir	Aceptación	Asumir una situación no deseada, voluntariamente y sin oposición. (<i>Kabato</i>).
		Gratitud	Sentimiento que obliga a una persona a estimar el beneficio o favor que otra le ha hecho o ha querido hacer, y a corresponderle de alguna manera. (DLE, “gratitud”, 1. F.).

a partir del texto.		
	Cariño	Inclinación de amor o buen afecto que se siente hacia alguien o algo. (DLE, “cariño”, 1. M.). <i>Para el caso de este trabajo, se entiende el cariño como un paso más allá del enamoramiento y el deseo.</i>
	Decepción	Pesar causado por un desengaño (DLE, “decepción”, 1. F.). <i>El sentimiento puede dirigirse hacia el otro, hacia sí mismo o hacia una situación en particular.</i>
	Deseo	Movimiento afectivo hacia algo que se apetece (DLE, “deseo”, 1. M.). <i>El deseo se diferencia del enamoramiento en que manifiesta una prelación hacia el placer físico antes que el amor o el cariño.</i>
	Desinterés	Falta de inclinación del ánimo hacia un objeto, una persona, una narración. (DLE “interés”, 4. M.).
	Enamoramiento	Sentir la pasión del amor. (DLE, “enamorar”, 1. M.).
	Felicidad	Estado de grata satisfacción espiritual y física. (DLE, “felicidad”, 1. F.).
	Melancolía	Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada. (DLE, “melancolía”, 1. F.). <i>Las canciones melancólicas son aquellas en que el emisor expresa la imposibilidad de continuar con su vida o manifiesta ya no tener acceso a la felicidad.</i>
	Negación/ Rechazo	Decir que algo no existe, no es verdad o no es como alguien cree o afirma. (DLE, “negar” 1. Tr.). <i>Implica rechazar el actual estado de cosas.</i>
	Orgullo	Sentimiento de satisfacción por los logros, capacidades o méritos propios o por algo en lo que una persona se siente concernida. (DLE, “orgullo”, 1. M.). Arrogancia, vanidad, exceso de estimación propia, que

	suele conllevar sentimiento de superioridad. (2. M.). <i>La segunda definición será más frecuente en las canciones.</i>
Remordimiento	Inquietud, pesar interno que queda después de realizar lo que se considera una mala acción. (DLE, “remordimiento”, 1. M.)
Rencor/Rabia	Resentimiento arraigado y tenaz (DLE, “rencor”, 1. M.). Ira, enojo, enfado grande (DLE “rabia”, 3. F.). <i>En las canciones, el rencor se manifiesta en los deseos negativos que el emisor augura para el destinatario.</i>
Respeto	Veneración, acatamiento que se hace a alguien. (DLE, “respeto”, 1. M.). Miramiento, consideración, deferencia. (2. M.).
Temor	Pasión del ánimo, que hace huir o rehusar aquello que se considera dañoso, arriesgado o peligroso. (DLE, “temor”, 1. m.). <i>En las canciones, se evidencia cuando el emisor se refiere a la posibilidad del término o el enfriamiento de la relación.</i>
Tristeza	Aflicción o pesadumbre (DLE “triste”, 1. m.). <i>En las canciones, se diferencia de la melancolía en que la tristeza enmarca el sentimiento de aflicción, pero no la rendición del emisor ante las situaciones de la vida.</i>

4.2.2.2 Cuestionario para recolección de datos

Como se habrá podido observar a partir de lo expuesto hasta aquí, una de las condiciones requeridas para la conformación del corpus de análisis es que las canciones de amor y desengaño que se incluyan en él tengan la característica de ser “populares”. Añadir este criterio permite desligar la selección del corpus del investigador, a fin de incluir el punto de vista de los hablantes de la lengua. Al respecto, Luis Díaz Viana analiza la diferenciación que suponen los conceptos de *alta cultura* y *cultura popular*. La primera es la hegemónica:

«[...] la cultura de los cultos, de las más excelsas obras de arte [...]. La otra cultura que resta sería la de los modelos, la de las cosas y formas de vida que van sobrando, en parte la de todo en cuanto gente corriente». (36).

Además, el DLE define lo popular como aquello que es «estimado o, al menos, conocido por el público en general» (“popular”, 5. adj.). Con base en estas razones, consideré más adecuado construir el corpus con base en la opinión de los mismos hablantes. Dicha opinión se recopiló, principalmente, a través de un cuestionario electrónico diseñado y administrado en la herramienta *Microsoft Forms*.

El instrumento se construyó pensando en incentivar la respuesta y la interacción de los informantes y, por ende, se escribió usando un lenguaje informal. En la primera parte, incluía una breve presentación del investigador y declaraba las razones por las cuales se invitaba a la persona a responder el cuestionario. En la segunda parte, describía o definía las *canciones de amor* y mencionaba algunos ejemplos, citando la letra de las canciones. Después de ello, se le pedía al informante citar el nombre o la letra de tres canciones de este tipo. La tercera parte definía las *canciones de desengaño* y las ejemplificaba siguiendo un esquema similar. También se le pedía al informante citar el nombre o la letra de tres canciones de este tipo. Finalmente, se preguntaba por la edad y el país de procedencia del informante. El formulario puede consultarse en el Anexo 2 del presente trabajo.

El formulario se envió a varios grupos de hablantes de español, a través de diferentes medios digitales como correos electrónicos, WhatsApp y publicaciones de redes sociales digitales como Facebook y Twitter. Los medios usados para su distribución justifican que se hubiera construido en un tono informal; sin embargo, esta misma distribución impidió que se pilotara y se ajustara a una nueva versión que contemplara otros criterios científicos.

4.2.2.3 Otros instrumentos para recolección de datos

Aunque las respuestas al formulario de recolección de datos fueron numerosas y los informantes que lo diligenciaron tenían procedencias variadas, los datos obtenidos a partir de ellas no fueron suficientes. Esto debido a que el presente trabajo tenía como objetivo conformar un corpus con muestras de todo el universo panhispánico. Por esta razón, fue necesario incluir otras herramientas para la recolección de datos.

La primera de ellas fue una publicación en la red social Facebook en el perfil de *Lengua Suelta – Aprendamos Español*, que pertenece a un proyecto de divulgación sobre temáticas de la lingüística panhispánica, fundado por el autor de este trabajo (ver Anexo 3). Esta publicación invitaba a los usuarios de la red a mencionar sus canciones favoritas de amor y desengaño y se promocionó con el fin de que se hiciera visible en los países de América.

El segundo recurso utilizado para la recolección de datos fue la revisión de artículos de prensa y blogs de países como Costa Rica, Cuba, El Salvador, Guatemala, Guinea Ecuatorial, Honduras, Nicaragua y Paraguay (ver Anexo 4).

4.2.3 Conformación del corpus

La fase de conformación del corpus consistió en consolidar los datos recogidos a través de los diferentes instrumentos, identificar las canciones a las que hacían referencia todos los datos y seleccionar aquellas que fueran adecuadas a los criterios para el estudio. Es importante señalar que, a partir las respuestas del cuestionario, además de las recolectadas a través de las redes sociales, se obtuvo un total de 1.110 registros, que luego debían ser depurados. Esa depuración consistió en la eliminación de repeticiones, la constatación de la canción como de *amor o desengaño* y el cumplimiento de las características enunciativas y de situación comunicativa anteriormente descritas (Ver § 3). Los metadatos, categorías y subcategorías correspondientes a las canciones se consignaron en una matriz de *Microsoft Excel*, también disponible en *Google Sheets*. Los textos de las canciones se transcribieron en una libreta de notas de *Evernote* y las grabaciones o el registro discográfico se consolidó en una lista de reproducción de *YouTube Music*.

Los criterios de selección que se tuvieron en cuenta para incluir cada canción en el corpus se explican a continuación:

4.2.3.1 Criterio idiomático

Las canciones debían ser escritas originalmente en español. Por esta razón, se descartaron obras como *La maldita primavera*, escrita originalmente en italiano y luego traducida al español (Discogs “*Maldita*”). Pero las canciones que no recurren a la traducción literal del texto y, por el contrario, adaptan la melodía original de una canción extranjera a un nuevo contenido escrito en español, como es el caso de *Ahora te puedes marchar*, interpretada por el cantante mexicano *Luis Miguel*, sí entran dentro del corpus. Dicha canción usa la melodía de *I Only Want To Be With You*,

interpretada por *Dusty Springfield* en 1963 y escrita por *Mike Hawker* y *Ivor Raymonde* (Discogs, “*Ahora te*”).

4.2.3.2 Identificación por parte de los hablantes

Aunque las letras no hayan sido escritas como canciones de amor y desengaño, se incluyen en el corpus cuando los hablantes las identifican o las resignifican con esa intención. Al respecto, es preciso tener en cuenta que las personas dedican estas canciones a otras personas con la intención de dar ese mensaje de amor o desengaño que, a su modo de ver, estos textos contienen. Ejemplos de casos como estos son las canciones *Rata de dos patas*, interpretada por *Paquita la del Barrio* y compuesta por *Manuel Eduardo Toscano*. El autor manifiesta haberse inspirado en el expresidente de México Carlos Salinas de Gortari para componer esta canción (Alonso). En el corpus, se incluye como canción de desengaño. Situación similar sucede con la canción *Hoy*, interpretada por *Gloria Estefan*, del compositor peruano *Gian Marco*: aunque los hablantes la catalogan como canción de amor, el autor declara haberse inspirado en su país para escribirla (El Comercio, Perú, “Gian Marco”).

4.2.3.2 Año de grabación e intérprete

Muchas de las canciones de amor y desengaño logran mantenerse vigentes con el paso de las décadas. Por ende, es normal que los informantes jóvenes atribuyan canciones como *Piensa en mí* a intérpretes como *Luz Casal* o *Embrujo* a *Andrés Cepeda*, cuando sus versiones originales corresponden a *Agustín Lara* y *Los Tres Diamantes*, respectivamente. Teniendo en cuenta lo anterior, para la conformación del corpus de este trabajo se transcribe y se añade a la lista de reproducción la versión más antigua que se pudo identificar de cada canción y se registra el año de esa grabación. Lo anterior, debido a que parto de suponer que la primera grabación de la canción será más fiel al texto original propuesto por el letrista. De todas maneras, la matriz de *Microsoft Excel* contiene un campo que registra el intérprete citado por los hablantes, cuando este difiere del atribuido en el corpus.

4.2.3.3 Fuentes para el registro de los metadatos

Para identificar los metadatos de las canciones y obtener la grabación más antigua de cada canción se realizó un proceso de consulta y triangulación de datos. El primer paso consistió en identificar el título exacto de la canción, a través de una búsqueda sencilla en el motor de Google.

Posteriormente, se consultaron bases de datos especializadas en música como Pandora y Discogs, que tiene como objetivo consolidar la información discográfica en grandes bases de datos digitales (Pandora, “*full song credits*”), (Discogs “Sobre Discogs”). Cuando la información de alguna de las dos era insuficiente, se contrastó con los datos de *iTunes Music*, que también se caracteriza por identificar la información discográfica. Al respecto, es importante mencionar que ni *Spotify* ni *YouTube Music* declaran contar con este tipo de servicio informativo.

En caso de que estas bases de datos fueran insuficientes para consolidar la información, se recurrió a la consulta de las páginas web de las sociedades de autores de diferentes países, artículos de prensa y blogs especializados en música. También a entrevistas que los mismos autores concedieron a medios de comunicación o canales de *YouTube*. La última instancia de consulta fue *Wikipedia*. En todos los casos, se trató de contar con dos fuentes de información que coincidieran en los datos, antes de consignar las canciones en el corpus.

4.2.4 Transcripción y etiquetado

Los textos de las canciones de amor y desengaño se transcribieron en una libreta de *Evernote* que se hará pública después de la sustentación de este trabajo. Se creó un archivo o *Nota*, para cada una de las canciones. Debido a que el *software* permite incluir etiquetas en las notas, estas se usaron para registrar los metadatos de las canciones ellas. En cuanto al texto, para la transcripción se partió de textos disponibles en los servidores de *LyricFind*, *MusicMatch* y *YouTube Music*. Debido a que no es un secreto que el apego a las normas ortográficas escasea en los servidores de letras de canciones disponibles en internet, se realizó una corrección ortográfica de los textos, en muchos, casos necesaria para la identificación de las fórmulas de tratamiento (el pronombre *tú* es uno de los que menos se tildan y el posesivo *tu* es uno de los que más se tildan de manera errónea).

Por otra parte, los textos se adecuaron a uno de los criterios de versificación expuestos por José Domínguez Caparrós es su manual de *Métrica Española*. Para resumir, allí se expone que la pausa delimita el verso y la pausa más alargada, el final de la estrofa (35-36, 91). Con base en ello, se corrigió la estructura versal de los textos, teniendo en cuenta la longitud de las pausas. Si bien este no era un paso necesario para esta investigación, se realizó pensando en la utilidad posterior que pueda dársele a este corpus.

4.2.5 Análisis de metadatos

El análisis de metadatos consistió en situar las canciones temporal y espacialmente, identificar a los diferentes autores del ámbito panhispánico y, en cierta medida, reconocer el aporte de estos a una de las expresiones menos estudiadas de la lengua. Así mismo, comprobar la vigencia temporal o tras-generacional de estas canciones. Cabe anotar que, gracias a este análisis, es posible realizar el cartografiado de los datos y el análisis de los datos.

4.2.6 Análisis de datos

Atendiendo a la metodología propuesta para este estudio, el análisis de datos incluyó diferentes fases y técnicas, con el fin de dar respuesta a los objetivos planteados, como se describe a continuación:

4.2.6.1 Análisis cualitativo

En el análisis cualitativo, se hace una comparación sobre la caracterización teórica y descriptiva de la variación de las fórmulas de tratamiento pronominales, expuesta previamente el marco teórico de esta monografía y los datos del corpus. En este caso, la ejemplificación con muestras del corpus ayudará a determinar qué tanto se relacionan las descripciones variacionistas con el uso lingüístico evidenciado en las letras de las canciones.

4.2.3.1 Cartografiado

Esta metodología de análisis propia de la dialectología consiste en clasificar datos y formas lingüísticas, a través de mapas especializados. Para llevar a cabo esta tarea, se recurre a recursos informáticos como *Google Maps* y *Data Wrapper*, que son herramientas de libre acceso que facilitan la creación de mapas y la visualización de datos. Este proceso de cartografiado se ejecutará de manera simultánea con los análisis cualitativo y cuantitativo, puesto que puede proveer y hacer uso de los datos de cada uno de ellos para enriquecer el análisis.

4.2.3.1 Análisis cuantitativo

Para el análisis cuantitativo se hace uso de estadísticas descriptivas, «un enfoque que se ocupa de cuantificar y resumir información para poder describir y presentar un tema de la manera más eficaz y óptima» (Rasinger 139). En este tipo de análisis se integran herramientas como

Microsoft Excel, Google Sheets y el paquete estadístico *SPSS*. En menor medida, se integran técnicas de análisis para medir la relación entre variables, como la prueba X^2 . Sin embargo, dado el alcance de este estudio y el tipo de datos obtenidos, se hará un mayor énfasis en los análisis descriptivos.

4.2.7 Características del corpus

Las canciones de amor y desengaño que hacen parte del corpus de este estudio se seleccionaron teniendo en cuenta la información obtenida a través de las fuentes mencionadas en § 4.2.2.2 y §4.2.2.3. En el cuestionario para la recolección de datos participaron 184 informantes, hablantes de español, y procedentes de Argentina, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, México, Panamá, Uruguay y Venezuela, que accedieron a participar voluntariamente. También se recibieron 609 interacciones a un mensaje publicado en la red social Facebook, en el que opinaron hablantes de Venezuela, Bolivia, México, Perú y Nicaragua; y la revisión de artículos de prensa y blogs de países como Costa Rica, Cuba, El Salvador, Guatemala, Guinea Ecuatorial, Honduras, Nicaragua y Paraguay.

Con base en esta información y a partir de la aplicación de los criterios de selección, se consolidó un corpus de 703 canciones de amor y desengaño, escritas originalmente en español, por autores procedentes de 22 países de habla hispana (ver Anexo 5). La distribución del corpus según la procedencia de los autores de las canciones se detalla en la Tabla 19.

Tabla 19. Distribución del corpus según la procedencia de los autores de las canciones

Variedad	Cantidad	Proporción (%)
México	147	21
Colombia	115	16
España	96	14
Argentina	80	11
Puerto Rico	33	5
Venezuela	29	4
Varias	26	4
Perú	21	3
Chile	20	3
Cuba	18	3
República Dominicana	17	2

Estados Unidos	14	2
Ecuador	13	2
Uruguay	13	2
Bolivia	9	1
Paraguay	9	1
Costa Rica	8	1
El Salvador	8	1
Honduras	7	1
Nicaragua	7	1
Guatemala	5	1
Panamá	5	1
Guinea Ecuatorial	4	1
Suma total	704	100

5. Análisis de resultados

5.1 Características del corpus

Antes de hacer un análisis con respecto a los objetivos del presente trabajo, conviene realizar una primera descripción de los datos consolidados. El *Corpus de canciones de amor y desengaño* (CCAD) está compuesto por 703 canciones. El número de canciones de *desengaño* es levemente mayor, con una proporción del 55,8 % sobre el total.

Tabla 20 Distribución del corpus de canciones amor y desengaño por tipo de canción

	Frecuencia	Porcentaje (%)	Porcentaje acumulado
<i>Desengaño</i>	392	55,8	55,8
<i>Amor</i>	311	44,2	100,0
Total	703	100,0	

En cuanto a los autores de las canciones, la procedencia mayoritaria por país es México, que registra el 20,8 % de los casos. En segundo lugar, está Colombia con 16,4 %, seguida de España (13,7 %) y Argentina (11,4 %). Estos cuatro países agrupan el 62,2 % de los casos. Estos resultados son correspondientes, en parte, con la proporción del número de hablantes de español por país, pues estos mismos cuatro países son los que tienen un mayor número de hablantes de esta lengua, de acuerdo con el informe *El español: una lengua viva* del Instituto Cervantes para el año 2020 (7). Digo que son correspondientes en parte porque, si pretendiéramos construir un corpus equiparable en cuanto al porcentaje de canciones que aporta cada país con respecto a la proporción de su número de hablantes, *Puerto Rico* no debería tener tanta notoriedad (quinto en el corpus con el 4,7 % de los casos) y *Guatemala* debería tener más peso. Sin embargo, se debe tener en cuenta que las canciones del corpus se eligieron con base en las sugerencias de los hablantes y, por lo tanto, demuestran que, a pesar de ser un país pequeño, *Puerto Rico* tienen una gran influencia en la industria de la música. Este hecho, además, no debe ser pasado por alto a la hora de analizar la variedad de español puertorriqueño como un modelo lingüístico, apoyada en la capacidad de difusión que tiene su industria musical. Por otra parte, es importante destacar que la subcategoría *Varios*, que agrupa las canciones atribuidas a grupos de autores con integrantes de distintas

procedencias, aporta un 3,7 % de los casos y que *Estados Unidos* también hace un aporte, en medio de otros países de habla hispana (Ver Tabla 21).

Tabla 21 Variedad: procedencia de los autores de las canciones del CCAD

	<i>Frecuencia</i>	<i>Porcentaje (%)</i>	<i>Porcentaje acumulado</i>
<i>México</i>	146	20,8	20,8
<i>Colombia</i>	115	16,4	37,1
<i>España</i>	96	13,7	50,8
<i>Argentina</i>	80	11,4	62,2
<i>Puerto Rico</i>	33	4,7	66,9
<i>Venezuela</i>	29	4,1	71,0
<i>Varios</i>	26	3,7	74,7
<i>Perú</i>	21	3,0	77,7
<i>Chile</i>	20	2,8	80,5
<i>Cuba</i>	18	2,6	83,1
<i>República Dominicana</i>	17	2,4	85,5
<i>Estados Unidos</i>	14	2,0	87,5
<i>Ecuador</i>	13	1,8	89,3
<i>Uruguay</i>	13	1,8	91,2
<i>Bolivia</i>	9	1,3	92,5
<i>Paraguay</i>	9	1,3	93,7
<i>Costa Rica</i>	8	1,1	94,9
<i>El Salvador</i>	8	1,1	96,0
<i>Honduras</i>	7	1,0	97,0
<i>Nicaragua</i>	7	1,0	98,0
<i>Guatemala</i>	5	0,7	98,7
<i>Panamá</i>	5	0,7	99,4
<i>Guinea Ecuatorial</i>	4	0,6	100,0
Total	703	100,0	

La fórmula de tratamiento más frecuente es *tú*, que aparece el 82,4 % de las veces. Este hecho puede ser correspondiente con la teoría de su paulatina generalización en el ámbito panhispanico. A la vez, como lo muestra la Tabla 22, sorprende que en un segundo lugar aparezca la subcategoría *Indefinida*, aunque con apenas una leve diferencia respecto de *vos*.

Tabla 22 Fórmulas de tratamiento pronominales presentes en el CCAD

	<i>Frecuencia</i>	<i>Porcentaje (%)</i>	<i>Porcentaje acumulado</i>
<i>Tú</i>	579	82,4	82,4
<i>Indefinida</i>	47	6,7	89,0
<i>Vos</i>	45	6,4	95,4
<i>Usted</i>	18	2,6	98,0
<i>De tú a usted</i>	5	0,7	98,7
<i>De tú a vos</i>	4	0,6	99,3
<i>De vos a tú</i>	3	0,4	99,7
<i>Sumercé</i>	1	0,1	99,9
<i>De usted a tú</i>	1	0,1	100,0
Total	703	100,0	

Como es posible advertir, hay varios casos de alternancia de fórmulas de tratamiento. En algunas canciones, el *emisor* intercala los pronombres *tú* y *usted*, *tú* y *vos* o *usted* y *tú*. Aunque la frecuencia de cada uno de estos casos no es significativa con respecto a la cantidad de canciones del corpus (13 en total), sí llama la atención el hecho de que tampoco se trate de casos únicos, por lo cual es pertinente analizarlos como conjunto, es decir, tener en cuenta la *alternancia* de la fórmula de tratamiento como una subcategoría.

Entre otras características del corpus, hay que mencionar que el 85,5 % de las *canciones de amor y desengaño* fueron escritas por hombres; el 9,7 %, por mujeres y 4,8 % restante, por grupos que integraban a personas de ambos sexos. Este es un hecho que se relaciona con los acercamientos de *Ted Gioia*, en su libro *Canciones de amor*, quien sugiere que puede haber una correlación entre la música y el cortejo en los seres humanos, similar a la relación que existe entre el canto de las aves y el apareamiento (Cap. 1). Entonces, es normal encontrar una preferencia en

los hombres a componer este tipo de canciones, antes que referirse a otros temas. Esto, a su vez, es significativo si se tienen en cuenta la frecuencia del tipo de *intención* representada en las canciones del CCAD. Las canciones que pretenden *cortejar* son las más frecuentes y, como puede verse en la Tabla 23, se advierte que predomina un primer grupo de intenciones que incluye *cortejar*, *enaltecer*, *reprochar* y *lamentar*, como las más frecuentes. En un segundo grupo, aparecen *aferrarse*, *despedirse*, *recordar*, *entregarse*, *terminar* y *pedir perdón*.

Tabla 23 Frecuencia y proporción de las intencionalidades en el CCAD

	<i>Frecuencia</i>	<i>Porcentaje (%)</i>	<i>Porcentaje acumulado</i>
<i>Cortejar</i>	125	17,8	17,8
<i>Enaltecer</i>	102	14,5	32,3
<i>Reprochar</i>	99	14,1	46,4
<i>Lamentar</i>	90	12,8	59,2
<i>Aferrarse</i>	58	8,3	67,4
<i>Despedirse</i>	44	6,3	73,7
<i>Recordar</i>	37	5,3	78,9
<i>Entregarse</i>	34	4,8	83,8
<i>Terminar</i>	26	3,7	87,5
<i>Pedir perdón</i>	22	3,1	90,6
<i>Rechazar</i>	18	2,6	93,2
<i>Olvidar</i>	16	2,3	95,4
<i>Celebrar</i>	10	1,4	96,9
<i>Extrañar</i>	10	1,4	98,3
<i>Evitar</i>	5	0,7	99,0
<i>Cuestionar</i>	5	0,7	99,7
<i>Confesar</i>	1	0,1	99,9
<i>Despreciar</i>	1	0,1	100,0
Total	703	100,0	

Las *emociones* representadas en las canciones tienen un comportamiento similar: hay un primer grupo que muestra como más frecuentes a *enamoramiento, melancolía, decepción y cariño*. Después de este, aparece un segundo segmento en el que están *deseo, tristeza, rencor/rabia y aceptación* (Ver Tabla 23).

Tabla 24 Frecuencia y proporción de las emociones representadas en las canciones del CCAD

	<i>Frecuencia</i>	<i>Porcentaje (%)</i>	<i>Porcentaje acumulado</i>
<i>Enamoramiento</i>	137	19,5	19,5
<i>Melancolía</i>	112	15,9	35,4
<i>Decepción</i>	93	13,2	48,6
<i>Cariño</i>	92	13,1	61,7
<i>Deseo</i>	61	8,7	70,4
<i>Tristeza</i>	51	7,3	77,7
<i>Rencor/Rabia</i>	41	5,8	83,5
<i>Aceptación</i>	35	5,0	88,5
<i>Desinterés</i>	20	2,8	91,3
<i>Felicidad</i>	18	2,6	93,9
<i>Orgullo</i>	16	2,3	96,2
<i>Remordimiento</i>	15	2,1	98,3
<i>Negación/Rechazo</i>	7	1,0	99,3
<i>Temor</i>	4	0,6	99,9
<i>Agradecimiento</i>	1	0,1	100,0
Total	703	100,0	

Otra de las categorías de análisis está relacionada con el *contexto* de la relación representada en las canciones. De las seis subcategorías que la componen, las primeras cuatro (*relación que se termina, amor vigente, relación terminada hace tiempo y sin relación*) tienen una distribución más pareja. Por su parte, hay un menor número composiciones que le cantan a la *infidelidad* y a las *relaciones que empiezan* (Tabla 25).

Tabla 25 Frecuencia y proporción de los contextos representados en las canciones del CCAD

	<i>Frecuencia</i>	<i>Porcentaje (%)</i>	<i>Porcentaje acumulado</i>
<i>Relación que se termina</i>	186	26,5	26,5
<i>Amor vigente</i>	163	23,2	49,6
<i>Relación terminada hace tiempo</i>	160	22,8	72,4
<i>Sin relación</i>	125	17,8	90,2
<i>Infidelidad</i>	37	5,3	95,4
<i>Relación que empieza</i>	32	4,6	100,0
Total	703	100,0	

En cuanto al *efecto pretendido*, la mayoría de las canciones buscan *mantener la confianza* entre *emisor* y *destinatario*. Esta subcategoría agrupa el 47,1 % de los casos, seguida de *acercarse* (27,3 %) y *alejarse* (23 %). *Tratar con respeto* y *mostrar superioridad* tienen una frecuencia más escasa (ver Tabla 26).

Tabla 26 Frecuencia y proporción del efector pretendido por el emisor en las canciones del CCAD

	<i>Frecuencia</i>	<i>Porcentaje (%)</i>	<i>Porcentaje acumulado</i>
<i>Mantener la confianza</i>	331	47,1	47,1
<i>Acercarse</i>	192	27,3	74,4
<i>Alejarse</i>	162	23,0	97,4
<i>Tratar con respeto</i>	13	1,8	99,3
<i>Mostrar superioridad</i>	5	0,7	100,0
Total	703	100,0	

5. 2 Análisis cuantitativo

5.2.1 Resultados preliminares

El objetivo general de este trabajo es describir y analizar las variaciones dialectales y sociopragmáticas que se presentan en el uso de las formas pronominales de tratamiento de las canciones populares de amor y desengaño de autores panhispánicos. Un primer ejercicio para identificar estas estas variaciones sería hacer un cruce de los datos del corpus, correspondientes a *fórmula de tratamiento y variedad*. Sin embargo, como puede verse en la Tabla 27, este cruce de variables arroja una gran cantidad de datos que necesitan ser depurados para visualizar más detenidamente las particularidades sobre el tema. Para dar algún ejemplo de las complejidades en la interpretación, podemos revisar los valores correspondientes a la variedad argentina. Esta variedad registró 30 casos de *tuteo*, es decir, 5,2 % del total de las canciones tuteantes de todo el corpus; 27 casos de *voseo* y 16 casos en los que no se puede recuperar la fórmula de tratamiento utilizada, sin asomo de duda. También registra cinco casos de alternancia: 2 *de tú a vos*, 2 *de vos a tú* y 1 *de usted a tú*. Colombia, por su parte, registra 98 casos de *tuteo*; 3 de *voseo*, 4 usos de *usted*, 1 de *sumercé*, 7 *indefinidas* y 2 *alternantes*. Estas descripciones anteriores, aunque demuestran una notoria variación interna, no nos ofrecen parámetros de comparación entre las dos *variedades* para interpretaciones posteriores.

Una forma de avanzar un paso más en el análisis de estos datos es recurrir a las técnicas de análisis estadístico que miden la relación entre variables. La prueba X^2 o *ji cuadrada* permite determinar si existe un grado de relación entre dos variables categóricas (Rasinger 174-175). Sin embargo, este tipo de prueba es aplicable solo a tablas de contingencia 2x2, es decir, solo sería posible aplicarla si comparáramos dos *categorías de análisis* que a su vez tuvieran un máximo de dos *subcategorías* cada una (Field 698). Los datos y las variables del CCAD tienen características diferentes. No obstante, la prueba de análisis puede aplicarse utilizando el coeficiente *V. de Cramer*, aplicable a tablas con un mayor número de categorías. Este es un indicador con valor mínimo de 0 y un valor máximo de 1. El valor mínimo indica que no existe una relación entre variables o que estas son independientes y el valor máximo indica que existe una total relación entre ellas (784). En términos de gradación, una medida entre 0 y 0,2 indica que *no hay asociación*; si el resultado es 0,2 se trata de *una asociación débil*; se considerada *moderada* entre 0,2 y 0,6; mientras que la asociación se cataloga como *fuerte* cuando se ubica entre 0,6 y 1. Con base en ello,

La Tabla 28 muestra los grados de relación entre algunas variables del CCAD utilizando la *V. de Cramer*.

Tabla 27 Variación de las fórmulas de tratamiento pronominales por país en el CCAD

	<i>Tú</i>	<i>Vos</i>	<i>Usted</i>	<i>Sumercé</i>	<i>Indefinida</i>	<i>De vos a tú</i>	<i>De tú a vos</i>	<i>De tú a usted</i>	<i>De usted a tú</i>
<i>Argentina</i>	30	27	2	0	16	2	2	1	0
	5,2%	60,0%	11,1%	0,0%	34,0%	66,7%	50,0%	20,0%	0,0%
<i>Bolivia</i>	6	1	0	0	1	0	1	0	0
	1,0%	2,2%	0,0%	0,0%	2,1%	0,0%	25,0%	0,0%	0,0%
<i>Chile</i>	20	0	0	0	0	0	0	0	0
	3,5%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<i>Colombia</i>	98	3	4	1	7	1	1	0	0
	16,9%	6,7%	22,2%	100,0%	14,9%	33,3%	25,0%	0,0%	0,0%
<i>Costa Rica</i>	8	0	0	0	0	0	0	0	0
	1,4%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<i>Cuba</i>	17	0	0	0	1	0	0	0	0
	2,9%	0,0%	0,0%	0,0%	2,1%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<i>Ecuador</i>	8	1	0	0	4	0	0	0	0
	1,4%	2,2%	0,0%	0,0%	8,5%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<i>El Salvador</i>	7	0	0	0	1	0	0	0	0
	1,2%	0,0%	0,0%	0,0%	2,1%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<i>España</i>	95	0	0	0	0	0	0	1	0
	16,4%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	20,0%	0,0%
<i>Estados Unidos</i>	13	0	0	0	0	0	0	0	1
	2,2%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%
<i>Guatemala</i>	4	0	1	0	0	0	0	0	0
	0,7%	0,0%	5,6%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<i>Guinea Ecuatorial</i>	4	0	0	0	0	0	0	0	0
	0,7%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<i>Honduras</i>	1	4	0	0	2	0	0	0	0
	0,2%	8,9%	0,0%	0,0%	4,3%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<i>México</i>	140	0	6	0	0	0	0	0	0
	24,2%	0,0%	33,3%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<i>Nicaragua</i>	6	0	0	0	1	0	0	0	0

	1,0%	0,0%	0,0%	0,0%	2,1%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<i>Panamá</i>	4	0	1	0	0	0	0	0	0
	0,7%	0,0%	5,6%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<i>Paraguay</i>	0	5	0	0	4	0	0	0	0
	0,0%	11,1%	0,0%	0,0%	8,5%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<i>Perú</i>	21	0	0	0	0	0	0	0	0
	3,6%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<i>Puerto Rico</i>	29	0	1	0	0	0	0	3	0
	5,0%	0,0%	5,6%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	60,0%	0,0%
<i>República Dominicana</i>	16	0	0	0	1	0	0	0	0
	2,8%	0,0%	0,0%	0,0%	2,1%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<i>Uruguay</i>	4	4	0	0	5	0	0	0	0
	0,7%	8,9%	0,0%	0,0%	10,6%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<i>Varios</i>	23	0	1	0	2	0	0	0	0
	4,0%	0,0%	5,6%	0,0%	4,3%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<i>Venezuela</i>	25	0	2	0	2	0	0	0	0
	4,3%	0,0%	11,1%	0,0%	4,3%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
Total	579	45	18	1	47	3	4	5	1
	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla 28 Relaciones entre variables del CCAD con base en el coeficiente V. de Cramer

	Tratamiento con respecto a variedad		Tratamiento con respecto a intención		Tratamiento con respecto a contexto		Tratamiento con respecto a efecto pretendido	
	Valor	Significación aproximada	Valor	Significación aproximada	Valor	Significación aproximada	Valor	Significación aproximada
<i>Phi</i>	,841	<,001	,621	<,001	,266	,139	,698	<,001
<i>V. de Cramer</i>	,297	<,001	,220	<,001	,119	,139	,349	<,001
<i>Coeficiente de contingencia</i>	,644	<,001	,521	<,001	,257	,139	,573	<,001
<i>No. casos</i>	703		703		703		703	

Los coeficientes V. de Cramer nos muestran que existen relaciones moderadas entre las fórmulas de tratamiento pronominales de las canciones y la variedad, es decir, la procedencia de los autores (0,297). También hay un indicador de relación moderada, casi leve, entre la fórmula de tratamiento elegida y le intención pretendida por el *emisor* (0,220). Además, también se advierte

una relación moderada entre la fórmula de tratamiento elegido por el *emisor* y el *efecto pretendido* (0,349). En estos tres casos, la significación aproximada es de $p < 0,001$, en otras palabras, que la probabilidad de que el coeficiente de correlación no haya sido una casualidad es superior al 99 % (Rasinger 183). Por esta misma razón, el coeficiente de relación entre la fórmula de tratamiento elegida y el contexto representado en la canción no puede considerarse como significativo, pues supera el valor de tolerancia de $p < 0,05$ para las investigaciones cuantitativas en lingüística (190).

Los anteriores resultados abren nuevas posibilidades de análisis. En primer lugar, es pertinente indagar sobre las características de las relaciones moderadas que se encontraron y, en segundo lugar, es necesario evaluar otras formas de valorar la relación entre la fórmula de tratamiento elegida por el *emisor* en las canciones del CCAD y el *contexto de la relación* representado en el texto.

5.2.2 Expresión y omisión de la fórmula de tratamiento

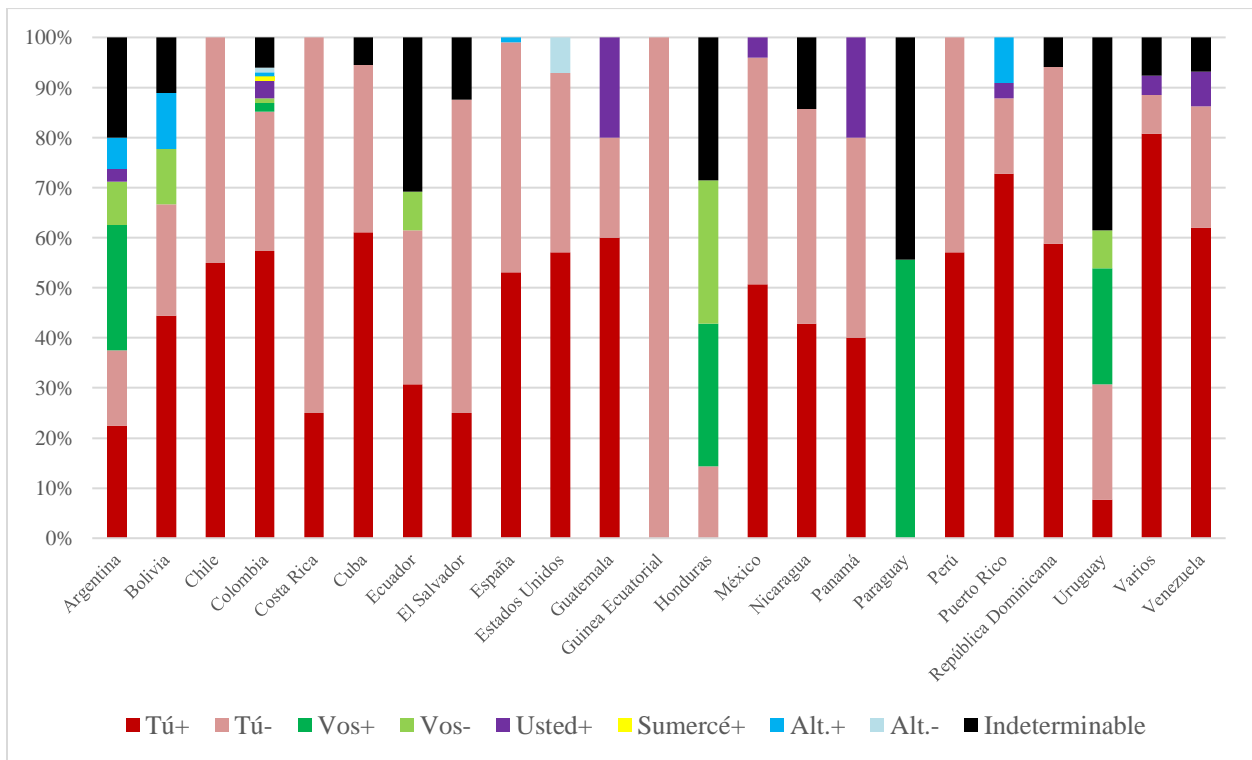
Antes de dar paso a ese análisis, es necesario contemplar una de las variaciones del uso de las fórmulas de tratamiento pronominales, relacionada con la expresión y omisión del pronombre personal en las oraciones. Como lo expuse en el § 2.2.5 de este trabajo, Marta Luján sugiere que cuando «la omisión (de la fórmula de tratamiento) es posible, la forma explícita funciona como un término contrastivo, distintivo o ‘enfocado’, que requiere un contexto discursivo» (1280). Por ende, en este caso, dar foco o contraste a la fórmula de tratamiento implica o refleja una intención de parte del *emisor*. Así que, si la relación entre la intención y la elección de la fórmula de tratamiento es moderada, resulta pertinente indagar si estas tres variables (*Fórmula de tratamiento*, *intención* y *sintaxis*) se pueden cruzar y si, además, pueden variar dependiendo de la procedencia de los autores. Este análisis demanda una complejidad mayor a la mencionada con respecto a la Tabla 27. Por lo tanto, en aras de una mejor ejecución, haré uso de dos recursos. El primero de ellos es el análisis visual de los datos a través de gráficos, cuya utilización en favor de la argumentación de la investigación lingüística sustenta Rasinger (124-125) y el segundo es la combinación de dos conjuntos de variables. En cuanto a esto último, a partir de ahora, la categoría *Fórmula de Tratamiento* y *Sintaxis* se juntan. De este modo, cuando la canción usa la forma *tú*, pero esta se omite en la sintaxis se usará la etiqueta *Tú-* y cuando se usa pero no se omite será *Tú+*. Lo mismo aplicará para las todas las fórmulas de tratamiento, con la diferencia de que todas los usos alternantes se juntarán en una misma categoría (*Alt.-* y *Alt.+*). Cuando el texto no permite

establecer con total claridad cuál es la forma usada, seguiré utilizando la subcategoría *Indeterminable*. La Tabla 29 muestra la nueva denominación de subcategorías y la Ilustración 2 permite ver la variación de estas, según la procedencia de los autores.

Tabla 29 Nueva denominación para las subcategorías de Fórmula de tratamiento y sintaxis

Categoría	Subcategorías	Nueva denominación
<i>Fórmula de tratamiento</i>	Tú	Tú-: Omitida Tú+: No Omitida
	Vos	Vos-: Omitida Vos: No Omitida
	Usted	Usted-: Omitida Usted+: No Omitida
	Sumercé	Sumercé-: Omitida Sumercé+: No Omitida
	Indefinida	
	De vos a tú	
	De tú a vos	Alt.-: Omitida
	De tú a usted	Alt.+: No Omitida
	De usted a tú	

Ilustración 2 Variación de las fórmulas de tratamiento pronominales y su caracterización sintáctica en el CCAD.



Aunque el gráfico anterior no especifica los índices de proporcionalidad de las fórmulas de tratamiento dentro de cada variedad, la composición visual de cada una da a entender y permite advertir rasgos diferenciales. Estos rasgos, a su vez, conforman un criterio de agrupación de las canciones del corpus, que será útil para realizar análisis más pertinentes, cruzando las variables que según el § 5.2.2 evidenciaron tener algún tipo de relación. Para esto, voy a dar relevancia a las agrupaciones de variedades que pueden hacerse en función del *tuteo*, el *voseo* y las *formas indeterminables*. Esto debido a que la forma *usted*, en el caso de las canciones del CCAD, no es evidencia de *ustedeo* como trato de confianza, sino que está más relacionada con aspectos sociolingüísticos y pragmáticos o, cuando llega a serlo, no se trata de un *uso no marcado*, sino de casos específicos que no son estadísticamente significativos. Lo mismo puede decirse sobre la *alternancia*, respecto de la cual será importante tener en cuenta otros factores de carácter cualitativo que comentaré más adelante. Así, pues, pueden identificarse los grupos detallados en § 5.2.2.1:

5.2.2.1 Grupos de variedades identificadas en el CCAD según la expresión u omisión de la fórmula de tratamiento

(I) Voseantes, conformado por *Argentina, Bolivia, Ecuador, Honduras y Uruguay*: en estos cinco países se registra una variación entre formas *voseantes* y *tuteantes*, acompañadas de una presencia notoria de las formas *indeterminables*.

(II) Tuteantes, conformado por *Chile, Costa Rica, España, Estados Unidos, Guatemala, México, Panamá, Perú y Puerto Rico*: en este grupo integrado por nueve países solo se registran formas de tuteo. De ellos, *Costa Rica* tiene un comportamiento levemente diferente, debido a que la omisión del *tú* parece ser más frecuente en las canciones de ese país. No obstante, se debe recordar que en el total del corpus solo se registran 8 canciones con esa procedencia, por lo cual este constituye un aspecto que podría tenerse en cuenta para futuros trabajos.

(III) Tuteantes levemente indeterminantes, conformado por *Cuba, El Salvador, Nicaragua, República Dominicana, Venezuela* y los conjuntos integrados por autores de varias procedencias (*Varios*): en este grupo, las formas de *tuteo* alternan con las *formas indeterminables*.

(IV) Colombia: en este país se dan todas las formas de tratamiento pronominales posibles, lo cual es relevante si se tiene en cuenta que es una de las variedades que cuenta con mayor representación en el corpus. Esto abre la posibilidad de tener en cuenta la subdivisión dialectal del español de Colombia y la posibilidad de integrar cada una de estas regiones con zonas de habla diferentes a las fronteras geográficas.

(V) Guinea Ecuatorial: muestra únicamente uso de *Tú omitido*. Se trata de una característica interesante para el análisis, aunque se debe observar con cuidado, debido a su representatividad en el corpus. Por ende, también puede ser tema de futuros estudios.

(VI) Paraguay: esta variedad muestra una situación similar; aunque su muestra no es tan representativa en el corpus, sí llama la atención que estas canciones varíen entre el *voseo* y las formas *indeterminables*, sin registrarse casos de elección de otras formas.

Si bien esta clasificación es sugerente, es preciso señalar que ofrece algunos riesgos. El primero de ellos está relacionado con el tamaño de la muestra con la que cuenta el corpus para delimitar cada una. Para el caso del grupo de *variedades voseantes*, se registran 122 casos; el de *variedades tuteantes* tiene 348; y el de las *variedades tuteantes levemente indeterminantes* registra 105. *Colombia* cuenta con 115 casos, mientras que *Paraguay* tiene 9 y *Guinea Ecuatorial* 4. En ese sentido, puede decirse que es posible hacer algunos análisis basados en los primeros tres

grupos, dado que ofrecen un número de casos considerable y representativo. *Colombia* tiene un comportamiento particular. Puede ser analizada como un caso aparte, aunque también cabe la posibilidad de distribuir el número de casos en variedades regionales más pequeñas, a fin de confirmar si cada una de ellas puede integrarse en uno de los grupos 1, 2 y 3, que llamaremos *principales*. Por su parte, para el caso de *Paraguay* y *Guinea Ecuatorial* debe señalarse que no hay una muestra suficiente que permita declararlas como variedades. Pero, en segundo lugar, no se puede desconocer que *Paraguay* y *Guinea Ecuatorial* tienen comportamientos únicos. Sería fácil proponer que cada uno de ellos se integrara a otro grupo –por ejemplo, *Paraguay* en las zonas voseantes y *Guinea Ecuatorial* en las tuteantes–, pero al hacerlo se estarían desconociendo los rasgos que se evidencian en el corpus. Además, se debe tener en cuenta la advertencia que hace Norma Carricaburo sobre la necesidad de contar con estudios más exhaustivos sobre las formas de tratamiento en el español de *Paraguay* antes de tomar una decisión como esa (33). Lo mismo sucede en el caso de *Guinea Ecuatorial*, variedad que, por ejemplo, no aparece descrita en el manual de Carricaburo ni en la NGLE o la GDLE; y tampoco se citan estudios sobre esta variedad en la revisión de Mauro Fernández y Katharina Gerhalter (1-4). El caso de *Estados Unidos* resulta diferente, no tanto porque existan estudios sobre la variación de las fórmulas de tratamiento pronominales en ese país, sino porque su comportamiento en el corpus es consistente con las formas no marcadas del español en general, donde el tuteo es el rasgo generalizado.

A primera vista, esta agrupación tiene algunas similitudes con la división que presenté en la Tabla 3, de § 2.1.6, realizada con base en el manual de Norma Carricaburo y que distinguía tres zonas: *tuteantes*, *voseantes* y *alternantes*. Las ilustraciones 3 y 4 nos permiten hacer una comparación de las canciones del corpus, haciendo una división de este, según cada una de las dos clasificaciones. Para ello, he añadido en grupos separados las variedades de *Estados Unidos* y *Guinea Ecuatorial* y las canciones compuestas por grupos de autores de diferentes procedencias (*Varios*) al esquema basado en Carricaburo. El ejercicio permite ver que sí habría diferencias al incluir la variedad de *Paraguay* dentro de los países voseantes y a *Colombia*, dentro de los alternantes, pues muestran perfiles de composición diferentes si se comparan las dos gráficas. *Estados Unidos*, en cambio, se asemeja en su distribución al comportamiento de los países tuteantes.

Ilustración 3 Variación sintáctica de las fórmulas de tratamiento en las canciones del CCAD, según la zonificación basada en Carricaburo

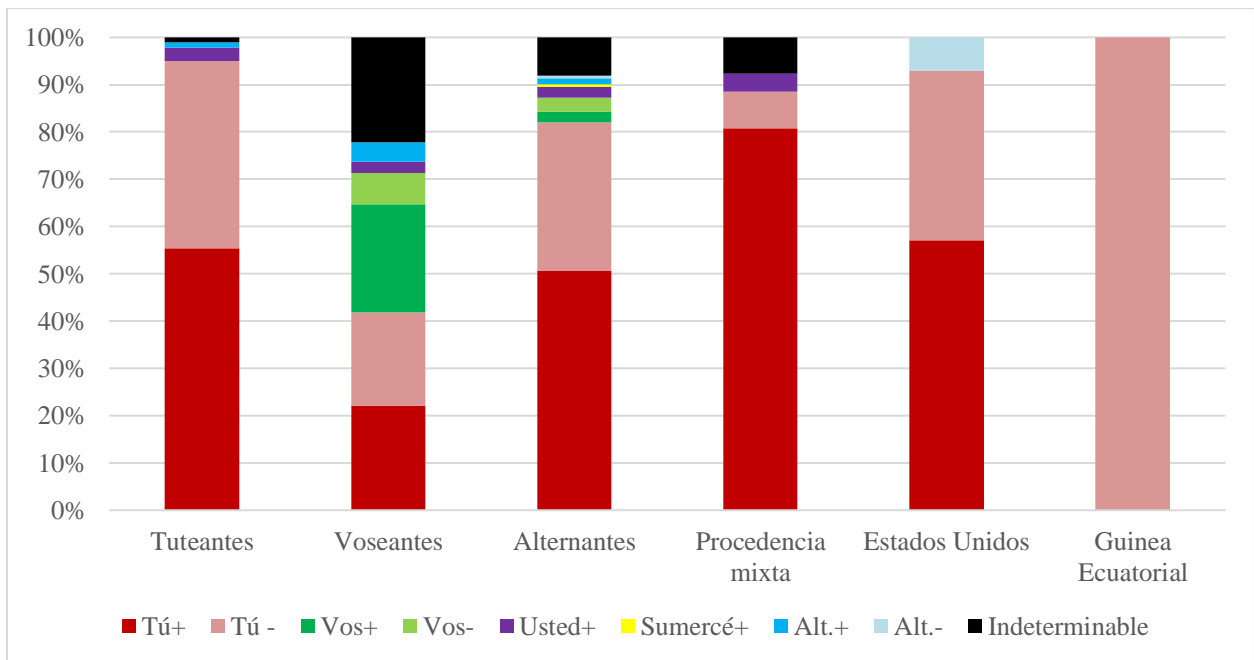
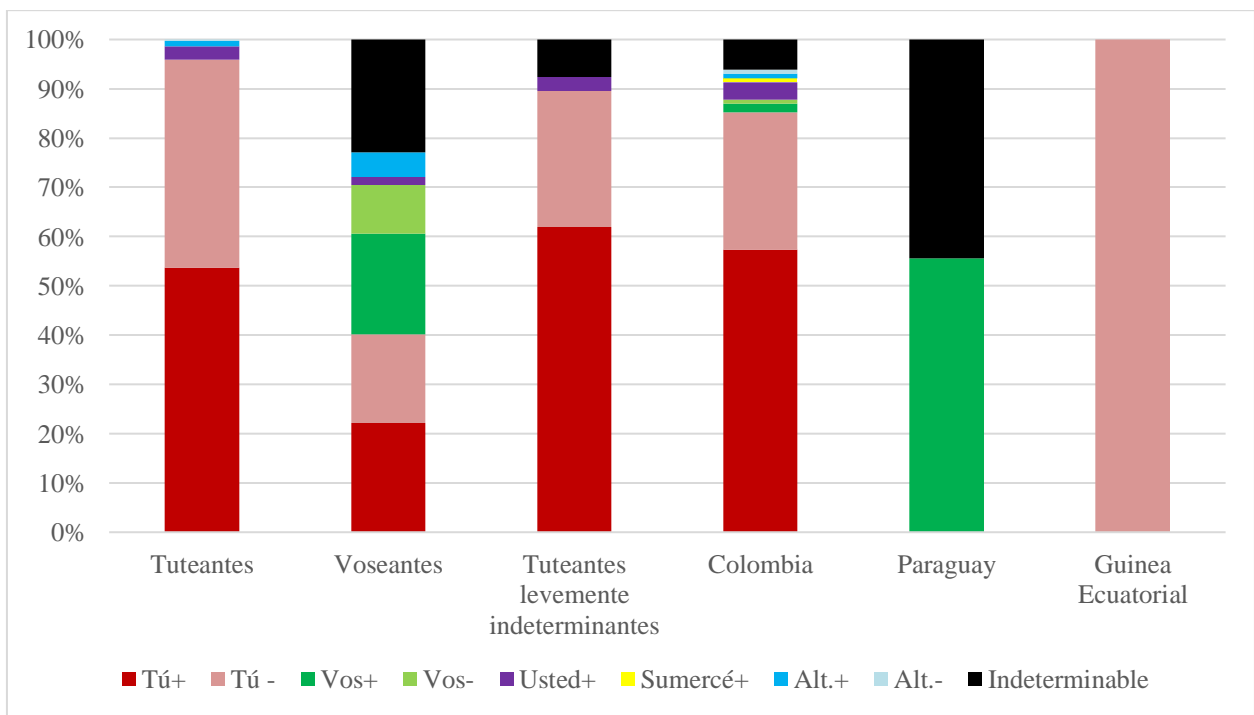


Ilustración 4 Variación sintáctica de las fórmulas de tratamiento en las canciones del CCAD, según la zonificación propuesta.



También debo mencionar que después de identificar las variaciones de las fórmulas de tratamiento pronominales en las canciones del corpus, esperaba encontrar una relación correspondiente con alguna de las divisiones dialectales descritas en § 2.2.1. Con respecto a ello, vemos que las agrupaciones del CCAD se diferencian de la propuesta de Rona porque, primero, son menos numerosas y, segundo, no ahondan en posibles subdivisiones regionales de algunos países, como sí sucede con la propuesta del filólogo uruguayo. Con respecto a esto último, aunque el CCAD sí tiene una caracterización de la localidad de procedencia de cada autor (por ejemplo, Jaén para el caso de Joaquín Sabina), la variación de las fórmulas de tratamiento pronominales no es tan significativa como para sea necesario crear agrupaciones más pequeñas, exceptuando el caso de Colombia que, como lo dije anteriormente, daría esa posibilidad.

Con respecto a la distribución dialectal de Zamora y Guitart, hay que decir que las agrupaciones propuestas en el CCAD sí difieren de su propuesta, principalmente, en que aquí se notan diferencias entre el español de Colombia y el de México; Chile no aparece como un caso aparte en el CCAD y Paraguay no se integra al Cono Sur. En cuanto a la descripción de Moreno Fernández, la agrupación del CCAD se diferencia en que sugiere una integración diferente de las variedades de América Central y las del Caribe. Y, por supuesto, la separación ya mencionada de Paraguay. Por estas razones, no aplicaré estas divisiones al análisis de las canciones, sino que lo haré a partir de las agrupaciones sugeridas en § 5.2.2.1 que denominaremos *Agrupaciones del CCAD*. En cuanto a ellas, es importante aclarar que no se proponen como variedades dialectales o variedades del español, sino como agrupaciones o variedades de análisis estrictamente del CCAD, debido a que se establecen teniendo en cuenta únicamente la variación de las fórmulas de tratamiento pronominales en las canciones de amor y desengaño. Esto, claramente, tampoco implica que más adelante no puedan adelantarse estudios de clasificación y distancia dialectal o de dialectometría, entre otros, que tengan en cuenta variables adicionales para determinar si su valor es consistente como variedades del español, tanto para las canciones como en el uso general de la lengua.

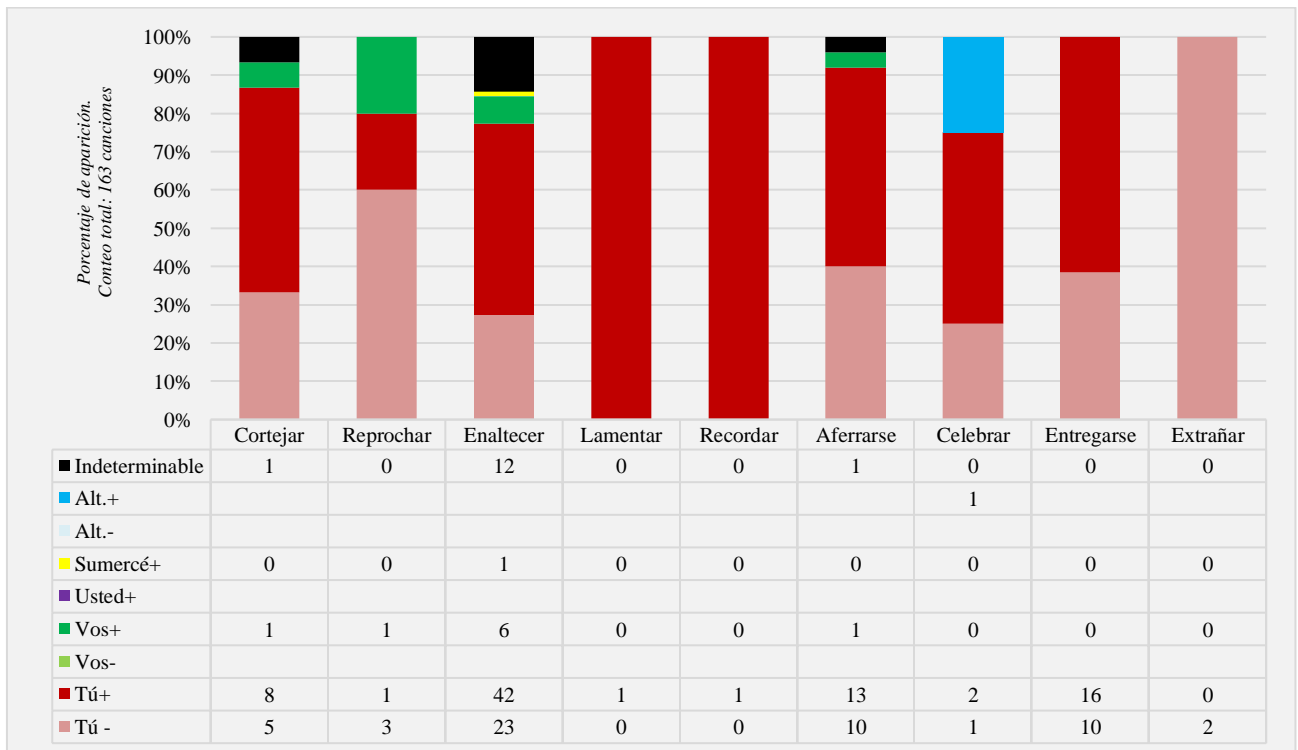
Con base en estas agrupaciones podemos dar un paso más en el análisis. El uso del programa informático SPSS nos permite obtener datos basados en cruces de categorías para identificar cómo varían las fórmulas de tratamiento pronominales, según el contexto de la relación sentimental y las intenciones representadas en el texto. Así, daremos desarrollo al segundo objetivo específico propuesto de establecer las relaciones entre el uso de las formas de tratamiento

pronominales de las letras de las canciones populares de amor y desengaño y las intenciones comunicativas de los contextos enunciativos representados en estos textos.

5.3 Intención, sintaxis y contexto

Para el desarrollo de este apartado, recurriré a los análisis cuantitativo y cualitativo, con el fin de contar con una magnitud de los fenómenos a destacar, además de una descripción o un mejor acercamiento a los mismos. El primer hecho relevante a mencionar es que, en efecto, sí es posible advertir una variación en la elección formas de tratamiento pronominales con respecto a la procedencia del autor, además de la intención y el contexto representados en las canciones. Para ejemplificarlo, podemos ver la *Ilustración 5*, que muestra la variación de las formas de tratamiento pronominales en las canciones del CCAD, con base en la subcategoría contextual *Amor vigente* y la intención representada en el texto. Luego, vamos a compararla con las *ilustraciones 6, 7, 8 y 9* que muestran el comportamiento de la misma selección en los grupos *voceantes, tuteantes, tuteantes levemente indeterminantes y Colombia*, respectivamente.

Ilustración 5 Variación de las formas de tratamiento pronominales en las canciones del CCAD, según el contexto «Amor vigente» y la Intención



Los datos de la tabla inferior de la gráfica muestran el recuento del número de canciones para cada subcategoría. Los colores muestran la proporción de la aparición de cada fórmula de tratamiento pronominal dentro de esa misma cantidad. Lo primero que se advierte es que la muestra con la que se cuenta para cada subcategoría no es equivalente. Por esta razón, me detendré en el análisis de aquellas que, además de contar con una muestra considerable, demuestren tener características relevantes de variación. Por ejemplo, con base en lo que se presenta en la *Ilustración 5*, hay una alta preferencia por el *Tú no omitido* en las canciones que tienen la intención de *enaltecer*, cuando la relación representada es un *Amor vigente*. Un caso similar, aunque más leve, sucede cuando la intención es *entregarse*, *cortejar* y, en menor medida, *aferrarse*. El *voseo no omitido* también es frecuente para *enaltecer* y no hay casos de *voseo omitido*. Por otra parte, puede decirse que hay una alta aparición de las formas *indeterminables*. Sin embargo, antes de entrar en el comentario de las canciones, es pertinente dar un vistazo a los mismos datos, según las agrupaciones del CCAD.

Ilustración 6 Variación de las formas de tratamiento pronominales en las agrupaciones voseantes del CCAD, según el contexto «Amor vigente» y la Intención

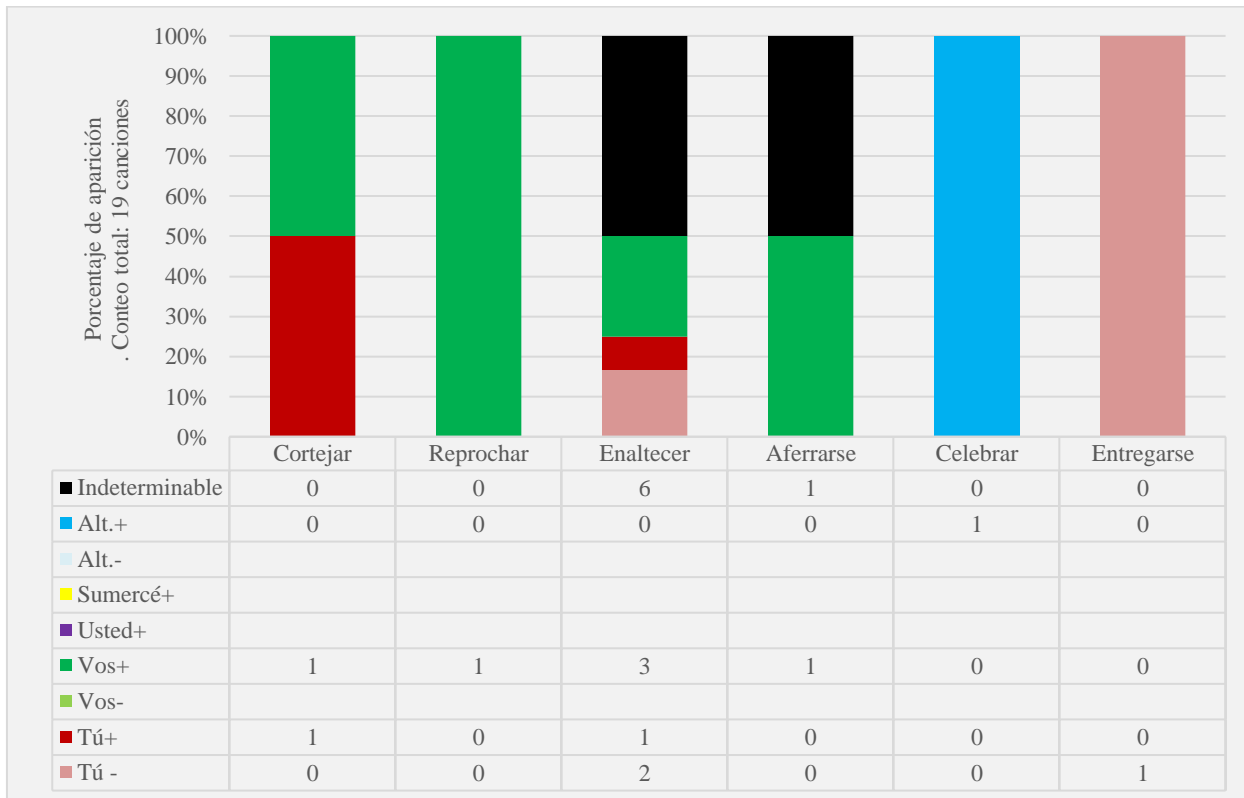


Ilustración 7 Variación de las formas de tratamiento pronominales en las agrupaciones tuteantes del CCAD, según el contexto «Amor vigente» y la Intención

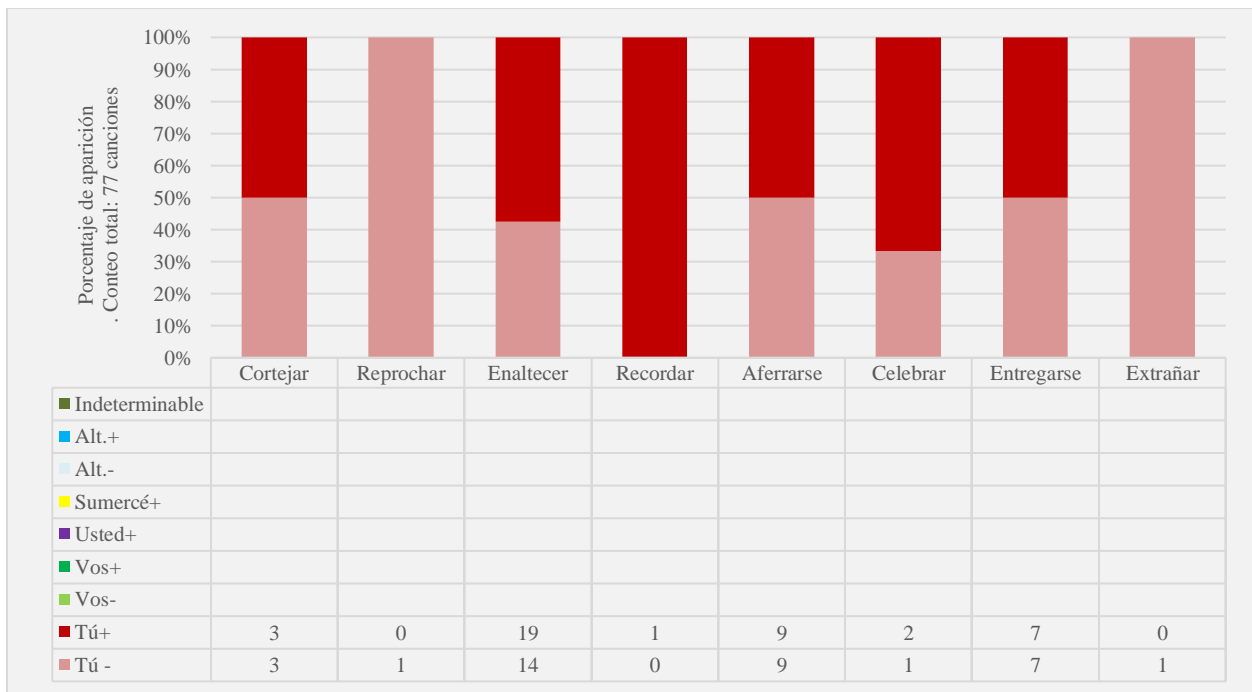


Ilustración 8 Variación de las formas de tratamiento pronominales en las agrupaciones tuteantes levemente indeterminantes del CCAD, según el contexto «Amor vigente» y la Intención

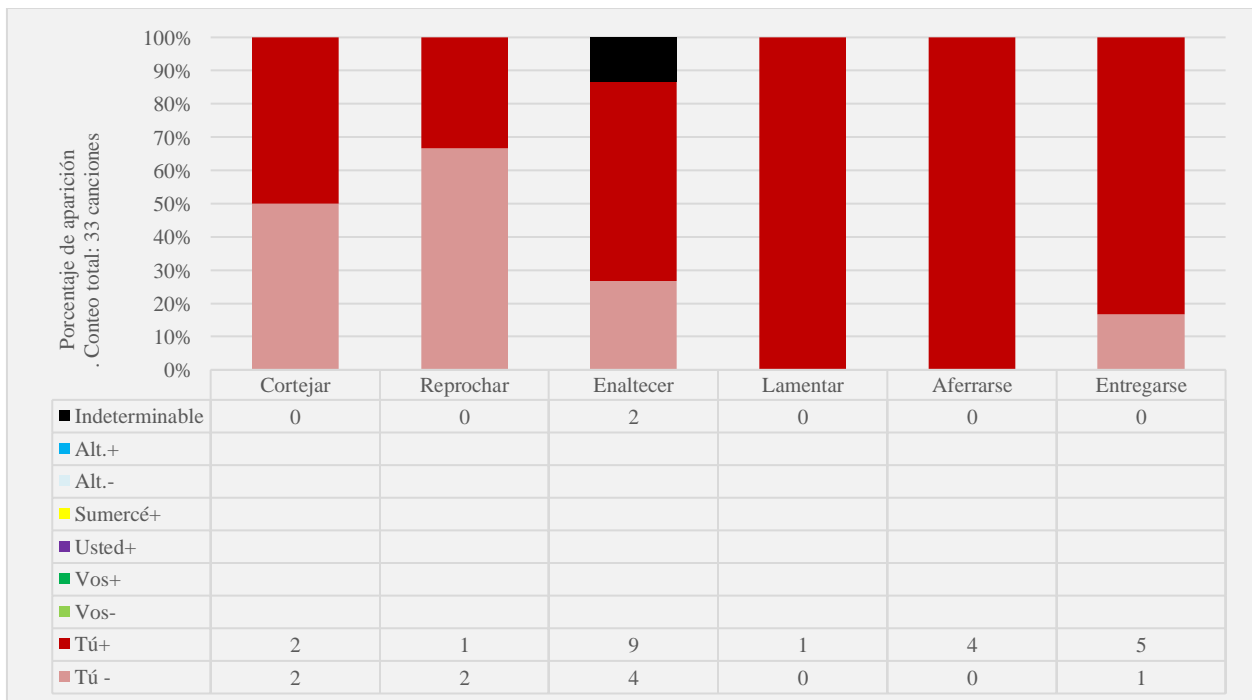
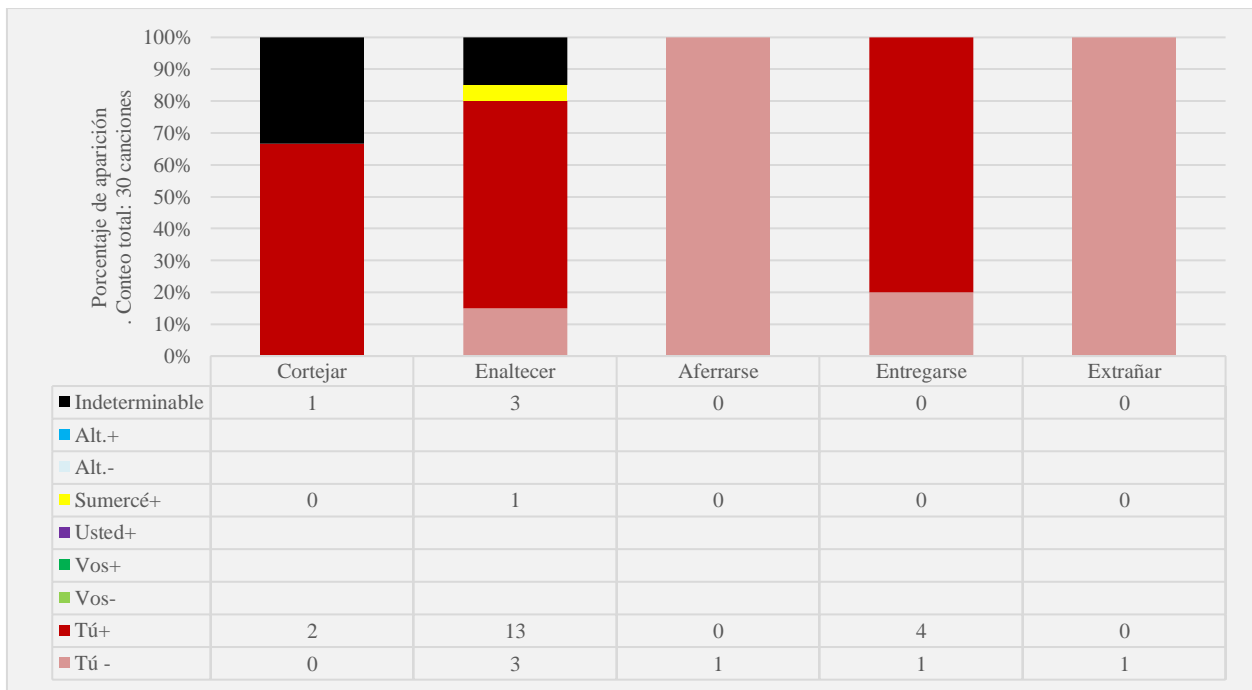


Ilustración 9 Variación de las formas de tratamiento pronominales en las canciones colombianas del CCAD, según el contexto «Amor vigente» y la Intención



Aunque la muestra de los países voseantes no están generosa como las demás, no deja de ser notorio que la forma *indeterminable* sea la más frecuente para la intención de *enaltecer*. En esta subcategoría se manifiesta todo el repertorio de formas de tratamiento pronominales para esta variedad, aunque priman las voseantes e indeterminadas. En cuanto a las agrupaciones tuteantes, la variación se da entre la expresión y omisión de la fórmula de tratamiento. El *tú no omitido* aparece en el 57 % de las canciones que pretenden *enaltecer*, pero en general no parece variar de manera correlativa en función de la intención. De hecho, si se toman todas las canciones que registran esta intención, es decir, no solo las correspondientes al contexto *amor vigente*, aparecen 41 casos en el grupo de países tuteantes, 24 de los cuales tienen la intención de *enaltecer* (58 %). Así que la proporción sigue siendo la misma. Llegados a este punto, y teniendo en cuenta la forma en que varían los países voseantes, vale la pena preguntarse si la frecuencia de aparición de la fórmula de tratamiento pronominal, con respecto al número total de palabras en el texto, representa un matiz adicional de análisis.

En los países *tuteantes levemente indeterminables*, el *tú no omitido* es la forma más relevante para *enaltecer*, con el 60 % de los casos, mientras que la *indeterminable* tiene 13 % de

los casos y, aunque es la minoritaria, resulta importante para el análisis. En Colombia también se destaca el *tú no omitido* con el 65% de los casos.

En general, teniendo en cuenta la prueba de X^2 , se puede decir que hay una relación moderada (,493, con una significancia de $p < ,001$) entre la intención de *enaltecer* y la elección de la fórmula de tratamiento pronominal, como podrá consultarse en el *Anexo VI*. Así mismo, otras subcategorías de *intención* que evidencian correlaciones moderadas y altas son *cortejar* (,405; $p < ,001$), *reprochar* (,422; $p < ,001$), *recordar* (,493; $p < ,003$), *terminar* (,499; $p < ,044$), *aferrarse* (,521; $p < ,001$), *olvidar* (,735; $p < ,002$) y *entregarse* (,554; $p < ,001$). La Tabla 30 muestra el detalle de la distribución de las formas de tratamiento pronominales de estas subcategorías. Los números en rojo resaltan las particularidades que considero relevantes para comentar.

Tabla 30 Subcategorías de «Intención» que muestran relaciones moderadas con respecto a la fórmula de tratamiento pronominal, según la agrupación de «Variedad».

	Tú -	Tú+	Vos-	Vos+	Usted+	Sumercé+	Alt.-	Alt.+	Indet.	Total
Aferrarse	<i>Voseantes</i>	0	1	2					2	5
	<i>Tuteantes</i>	16	21	0					0	37
	<i>Tuteantes e indeterminantes</i>	2	7	0					0	9
	<i>Colombia</i>	3	4	0					0	7
	<i>Total</i>	21	33	2					2	58

	Tú -	Tú+	Vos-	Vos+	Usted+	Sumercé+	Alt.-	Alt.+	Indet.	Total
Cortejar	<i>Voseantes</i>	2	5	4	4	1	0	2	10	28
	<i>Tuteantes</i>	21	26	0	0	4	1	0	0	52
	<i>Tuteantes e indeterminantes</i>	8	15	0	0	0	0	0	2	25
	<i>Colombia</i>	4	8	0	0	1	0	0	2	15
	<i>Guinea Ecuatorial</i>	4	0	0	0	0	0	0	0	4
	<i>Paraguay</i>	0	0	0	1	0	0	0	0	1
	<i>Total</i>	39	54	4	5	6	1	2	14	125

		Tú -	Tú+	Vos-	Vos+	Usted+	Sumercé+	Alt.-	Alt.+	Indet.	Total
Enaltecer	<i>Voseantes</i>	3	2	1	5	0	0			7	18
	<i>Tuteantes</i>	15	24	0	0	2	0			0	41
	<i>Tuteantes e indeterminantes</i>	4	11	0	0	0	0			2	17
	<i>Colombia</i>	4	14	0	0	0	1			3	22
	<i>Paraguay</i>	0	0	0	3	0	0			1	4
	<i>Total</i>	26	51	1	8	2	1			13	102

		Tú -	Tú+	Vos-	Vos+	Usted+	Sumercé+	Alt.-	Alt.+	Indet.	Total
Entregarse	<i>Voseantes</i>	1	0	1						2	4
	<i>Tuteantes</i>	11	7	0						0	18
	<i>Tuteantes e indeterminantes</i>	1	5	0						0	6
	<i>Colombia</i>	1	5	0						0	6
	<i>Total</i>	14	17	1						2	34

		Tú -	Tú+	Vos-	Vos+	Usted+	Sumercé+	Alt.-	Alt.+	Indet.	Total
Olvidar	<i>Voseantes</i>	0	0	1						0	1
	<i>Tuteantes</i>	4	7	0						0	11
	<i>Tuteantes e indeterminantes</i>	0	0	0						1	1
	<i>Colombia</i>	1	1	0						1	3
	<i>Total</i>	5	8	1						2	16

		Tú -	Tú+	Vos-	Vos+	Usted+	Sumercé+	Alt.-	Alt.+	Indet.	Total
Recordar	<i>Voseantes</i>	1	1		4				0	3	9
	<i>Tuteantes</i>	7	10		0				0	0	17
	<i>Tuteantes e indeterminantes</i>	0	3		0				0	1	4
	<i>Colombia</i>	2	3		0				1	0	6
	<i>Paraguay</i>	0	0		1				0	0	1
	<i>Total</i>	10	17		5				1	4	37

		Tú -	Tú+	Vos-	Vos+	Usted+	Sumercé+	Alt.-	Alt.+	Indet.	Total
Reprochar	<i>Voseantes</i>	2	4	0	7	0		0	1		14
	<i>Tuteantes</i>	18	25	0	0	1		0	2		46
	<i>Tuteantes e indeterminantes</i>	5	8	0	0	2		0	0		15
	<i>Colombia</i>	7	11	1	1	3		1	0		24
	<i>Total</i>	32	48	1	8	6		1	3		99

		Tú -	Tú+	Vos-	Vos+	Usted+	Sumercé+	Alt.-	Alt.+	Indet.	Total
Terminar	<i>Voseantes</i>	0	1		1						2
	<i>Tuteantes</i>	7	12		0						19
	<i>Tuteantes e indeterminantes</i>	1	1		0						2
	<i>Colombia</i>	1	2		0						3
	<i>Total</i>	9	16		1						26

5.3.1 Aferrarse

Las canciones que representan la intención de *aferrarse* pueden ser de *amor* o de *desengaño*. El *efecto pretendido*, *contexto* o la *emoción* que se evidencia en sus textos también es variada. Esta subcategoría registra un total de 58 canciones, equivalente al 8,25 % del total del corpus.

En la agrupación de países *voseantes* hay cinco canciones, dos de ellas con *vos no omitido*, una con *tú no omitido* y dos *indeterminables*. Una de estas últimas es *Amor amarillo*, del cantante y compositor argentino Gustavo Cerati, que reproduzco a continuación:

*Adentro tuyo
caigo del sol
Adentro tuyo
es único
es único*

*Cuerpos de luz
Corriendo en pleno cielo
Cristales de amor amarillo*

No dejaré que seas fría

*Yo podría calentarte
para abandonarme y renacer
renacer
renacer*

*Explosiones en tus ojos
Agujeros en la tierra
y un verde profundo en el mar*

*Hay algo en el aire
un detalle infinito
y quiero que dure para siempre
para siempre*

(Amor amarillo, interpretada por Gustavo Cerati. Texto de Gustavo Cerati, Argentina 1993).

La declaración «*y quiero que dure para siempre*» revela la intención de *aferrarse*. La ausencia textual de la forma de tratamiento imprime un efecto de cercanía: se trata de un diálogo íntimo en el que no es necesario señalar a quien recibe el mensaje, puesto que se supone presente. El presente de subjuntivo en «*no dejaré que seas fría [...]*» podría hacernos pensar en que hay tuteo; sin embargo, hay que recordar que en Argentina se registran casos de presente de subjuntivo con voseo pronominal y tuteo verbal. Así mismo, la elección «*adentro tuyo*» es una posibilidad del paradigma pronominal del voseo (Carricaburo 16). En suma, se advierte que es posible argumentar tanto el tuteo como el voseo, con lo cual la canción se cataloga como *indeterminable*. Ahora, la pregunta que conviene hacer es: ¿esa elección, o mejor, la no elección o declaración de la forma de tratamiento pronominal está relacionada con la intención manifestada en el texto? Una posibilidad es que la eliminación de la forma produce cercanía y *aferrarse* es, en parte, «acercarse más» con lo cual habría una relación. Otra posibilidad es que las canciones de amor y desengaño, al representar diálogos íntimos entre dos personas, simplemente no necesitan de la forma de tratamiento.

Pero este último argumento sería contrario a las evidencias, pues si se mira la subcategoría como conjunto puede notarse que la mayoría de las canciones declaran la forma de tratamiento (tres con *tú* y dos con *vos* para un 60,3 %). Veamos lo que sucede con una de las canciones tuteantes.

*Olvida aquel instante
en que, con tanto miedo,
te dije, temeroso,
que había
que renunciar.*

*Nuestro amor fue tan grande
¡tan grande y tormentoso!
que, aunque nos cause llanto,
es este amor prohibido
nuestra felicidad*

*Yo seguiré venciendo
el peligro de quererte
Tú seguirás viviendo
la angustia de pecar*

*Es mejor que sigamos
hasta la misma muerte
Es mejor que sigamos
que sigamos pecando
sin olvidarnos más*

DECLAMADO:

*Hay un mundo imposible que nubla nuestras vidas
Hay un cielo de sombras que no nos dejan luz
Y a pesar de tus cosas y a pesar de las mías,
Por sobre todo el mundo, mi mundo serás tú
Aunque todos se opongan, tú estarás en mi vida
Tú estarás en la espuma que en el mar va jugando
Estarás como estrella de mi eterna sonrisa
y, olvidándolo todo, seguiremos pecando*

*Yo seguiré venciendo
el peligro de quererte
Tú seguirás viviendo
la angustia de esperar
Es mejor que sigamos
hasta la misma muerte*

*Es mejor que sigamos
que sigamos pecando
sin olvidarnos más*

*(Sigamos pecando, interpretada por Los Hermanos Arriagada. Texto de Benito de Jesús,
Puerto Rico, 1968).*

Esta canción del puertorriqueño Benito de Jesús muestra que la elección de la fórmula de tratamiento no está relacionada solamente con la intención, sino que también depende de la variedad lingüística del autor. Aquí, la aparición repetida de *tú* es consistente con la descripción de Moreno Fernández, en cuanto a que la expresión de la forma de tratamiento pronominal es más frecuente en el español del Caribe (*Varietades* 96). En este caso, la intención de *aferrarse* se declara en los versos «*es mejor que sigamos / que sigamos pecando / sin olvidarnos más*». Se trata de una canción de *desengaño* porque el emisor manifiesta arrepentirse de pedir que terminara una relación («*Olvida aquel instante en que, con tanto miedo, te dije [...]*») que se da en una situación de infidelidad («*[...] sigamos pecando*» «*[...] el peligro de quererte*»). A diferencia de *Amor amarillo*, aquí la forma de tratamiento es requerida sintácticamente por la comparación (*yo seguiré [mientras] tú seguirás*). Sin embargo, tiene un efecto perceptual, pues destaca la figura de quien recibe el mensaje. De modo que quizá sea necesario ver una canción más, de otra variedad, antes de llegar a una conclusión.

*—Cuento hasta diez
para entender
que **tú** no vas a volver.
¿Cómo hago yo pa' respirar
Si no dejo de llorar?*

*Y mis amigos me dicen
¡Qué buena noticia que ya **tú** no estás!
Dicen que ya no te llame,
que una botella me hará olvidar.*

*Y repiten, repiten que
Tú, al final,
no eres tan especial
No caminas sobre el mar
ni haces oro de cristal*

Solo hay que buscar

*Hay un millón como tú, al final,
no eres tan especial
Todos opinan igual
Serás fácil de olvidar
Solo hay que buscar
Hay un millón como
Tú,
Tú,*

*—Esta canción nunca debió
Hablar tan mal de tú y yo
Pero aquí estoy, pluma y papel,
tratando de serte cruel*

*Y todo porque mis amigas
celebran felices que ya tú no estás
Dicen que ya no te llame
que me busque a otro para olvidar
Me repiten, repiten que tú, al final,
no eres tan especial
Nadie te ha visto volar
Balas no puedes parar
Solo hay que buscar*

*Hay un millón como tú, al final,
no eres tan especial
Todos opinan igual
Serás fácil de olvidar
Solo hay que buscar
Hay un millón como tú*

*—Si hay un millón como tú
—Hay un millón
—¿Por qué no puedo dormir?
—¿Por qué no puedo?
—¿Por qué dejé de comer?
—¿Por qué?*

¡No sé si es de noche o de día!

*–Si hay un millón como **tú***

–Si hay un millón

*–¡¿Por qué no puedo dejar
de pensar en si vas a llamar?!*

–Ojalá quede en ti algún rastro de mí

*Debe ser que **tú**...*

*–**Tú**, al final,*

sí eras muy especial

–Ya no quiero escuchar

Que se callen los demás

–No hay nadie más

*Nadie es como **tú***

*–**Tú** al final eras el más especial*

No me voy a perdonar

El dejarte escapar

¡Porque no hay nadie más!

*¡Nadie es como **tú**!*

(Un millón como tú, interpretada por Lasso y Cami. Texto de Andrés Vicente Lazo Uslar / Camila Anastasia Gallardo Montalva / Orlando José Vitto / Raquel Sofía Borges, varios países, 2019).

La canción muestra un diálogo en que dos enamorados que, mutuamente, se arrepienten de haber terminado una relación y, a medida que reflexionan, se aferran a la idea de la presencia de su pareja y la extrañan. Es una composición de varios autores de diferentes procedencias y una de las que tienen mayor «densidad» de la fórmula de tratamiento en el conteo total de las palabras del texto. El *tú* se repite constantemente y su deixis refuerza la presencia del otro como la entidad en la que cada uno trata de sostenerse. De modo que, aunque quizá no siempre sea necesario «invocar sintácticamente» la presencia del otro, la repetición del pronombre sí parece aumentarla. La intensidad con la que se haga dependerá de la estrategia discursiva o de lo que con ello se pretenda. La variedad, lingüística, por supuesto, también influye.

5.3.2 Cortejar

Cortear es la intención más numerosa de las caracterizadas en el CCAD con 125 canciones. Un poco más de la mitad de ellas (53,7 %) hacen explícita la forma de tratamiento pronominal, mientras que en 11,2 % de los casos es *indeterminable*. Curiosamente, el total de las canciones de *Guinea Ecuatorial* tienen esta intención y, además, son escritas por mujeres. Además, seis de estas canciones usan la forma *usted*, equivalentes al 4,8 % de los casos.

Usted es la culpable
de todas mis angustias,
y todos mis quebrantos
Usted llenó mi vida
de dulces inquietudes
y amargos desencantos

Su amor es como un grito
que llevo aquí en mi sangre
y aquí en mi corazón
Y soy, aunque no quiera,
esclavo de sus ojos,
juguete de su amor.

No juegue con mis penas
ni con mis sentimientos
¡Es lo único que tengo!
Usted es mi esperanza,
mi última esperanza,
comprenda de una vez:

Usted me desespera
me mata, me enloquece
y hasta la vida diera
por vencer el miedo
de besarla a usted

(Usted [es la culpable], interpretada por Los Tres Diamantes. Texto de José Antonio Zorrilla Martínez, México, 1955).

Usted (es la culpable) es una canción que recurre al trato de respeto para *cortear*. El emisor declara su enamoramiento, pero la declaración «*usted es mi esperanza, / mi última esperanza*» está

cargada de melancolía, pues habla de la imposibilidad de continuar con la vida en tanto no se sacie el sentimiento de amor. Allí, el uso repetido de *usted* está cargado de delicadeza en la aproximación a la mujer, a pesar de llamarla «culpable». En últimas, el distanciamiento marcado por el uso de *usted* otorga cierta relevancia o tinte de importancia a quien recibe el mensaje, a fin de hacer más efectivo el cortejo. Ahora bien, teniendo en cuenta que esta es una canción de 1955 también podría pensarse que el uso de *usted* está más relacionado con una época en la que el cortejo, socialmente, haya sido objeto de mayor delicadeza. Así que veamos otro caso, del mismo país y con la misma forma de tratamiento.

*Disculpe, usted,
le pido perdón,
si le he dado motivos.*

*Ya entendí
que yo no puedo ser
ni su amor ni su amigo.*

*Comprendí
que no me puede querer
y no estoy ofendido.*

*Le diré
que me duele saber
que a usted le sobra cariño.*

*Usted, me sabrá perdonar,
por ser tan atrevido.*

*Usted, me sabrá perdonar,
por lo tonto que he sido.*

*Disculpe, usted
yo no quise ofender,
con mi noble cariño
Y le diré: mi experiencia total
muere junto conmigo.*

*Y usted
y solo usted,*

ha hecho que la quiera más y más, chiquitita.

Arre...

(Usted [disculpe usted], interpretada por Banda Machos. Texto de Francisco Javier Barraza, México, 1995)

Esta canción, representativa de la música popular de Sinaloa, México, se mueve entre el amor y el desengaño: en principio se da a entender un intento fallido de cortejo, pues el *emisor* dice haber entendido que no puede ser ni el amor ni el amigo de la mujer que recibe el mensaje. Sin embargo, también manifiesta no estar ofendido y, al final, dice «quererla más», con lo cual termina siendo una re-declaración de amor. El uso repetido de *usted* tienen el efecto de engrandecer a quien recibe el mensaje, quizá dando a entender que se trata de personas de niveles o grupos sociales diferentes. Sin embargo, no hay delicadeza como en el caso anterior, sino que este *usted* refleja una variación diafásica, una especie de alteración de la cercanía entre los dos individuos, que se traduce en una deferencia momentánea para trazar o enfatizar el distanciamiento. Con base en ello, podría intuirse que la canción de José Antonio Zorrilla, interpretada por Los Tres Diamantes está más cerca del *ustedeo*, mientras que la de la Banda Machos tiende hacia la *deferencia*.

Un aspecto adicional que es preciso señalar en este momento es que, cuando aparece, la forma *usted* tiende a ser expresada y, además, de manera frecuente. Esto puede deberse a lo difícil que resulta elidirla y al efecto pretendido.

Veamos una canción más, procedente de Colombia:

*Yo no pensé que **usted** me fuera a despertar
esta grande ilusión que tengo yo, que tengo yo
Yo no me imaginé que en **usted** iba a encontrar
ese tipo de hombre que quería yo, que quería yo*

*Cuanto diera por tenerlo
mi vida, mi vida entera la daba
por descubrir el misterio
que en esos ojos tan bonitos guarda
Sé que tiene compromiso
Yo sé que **usted** tiene quién lo quiera,
pero bien vale la pena arriesgarme
por tener su cariño*

*Y no sé cómo declararme, no sé
porque le tengo respeto
Pero es que el amor mío es tan grande, también,
que casi no entiende de eso
Por eso, perdóneme si no hago bien,
pero por **usted** me muero*

*¿Por qué lo vine a conocer, señor,
cuando su vida toda de ella es?
Si primero lo hubiera visto yo,
seguramente fuera su mujer
Si primero lo hubiera visto yo,
seguramente fuera su mujer*

*Pero no me importa porque sé que un día
muy cercano lo tendré
Tengo la esperanza de poder tenerlo
y poder sentir su piel*

*No sé lo que me da,
cuando estoy cerca a **usted**
No sé lo que me da,
no sé qué hacer, no sé qué hacer
Lo comienzo a mirar
y me hace estremecer*

*No sé qué va a pasar
si a mí me ven, si a mí ven
Mirándole fijamente
diciéndole mucho con la mirada,
entonces todos comprenden
que por **usted** mi alma está enamorada*

*Tengo que ser muy discreta
si no quiero que se enteren toditos
y eso me daría tristeza
si nunca llego a tener su cariño*

Lo quedo mirando y no sé qué me da

*Usted me pone nerviosa,
pero a cualquier mujer le puede pasar
si como yo se enamora
Por eso a Dios yo le pido de verdad
que esto no le pase a otra*

*¿Porque lo vine a conocer, señor,
cuando su vida toda de ella es?
Si primero lo hubiera visto yo,
seguramente fuera su mujer
Si primero lo hubiera visto yo,
seguramente fuera su mujer*

*Pero no me importa porque sé que un día
muy cercano lo tendré
Tengo la esperanza de poder tenerlo
y poder sentir su piel*

*¿Porque lo vine a conocer, señor,
cuando su vida toda de ella es?*

*(Tarde lo conocí, interpretada por Patricia Teherán. Texto de Omar Antonio Geles,
Colombia, 1998).*

Un detalle no menor de la canción anterior es que, a pesar de que cuenta la historia de una mujer enamorada de un hombre casado, fue escrita por un hombre. En este caso, la forma de tratamiento pronominal denota respeto y establece un distanciamiento, a modo de precaución para quien emite. La canción es declaración de amor, coqueteo y proposición de intenciones sobre un amor, por ahora impedido, pero que no se asume como imposible.

De modo que, si retomamos estos tres casos, veremos que la forma de tratamiento sirve a la intención de cortejar, pero también depende del contexto enunciativo, es decir, el tipo de relación entre los hablantes. Antes habíamos anotado que la expresión de la fórmula de tratamiento era levemente más frecuente que la omisión en el caso del cortejo, con lo cual cabe preguntarse si, cuando no se omite, la repetición de la misma a lo largo del texto ofrezca una característica para el análisis. Aquí, es preciso señalar que la mayoría de canciones de cortejo que no omiten la forma de tratamiento provienen de México, mientras que cuando la forma es omitida, la distribución geográfica tiene a ser más homogénea, pero no se advierte una alta frecuencia de casos con una alta densidad de la fórmula de tratamiento pronominal en el caso del cortejo.

Por el contrario, sí llama la atención que en los países *voseantes* haya un alto número de canciones con fórmula *indeterminable* y que en *Colombia* haya una mayor proporción de *Tú no omitido* en estas canciones, teniendo en cuenta que pertenece al grupo de países que, según la NGLE, tienen a omitir el pronombre con mayor frecuencia. Veamos dos ejemplos de esto último.

*¿Hace falta que te diga
que me muero por tener algo contigo?
¿Es que no te has dado cuenta
de lo mucho que me cuesta ser tu amigo?*

*Ya no puedo acercarme a tu boca
Sin deseártela de una manera loca
Necesito controlar tu vida
Saber quién te besa y quién te abriga*

*¿Hace falta que te diga
que me muero por tener algo contigo?
¿Es que no te has dado cuenta
de lo mucho que me cuesta ser tu amigo?*

*Ya no puedo continuar espiando
día y noche, tu llegar adivinando
Ya no sé con qué inocente excusa
pasar por tu casa*

*Ya me quedan muy pocos caminos
Y aunque pueda parecerte un desatino
yo quisiera no morirme sin tener algo contigo
No quisiera yo morirme sin tener algo contigo*

(Algo contigo, interpretada por Chico Navarro. Texto de Chico Navarro, Argentina, 1976).

En esta canción vuelve a notarse que no existen concordancias que disipen la duda sobre la forma de tratamiento pronominal a la que se apela. La expresión «*no te has dado cuenta*» puede ser concordante tanto con *vos* como con *tú*. Y aunque el término de preposición *contigo* sugiere la forma *tú*, hay que advertir que en el español de Argentina se da la alternancia entre *con vos* y

contigo en el voseo. Muestra de ello es esta frase procedente del Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES), tomando de un libro de ciencias y tecnología:

De pronto surgen algunos interrogantes que queremos compartir *contigo* para motivarte a que *vos* también empieces a cuestionarte. ¿Cuáles fueron las causas que llevaron a la transformación del paisaje hasta el actual?

Bianco, César Augusto; Basconsuelo, Sara; Malpassi, Rosana (comps.): El misterio de la vida: Biología para ingresantes en la universidad. Córdoba: Universidad Nacional de Río Cuarto (UniRío), 2015.

Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES)

Volviendo a la canción, vemos que la omisión de la fórmula de tratamiento tiene el mismo efecto que el uso de *usted*: crear un aura de respeto, un espacio en el que se resalta a quien recibe el mensaje para hacer más efectivo el cortejo.

*No puedo reír
No puedo llorar
No puedo dejarte de recordar
No puedo decirte nada que *tú* no sepas*

*Tan solo puedo quedarme como un idiota
pensando en cosas que me provoca
hacer contigo en Islas Perdidas*

*No puedo gritar
No puedo exigir
No puedo contarte lo que sentí
No puedo decirte nada, *tú* estás tan lejos*

*Y *tú* que no sabes nada y lo sabes todo,
que me derrites de tantos modos
Dime pa'dónde vas con mi vida*

*Carito, el corazón
me queda grande
Cuando yo pienso en ti, yo siento pasos de gigante
Carito, esta canción
es importante*

*porque cuando la canto yo juro que estás ahí delante
porque cuando la canto yo juro que estás ahí delante*

*Se fue complicando la situación
y no hay que olvidarse que al corazón
le puedes decir de todo menos mentiras*

*Tú ibas para allá
Yo iba para acá
Y fue tan bonito verte cruzar
al menos por un ratito por mi camino*

*Carito, el corazón
me queda grande
Cuando yo pienso en ti, yo siento pasos de gigante
Carito, esta canción,
es importante
porque, cuando la canto, yo juro que estás ahí delante
porque, cuando la canto, yo juro que estás ahí delante*

(Pasos de gigante, Interpretada por Bacilos. Texto de Jorge Villamizar, Colombia, 2004).

Nuevamente vemos cómo la repetición de la fórmula de tratamiento resalta a la persona que se corteja. Sin embargo, en este caso no se apela al respecto como estrategia, sino que el *emisor* crea un ambiente de cercanía.

*Vives al lado de mis sueños
Quiero que sepas que te quiero
Vives al lado de mi vida
Quiero que sepas que te deseo
que mis sentimientos no, no, no son pasajeros
que mis sentimientos no, no, no son pasajeros*

*No hay mares ni montañas
No hay muros ni cadenas
que me aten ni aparten de ti
Si tengo vida es por ti
Mi suspiro es para ti
Si amanece es por ti
Todo gira en torno a ti*

*Yo vivo para quererte y toda mi vida fluye por ti
Pueden ver las cosas lindas que llevo dentro de mí
Nace mi ilusión
En mi alma no tengo pena
Siento mi movimiento y me empujo a soñar*

*Vives al lado de mis sueños
Quiero que sepas que te quiero
Vives al lado de mi vida
Quiero que sepas que te deseo
Ay, que mis sentimientos no, no, no son pasajeros
Ay, que mis sentimientos no, no, no son pasajeros*

*Toda la vida soñando
Toda la vida esperando
Al fin
Al fin llega el momento y en tus brazos estoy
Estás en mí, estoy en ti
Invades todo mi ser, yo te lleno de placer*

(Es para ti, interpretada por Paloma del Sol. Texto de Josefina Loribo Apo, Guinea Ecuatorial, 2010).

Es para ti de Josefina Loribo Apo (*Paloma del Sol*) es una canción de cortejo, que parece consumarse en una entrega al final de la canción, aunque este dese lance también podría entenderse como un ensoñación por parte de quien emite el mensaje la declaración «*quiero que sepas que te deseo*» podría llevarnos a pensar que es una canción de deseo antes que de cortejo, pero la sentencia siguiente: «*mis sentimientos no son pasajeros*» tiene otro sentido: hay enamoramiento y la intención es cortejar. De todas maneras, lo que llama la atención de las canciones ecuatoguineanas es la tendencia a eliminar los pronombres. En *Es para ti* el mismo uso de *yo* es escaso si se compara con otras canciones de amor y desengaño. Por Moreno Fernández sabemos que en esta variedad del español hay un comportamiento irregular en el uso de los pronombres y fórmulas de tratamiento, con lo cual la eliminación de las formas pronominales en las canciones puede tener más relación con la evolución del español en ese país que con la intención pretendida. Pero si alineamos el análisis con el rasgo antes advertido de que en la canción de amor y desengaño hay una tendencia a traer al destinatario en la sintaxis, podríamos decir que aquí esa función se cumple con la repetición del término de preposición (*ti*), repetido constantemente en el texto.

Ya sea que se recurra a *usted* como forma de respecto, al *tú* como cercanía o a la *omisión* como estrategia de confianza, la elección de la forma de tratamiento varía en el cortejo dependiendo de múltiples factores. Puede decirse que las relaciones entre *contexto*, *variedad*, *intención* y *efecto pretendido* existen y que, a simple vista, cada uno de los autores acude, en primera instancia, al repertorio y los recursos que su variedad lingüística le ofrecen para decidir la combinación que considera más adecuada. Aún así, es llamativo que cuando las demás variedades tienden a expresar el pronombre, en los países *voseantes*, se opte por el ocultamiento de la forma de tratamiento pronominal.

5.3.3 *Enaltecer*

Como habrá podido intuirse en el apartado anterior, las canciones que tienen la intención de *enaltecer* tienen un comportamiento similar a las del cortejo. Lo anterior tiene sentido si se piensa que, como lo acabamos de ver en las canciones, el enaltecimiento es una estrategia de cortejo, solo que en esos casos, la intención de cortejar es más latente. Por el contrario, en esta subcategoría están las canciones que pretenden *enaltecer* en su sentido estricto y no como una estrategia para algo más. De estas, se registran 102 en el CCAD; el 50 % de ellas usa *tú no omitido* y 13 recurren a la *indeterminación*. A continuación refiero algunos casos.

*Como una promesa, eres tú, eres tú,
como una mañana de verano
Como una sonrisa, eres tú, eres tú
Así, así eres tú*

*Toda mi esperanza eres tú, eres tú,
como lluvia fresca en mis manos
Como fuerte brisa, eres tú, eres tú
Así, así, eres tú.*

*Eres tú como el agua de mi fuente
Eres tú el fuego de mi hogar
Eres tú como el fuego de mi hoguera
Eres tú el trigo de mi pan*

*Como mi poema eres tú, eres tú
como una guitarra en la noche*

*Todo mi horizonte eres tú, eres tú
Así, así eres tú.*

(Eres tú, interpretada por Mocedades. Texto de Juan Carlos Calderón. España, 1973).

Eres tú de Juan Carlos Calderón puede ser la canción prototípica para el enaltecimiento. Así que no podemos obviar que, además de expresar la fórmula de tratamiento, la repite varias veces a lo largo del texto, produciendo como efecto que se resalte la figura de quien recibe el mensaje. De hecho, *enaltecer* significa eso «engrandecer» para, en este caso, «manifestar aprecio o admiración», como lo referí en la Tabla 17 de § 4.2.2.1. Pero se debe tener en cuenta que la expresión del tuteo es un rasgo característico de España.

*Tú, mientras más lo pienso, tú
Llenaste mi tiempo, tú
La razón que me hace ser feliz
¿Qué más puedo pedir?
Tú, mi poema tierno, tú
Todo mi recuerdo, tú
Te sumerges con tu cuerpo en mí
¿Qué más puedo yo sentir?*

*Tú, lo que más extraño, tú
Mi mejor regalo, tú
En las horas de amor eterno
Tú cuando hablo, tú cuando sueño
Tú en las noches
Que trae el viento
Todos mis versos
Mientras más lo pienso, tú*

*En la lluvia, gotas de cielo
Tú, en la orilla de mi silencio
Tú, mi ternura, mi compañera
Lo que más quiero
Mientras más lo pienso*

*Tú, mi canción desnuda, tú
Mi anhelo, mi furia, tú
La razón que me hace ser feliz*

¿Qué más puedo pedir?

Tú, todo lo que callo, tú

Mi abecedario, tú

Te sumerges con tu cuerpo en mí

¿Qué más puedo yo sentir?

Tú, lo que más extraño, tú

Mi mejor regalo, tú

En las horas de amor eterno

Tú cuando hablo. Tú, cuando sueño

Tú, en las noches

que trae el viento

Todos mis versos

Mientras más lo pienso

En la lluvia, gotas de cielo

Tú, en la orilla de mi silencio

Tú, mi ternura

Mi compañera

Lo que más quiero

Mientras más lo pienso

Solo tú

(Tú, Juan Luis Guerra y 4.40. Texto de Juan Luis Guerra, República Dominicana, 1987).

Nuevamente vemos que la repetición de la fórmula de tratamiento es relevante para la intención de *enaltecer*. De hecho, las canciones de esta subcategoría tienen, en promedio, 3,49 % de frecuencia de aparición de la fórmula de tratamiento, que en este trabajo consideramos como una *densidad media*, aunque cabe aclarar que esta canción de Juan Luis Guerra tienen una *densidad alta*. Para tener mayor claridad sobre el asunto, veamos un ejemplo de una canción con densidad media, en este caso, procedente de Colombia.

Cosas como tú

son para quererlas

Cosas como tú

son para adorarlas

Porque tú y las cosas

que se te parecen

*son para guardarlas en mitad
del alma*

*Un rayo de luna,
que nos acaricia,
el perfume de una rosa desmayada,
la fuente del patio
que nos da frescura
son cosas que tienen
tu gracia galana
Por eso son cosas,
de inmensa poesía,
cosas que llevamos
en mitad del alma*

*Yo llevo tus ojos
que son dos luceros,
la miel de tu linda boca sonrosada
tu boca, tu pelo, tus manos de gloria,
cual calcomanía en mitad del alma*

*Cosas como **tú**,
son para quererlas
Cosas como **tú**,
son para adorarlas*

*Porque **tú** y las cosas
que se te parecen
son para guardarlas en mitad
del alma*

*Un rayo de luna,
que nos acaricia,
el perfume de una rosa desmayada,
la fuente del patio
que nos da frescura
son cosas que tienen
tu gracia galana
Por eso son cosas,
de inmensa poesía,*

*cosas que llevamos
en mitad del alma*

*(Cosas como tú, interpretada por Los Panchos. Texto de Ernesto Hoffman Liévano,
Colombia, 1963).*

La forma de tratamiento se refuerza en las primeras estrofas de la canción, con la idea de resaltar a quien recibe el mensaje. De ahí en adelante, la canción evoca contextos que, según los versos, «están impregnados» de la persona amada. El uso expreso de *tú*, característico como forma, pero no como repetición del español bogotano –con el que se identifica a Ernesto Hoffman Liévano– es evidente en este caso. Ahora bien, antes de concluir con este apartado, veamos dos casos de la agrupación de países voseantes del CCAD: Honduras y Ecuador.

*Como cuando el sol mira a la luna con antojo,
no puedo vivir sin ver el brillo de tus ojos
Así te quiero,
Así te quiero*

*Como el matapalo cuando abraza a la palmera
el amor que siento no es amor como cualquiera
Así te quiero,
Así te quiero*

*Como ave que canta alegre por la mañanita
así me suena tu voz dulce y delicadita.
Así te quiero,
Así te quiero*

*Como las estrellas que caen buscando al mar
así te he buscado hasta que te logré encontrar
Así te quiero,
Así te quiero*

*Como le hará falta la gaviota al pescador
como que no vivo si el vivir es sin tu amor
Así te quiero,
Así te quiero*

Como cuando el río se entretiene en los remansos

*de darte caricias y cariño no me canso
Así te quiero,
Así te quiero*

(Así te quiero, interpretada por Guillermo Anderson. Texto de Guillermo Anderson, Honduras, 2003).

Así te quiero, del cantautor hondureño Guillermo Anderson, es una canción que se da en el contexto de un *amor vigente*, tiene como efecto generar cercanía y revela un *enamoramiento*, por parte del *emisor*. La canción está escrita de tal manera que no se requiere de fórmula de tratamiento para expresar el mensaje; y debido a que Honduras se cataloga como país *ustedeante* (Carricaburo 56), característico también por el uso del *voseo flexivo no pronominal* (NGLE § 16.15-17), no se puede decir categóricamente que haya *tuteo*.

*Cada día que pasa
cada hora o minuto
yo siento que te amo y te amo mucho más*

*No hay distancia ni tiempo
ni santo en ningún templo
que impida que te diga
te quiero, te quiero,
que impida que te diga
te quiero te quiero.*

*Amor te amo de verdad
con el alma, yo te adoro
Te amo con sinceridad
Más que a mi vida te amo
por eso es que en el mundo
no habrá nada ni nadie
que impida que te diga
te quiero te quiero
Por eso es que, en el mundo,
no habrá nada ni nadie
que impida que te diga
te quiero te quiero.*

*Amor te amo de verdad
con el alma, yo te adoro
Te amo con sinceridad
Más que a mi vida te amo
por eso es que en el mundo
no habrá nada ni nadie
que impida que te diga
te quiero te quiero
Por eso es que, en el mundo,
no habrá nada ni nadie
que impida que te diga
te quiero te quiero.*

(Te quiero, te quiero, interpretada por Segundo Rosero. Texto de Nicolás Fiallos, Ecuador, 1970).

Te quiero, te quiero es otra muestra de canciones que se escriben sin usar una fórmula de tratamiento pronominal para referirse al *destinatario* de la comunicación. La declaración «*en el mundo no habrá nada ni nadie que impida que te diga te quiero*» revela la intención de *enaltecer*, antes que *cortejar*. La fórmula de tratamiento se evita debido a que la canción revela el pensamiento del *emisor*, más no apela al destinatario ni le exige alguna acción de su parte. También se evita el término de preposición (*Yo te amo a ti / Yo te amo a vos*) para hacer invisible el tratamiento. Este caso se suma al anterior como una evidencia más de que las regiones voseantes tienen a omitir o «esconder» la forma de tratamiento pronominal, cuando la intención pide declararla, pues mientras los países tuteantes o mayormente tuteantes la multiplican, los voseantes evitan revelarla. Un ejemplo más de este caso es la canción *Mi amante niña, mi compañera*, escrita por el autor paraguayo Jorge Candia, en la que la fórmula de tratamiento es indeterminable. Pero hay un caso más de Paraguay que tiene la intención de *enaltecer*, en la que sí se expresa la fórmula de tratamiento, se trata de la canción *Este es solo para vos* de Rolando Chaparro. Un detalle no menor en el caso de las dos canciones es que la de Jorge Candia es de 1973 y la Rolando Chaparro de 1992. Revisemos la segunda:

*Quiero hablarte más
Quiero escucharte más
Yo quiero estar con vos
mucho tiempo más.*

*Saber lo que sos
como realmente sos
Descubrirte entera despacito*

*Quiero poder saber si, en verdad,
puedo yo aceptar tu realidad
quiero, de verdad, que vos estés
muy en mí como yo en vos así.*

*Esto es para vos
solo para vos
y hay mucho mas que quisiera darte
quiero que los dos
seamos uno en dos
yo quiero de verdad poder amarte*

*Miro a través de las cosas
tu inocencia pura ingenua aún
y hay de la ... tanto que aprender
que no sé si esto funcione así.
Si esto funcione así*

*Esto es para vos
solo para vos
Esto es para vos
solo para vos*

(Esto es solo para vos, interpretada por Síntesis. Texto de Rolando Chaparro, Paraguay, 1992).

En *Esto es solo para vos* se combina el deseo con el enaltecimiento. La petición de compartir más tiempo en compañía y conocerse más profundamente («yo quiero estar con vos / mucho tiempo más») realza la intención de fortalecer la unión, por encima de consumir el deseo. En cuanto a la fórmula de tratamiento es notorio que, cuando se busca enaltecer, cuando se expresa se hace en repetidas ocasiones. Así, nos acercamos a un modelo en el que la expresión y repetición de la fórmula de tratamiento pronominal es uno de los recursos para enaltecer, cuya regla se rompe cuando se busca ocultar la variedad lingüística del autor.

5.3.4 Entregarse

Esta subcategoría no tiene una muestra tan representativa como las anteriormente descritas. Aún así, es interesante debido a que en ella la elección de las formas de tratamiento pronominales evidencian un comportamiento diferente. En los países tuteantes, la tendencia es no revelarla en el texto, mientras que en *Colombia* y en los *tuteantes con indeterminación leve* se prefiere expresarla. A continuación relaciono algunos casos.

*Para que no me olvides
y me recuerdes cuando esté lejos
han sido mis caricias,
nuestros abrazos y nuestros besos*

*Para que no me olvides
y esté presente en todos tus sueños
te he dado mi cariño
que es lo más caro y mejor que tengo*

*Para que no me olvides
ni siquiera un momento
y sigamos unidos los dos,
gracias a los recuerdos*

*Para que no me olvides
ni siquiera un momento
y sigamos unidos los dos
para que no me olvides*

*Para que no me olvides
y me dediques un pensamiento,
te llegarán mis cartas
que cada día dirán: te quiero*

*Para que no me olvides
y nuestro amor llegue a ser eterno
romperé las distancias
y detendré para siempre el tiempo*

Para que no me olvides

*ni siquiera un momento
y sigamos unidos los dos,
gracias a los recuerdos*

*(Para que no me olvides, interpretada por Lorenzo Santamaría. Texto de Ray Girado,
España, 1975).*

En el apartado metodológico, había mencionado que *entregarse* significa ponerse en manos de alguien. (DLE, “entregar”, 9. Prnl) y que incluye dedicarse muy intensamente a alguien, entregarse físicamente; entregar la voluntad o realizar promesas, expresando entera disposición hacia el otro. Esta canción, originaria de España, demuestra una entera dedicación a quien recibe el mensaje y el acto de prometer una unión hasta siempre. La eliminación del *tú*, recuperable por las concordancias *olvides* o *recuerdes*, crea un ambiente de entera confianza y máxima cercanía, que se supone adecuado para la intención pretendida.

*Te regalo mi cintura
y mis labios para cuando quieras besar
Te regalo mi locura
y las pocas neuronas que quedan ya*

*Mis zapatos desteñidos
El diario en el que escribo
Te doy hasta mi suspiro
pero no te vayas mas*

*Porque eres **tú** mi sol,
la fe con que vivo,
la potencia de mi voz,
los pies con que camino*

*Eres **tú** amor,
mis ganas de reír,
el adiós que no sabré decir
porque nunca podré vivir sin ti*

*Si algún día decidieras
alejarte nuevamente de aquí,
cerraría cada puerta
para que nunca pudieras salir*

*Te regalo mis silencios
Te regalo mi nariz
Yo te doy hasta mis huesos,
pero quédate aquí*

*Porque eres **tú** mi sol,
la fe con que vivo,
la potencia de mi voz,
los pies con que camino*

*Eres **tú** amor,
mis ganas de reír,
el adiós que no sabré decir
porque nunca podré vivir sin ti*

(Tú, interpretada por Shakira. Texto de Shakira Mebarak, Colombia, 1998).

La canción *Tú*, de Shakira Mebarak, no es la única de las que tienen la intención de *entregarse* y pertenecen a las zonas de *Colombia* o a las *tuteantes levemente indeterminantes* en que, además de la entrega, se apela al *destinatario* del mensaje para enaltecerlo o pedir una respuesta recíproca. También es un hecho notorio en la canción *Prometo* del cantante colombiano *Fonseca*, escrita por Juan Fonseca y Johana Caicedo, en los versos «*Te quiero si **tú** quieres a escondidas / **Tú** quiéreme despacio y quiéreme más / y espero que me quieras si algún día / **tú** dejas de querer lo que querías*». Sucede también en la canción *Dime que sí* de *Ilegales*, escrita por el dominicano Vladimir Dotel, en los versos «*Dime que sí / que **tú** aceptas a ser mía toda la vida*». De modo que, en estas zonas, la intención de *entregarse* parece estar vinculada con la exigencia de una reciprocidad que solo es posible expresar incorporando al *destinatario* en el texto, a través de la expresión de la fórmula de tratamiento.

5.3.5 Recordar

Esta subcategoría tiene una muestra de 37 canciones en el CCAD, 23 de las cuales expresan la fórmula de tratamiento en el texto, es decir, el 62 % de ellas. Pero a diferencia de lo que sucede con las que tienen la intención de *cortejar* y *enaltecer*, aquí los países voseantes no buscan el ocultamiento de la forma, sino que prefieren el voseo y lo expresan en el texto.

*Yo podría haberlo hecho mejor
Vos podrías acercarte a mí
Yo intuía que esto, mi amor
se rompía y esto es siempre así*

*La verdad es que todo fue
tan extraño, tan extraño al fin
Vos buscando el polvo de Dios
Yo bebía para irme de aquí*

*Cada vez que pienso en vos,
fue amor, fue amor
Cada vez que pienso en vos,
fue amor, fue amor*

*Todo el mundo me habla de vos
y no puedo dejar de reír,
lo que hacés y a dónde vas,
de tu depto siempre a Prix D'ami*

*No está bien romper un corazón,
dejavú de lo que va a venir
Vos querías verme feliz
Yo quería verte revivir*

*Cada vez que pienso en vos,
fue amor, fue amor
Cada vez que pienso en vos,
fue amor, fue amor*

*Estos días que corren, mi amor
es aquí que nos tocó vivir,
enredados en los cables de Entel
de algún sueño vamos a salir*

*Como siempre, vuelvo a ensayar
y los pibes siempre están ahí
Hay un búmeran en la city, mi amor
Todo vuelve, como vos decís*

*Cada vez que pienso en vos,
fue amor, fue amor
Cada vez que pienso en vos,
fue amor, fue amor*

(Fue amor, interpretada por Fito Páez. Texto de Fito Páez, Argentina, 1990).

Posiblemente, la intención de recordar o de evocar las imágenes del pasado implique incorporar la presencia del *destinatario* o, en este caso, el objeto del recuerdo en la oración o el texto. De ahí que la aparición sea repetida.

*No sé si aún me recuerdas
Nos conocimos al tiempo,
tú, el mar y el cielo
Y quien me trajo a ti*

*Abrazaste mis abrazos,
vigilando aquel momento,
aunque fuera el primero
y lo guardara para mí*

*Si pudiera volver a nacer,
te vería cada día amanecer,
sonriendo como cada vez
como aquella vez*

*Te voy a escribir la canción más bonita del mundo
Voy a capturar nuestra historia en tan solo un segundo
Y un día verás que este loco de poco se olvida
por mucho que pasen los años de largo en su vida*

*El día de la despedida
de esta playa de mi vida
te hice una promesa:
volvete a ver así*

*Más de cincuenta veranos
hace hoy que no nos vemos,
ni tú, ni el mar ni el cielo
ni quien me trajo a ti*

*Si pudiera volver a nacer,
te vería cada día amanecer,
sonriendo como cada vez
como aquella vez*

*Te voy a escribir la canción más bonita del mundo
Voy a capturar nuestra historia en tan solo un segundo
Y un día verás que este loco de poco se olvida
por mucho que pasen los años de largo en su vida*

*Te voy a escribir la canción más bonita del mundo
Voy a capturar nuestra historia en tan solo un segundo
Y un día verás que este loco de poco se olvida
por mucho que pasen los años,
por mucho que pasen los años de largo en tu vida
Tu vida, tu vida.*

(La playa, interpretada por La Oreja de Van Gogh. Texto de Amaia Montero y Xabi San Martín, España, 2000).

En esta última canción, la fórmula de tratamiento no es tan repetida. Al igual que la anterior, cuenta una historia en primera persona y trae gramaticalmente al *destinatario* para incluirlo en el recuerdo. No obstante, no repite el recurso tanto como la anterior.

5.3.6 Reprochar

Las canciones que tienen la intención de *reprochar* también conforman un conjunto numeroso. En el CCAD figuran 99, para un 14 % del total de canciones. La cantidad de canciones que expresan textualmente la forma de tratamiento es más numerosa (62), aunque se registra un considerable número de casos de *tú omitido*, aún en los países voseantes. Y aunque en estos últimos el voseo es mayoritario, hay una proporción considerable de *tuteo omitido* y *no omitido*.

*No te **asombres** si te digo lo que fuiste:
una ingrata con mi pobre corazón
porque el fuego de tus lindos ojos negros
alumbraron el camino de otro amor
Porque el fuego de tus lindos ojos negros
alumbraron el camino de otro amor*

*Amor de mis amores, reina mía, ¿qué me hiciste
que no puedo conformarme sin poderte contemplar?
Ya que pagaste mal
mi cariño tan sincero
lo que conseguirás que no te nombre nunca más*

*Amor de mis amores, si dejaste de quererme
no hay cuidado que la gente de eso no se enterará
¿Qué gano con decir que una mujer cambió mi suerte?
Se burlarán de mí, que nadie sepa mi sufrir*

*Y pensar que te adoraba ciegamente
que a tu lado como nunca me sentí
Y por esas cosas raras de la vida
sin el beso de tu boca yo me vi
Y por esas cosas raras de la vida
sin el beso de tu boca yo me vi*

*Amor de mis amores, reina mía, ¿qué me hiciste
que no puedo conformarme sin poderte contemplar?
Ya que pagaste mal
mi cariño tan sincero
lo que conseguirás que no te nombre nunca más*

*Amor de mis amores, si dejaste de quererme
no hay cuidado que la gente de eso no se enterará
¿Qué gano con decir que una mujer cambió mi suerte?
Se burlarán de mí, que nadie sepa mi sufrir*

(Que nadie sepa mi sufrir, interpretada por Julio Jaramillo. Texto de Enrique Dizeo, Argentina, 1936).

Que nadie sepa mi sufrir, de Enrique Dizeo, tienen una clara intención de reprochar como se advierte desde el comienzo y a lo largo de la canción en frases como «*No te asombres si te digo lo que fuiste: / una ingrata con mi pobre corazón*» o «*ya que pagaste mal / mi cariño tan sincero*». La concordancia de *asombres* nos lleva a pensar en una forma de *tú omitido*, aunque el texto esconde casi que cuidadosamente la fórmula de tratamiento. Por otra parte, la frase «*lo que conseguirás que no te nombre nunca más*» es una muestra del uso de un *lo* no exigido por la sintaxis, característico del español de Argentina (Lipski 195). Más allá de eso, el tuteo o la

eliminación del voseo en las canciones argentinas de reproche puede implicar un distanciamiento entre los interlocutores o una pérdida de la investidura del trato de confianza, expresado por el *emisor*.

*Todo parece estar
queriendo cerrar una herida,
lejos de abandonar,
cerca de una despedida
No quiero más
verte pasar
Solo me quiero sentar a esperar*

*Lo fueron a matar
y lo dejaron con vida
sin sospechar
que todavía respira
No quiero más
verte pasar
Solo me quiero sentar a esperar*

*Que **saltes** al vacío y que no vuelvas nunca
y que toda tu vida te mate la culpa de haberme robado una parte del alma
Y es lo que a **vos** te hace falta, alejarte de acá*

***Vos** querés enseñar
pero te faltan ideas
Vos sabés señalar
pero esperá que te vean*

*No quiero más
verte pasar
Solo me quiero sentar a esperar y rogar*

*Que saltes al vacío y que no vuelvas nunca
y que toda tu vida te mate la culpa de haberme robado una parte del alma
Y es lo que a **vos** te hace falta*

*Que saltes al vacío y que no vuelvas nunca
y que toda tu vida te mate la culpa de haberme robado una parte del alma*

Y es lo que a vos te hace falta, alejarte de acá

(*Al vacío, interpretada por No Te Va a Gustar. Texto de Emiliano Brancchiari, Argentina 2004*).

En el caso de *Al vacío*, de Emiliano Brancchiari, el *vos* se expresa en el texto, con el fin de hacer más directo el reproche. Así, el lanzamiento de argumentos que atribuyen culpas («*vos querés enseñar / pero te faltan ideas*») o que hacen advertencias («*vos sabés señalar / pero esperá que te vean*», «*Y es lo que a vos te hace falta [...]*») se refuerza ante el destinatario. Entonces, nuevamente vemos que la intención tiene una incidencia sobre la elección de la forma de tratamiento pronominal, pero que también entran en juego otros aspectos como la estrategia discursiva y los detalles contextuales de lo expresado en el texto, pues si bien las dos canciones hablan de una *relación que se termina*, el grado de la emoción denotada en ambas (*rencor/rabia*) crea dos alternativas o estrategias diferentes.

Otro aspecto que se debe tener en cuenta en cuanto a las variedades voseantes es la época en la cual se dieron a conocer las canciones. Aquí tenemos un caso de 1936 y uno de 2004. Del total de las canciones voseantes del CCAD (45 para un 6,4 %), tres son de comienzos del siglo XX o previas a los años 40, según la clasificación establecida. El voseo, prácticamente, no está presente en las canciones de los años 40, 50 y 60, se retoma en los años 70 y 80, pero gana relevancia durante las décadas de los años 90, 2000, y posteriores a 2010.

En ese sentido, la pérdida del voseo durante algunas décadas estaría relacionada con un efecto prescriptivo que se dio en los países voseantes, sobre todo en Argentina, durante la segunda mitad del siglo XX, cuando se recomendaba el *tuteo* para la lengua escrita y el uso epistolar, además del contexto escolar (Luján 1406). Esta prescripción puede tener una relación con la tendencia advertida a *esconder el voseo* u optar por estrategias de *indeterminación* en las canciones.

Sin embargo, cuando las variedades son voseantes o tienen el voseo dentro de su repertorio, muestran una mayor sensibilidad a usarlo para el reproche. Ejemplos de ello son las canciones *Maluca* de los autores hondureños Jorge Armando Martínez y Marco Antonio Orellana, interpretada por *Los Bohemios*, («*aquí voy yo provocando / un encuentro con vos, un abrazo / porque así de malvada te amo*») y la boliviana *Tu dolor*, de los autores Jherson Burgos y José Luis Guachalla, interpretada por *Astrofónicos* («*y de todas tus mentiras / me gradúo sin cuidados / si te hice algún daño / es culpa de vos*»). En Colombia también se encuentran canciones como *Vete*

pa'l diablo, mujer de Francisco Durán Naranjo, interpretada por *Garzón y Collazos y Vale más una empanada* del cantautor *Alex Vargas*. También es llamativo el caso del bambuco *Cuatro preguntas*, poema de Eduardo López Narváez que musicalizó Pedro Morales Pino en 1917:

*Niegas con él lo que hiciste
y mis sospechas te asombran
Pero, si no le quisiste,
¿por qué te pones tan triste cuando en tu casa le nombran?*

*Dices que son cosas mías
y que te estoy engañando,
mas, ¿por qué le sonreías,
sonreías cuando él te estaba mirando?*

*Si aún en no ser te empeñas
culpable como pareces
Si él te odia y **tú** le desdeñas
¿por qué, por qué tantas veces
os vi entenderos por señas?*

*Si no dejaste en derroche
de amor que te acariciara,
¿por qué te azotó una noche,
una noche, con el pañuelo, la cara?*

(Cuatro preguntas, interpretada por Obdulio y Julián. Texto de Eduardo López Narváez, Colombia, 1917).

En esta canción predomina el tuteo, como puede verse en las concordancias verbales *niegas* o *dices* y en la expresión del *tú* en la tercera estrofa. Pero el pronombre objeto *os* de la tercera estrofa da testimonio de una forma plural de trato de confianza (*vosotros*) todavía persistente en el español de Colombia de principios del Siglo XX.

Tanto en Colombia como en el resto de las variedades del CCAD –exceptuando Guinea Ecuatorial y Paraguay que no registran casos con esta intencionalidad– la tendencia mayoritaria es el *tuteo no omitido* y el uso marcado de *usted* en casos específicos para las canciones que tienen la intención de reprochar. Entre ellas, una de las más mencionadas por los informantes fue la canción *Hasta que te conocí*, de Alberto Aguilera Valadez (Juan Gabriel), que reproduzco a continuación:

*No sabía de tristezas,
ni de lágrimas ni nada,
que me hicieran llorar*

*Yo sabía de cariño, de ternura
porque a mí desde pequeño eso me enseñó mamá,
Eso me enseñó mamá
Eso y muchas cosas más*

*Yo jamás sufrí
Yo jamás lloré
Yo era muy feliz
Yo vivía muy bien*

*Yo vivía tan distinto, algo hermoso, algo divino, lleno de felicidad
Yo sabía de alegrías, la belleza de la vida, pero no de soledad,
pero no de soledad,
de eso y muchas cosas más*

*Yo jamás sufrí
Yo jamás lloré
Yo era muy feliz
Yo vivía muy bien*

*Hasta que te conocí
vi la vida con dolor
No te miento fui feliz
aunque con muy poco amor*

*Y muy tarde comprendí
que no te debía amar
porque ahora pienso en ti
más que ayer, mucho más*

*Hasta que te conocí
Vi la vida con dolor
No te miento fui feliz
Aunque con muy poco amor*

Y muy tarde comprendí

*Que no te debía amar
Porque ahora pienso en ti
Más que ayer, mucho más*

*Yo jamás sufrí-, yo jamás lloré
Yo era muy feliz
Pero te encontré*

*Ahora quiero que me digas
Si valía o no la pena
Haberte conocido
Porque no te creo más
Y es que **tú** fuiste muy mala
Sí, muy mala conmigo
Por eso no te quiero
No te quiero ver jamás
Vete, vete, vete, vete
Vete de mi pena
Vete, no te quiero
No te quiero ver jamás
Vete*

(Hasta que te conocí, interpretada por Juan Gabriel. Texto Alberto Aguilera Valadez (Juan Gabriel), México, 1986).

En *Hasta que te conocí* el *tú* se menciona apenas una vez y solo en la estrofa final de la canción, que se canta a manera de pregón. Básicamente, todo el reproche se construye en las primeras estrofas con argumentos y apelaciones que desembocan en la atribución de la culpa en el *tú* que aparece al final, en una estructura similar a la de Emiliano Brancchiari. El efecto es llamativo porque el español de México es una variedad en la que se espera una repetición del pronombre, aunque sobre todo en lo que respecta a los enclíticos y los posesivos (Lipski 305). Ese aspecto es más evidente de *Tu cárcel*, de Marco Antonio Solís.

*Te vas amor
Si así lo quieres,
¿qué le voy yo hacer?
Tu vanidad no te deja entender
Que en la pobreza se sabe querer*

*Quiero llorar
y me destroza que pienses así
Y más que ahora me quede sin ti
me duele lo que **tú** vas a sufrir*

*Pero recuerda:
nadie es perfecto
y **tú** lo verás
Tal vez, mil cosas mejores tendrás
pero un cariño sincero jamás*

*Vete olvidando
de esto que hoy dejas y que cambiarás
por la aventura que, **tú** ya verás,
será tu cárcel y nunca saldrás*

(Tu cárcel, interpretada por Los Bukis. Texto de Marco Antonio Solís, México, 1986).

En *Tu cárcel*, el relato es más directo. La primera estrofa resuelve los aspectos narrativos necesarios antes de iniciar la atribución de culpas, de ahí que sea más frecuente el uso de *tú* en las demás estrofas en las que el *emisor* se dedica de lleno al reproche y a la manifestación de deseos negativos para quien recibe el mensaje. Así, nos acercamos a una estructura enunciativa del reproche que consistiría en (1) contextualización inicial, (2) aparición del destinatario en la sintaxis y (3) atribución de culpas. Dependiendo de la extensión de las tres fases, puede darse una mayor manifestación de la forma de tratamiento. El caso de *El Aguacate*, del ecuatoriano César Segundo Guerrero, ya transcrito en § 4.2.2.1 muestra cómo la incorporación del destinatario en la sintaxis de la primera oración, donde apenas se expone el contexto, lleva a una mayor aparición de la fórmula de tratamiento, lo cual también nos indica que estos tres componentes del relato de la canción de desengaño pueden traslaparse o sobreponerse. Estas características pueden advertirse en otras canciones como *Y*, de Mario de Jesús Báez, interpretada por Javier Solís, *Que te vaya mal* de la cantautora panameña Kany García y en *Si tú me quisieras* de la chilena Mon Laferte, donde la fórmula de tratamiento aparece en la mitad de las canciones y se repite solo una vez más. En cambio en *Tú de qué vas*, del venezolano Franco de Vita, la fórmula de tratamiento pronominal aparece desde la primera estrofa y se repite siete veces más.

Así mismo, cuando la fórmula de tratamiento elegida es *usted* la frecuencia de aparición tiende a ser más alta, como puede verse en *Señor*, de la colombiana Graciela Arango de Tobón, interpretada por Helenita Vargas.

*Pocos lo conocen como lo conozco, lo conozco yo
Pocos han probado esa hiel amarga que hay en su interior
Pocos adivinan que guarda soberbia en lugar de amor
De mis desengaños todos estos años es testigo Dios.*

*Usted es un mal hombre, sin nombre, señor
Usted es un canalla que abandona sin razón
Es el fiel prototipo del cinismo y del rencor
Usted es una copa que guarda veneno en vez de licor*

*Usted es un mal hombre, sin nombre, señor
Es un cruel egoísta, masoquista, es un traidor
Usted se siente ufano destrozando una ilusión
Es ese vil payaso que rompió en pedazos a mi corazón*

*Usted es un mal hombre sin nombre, señor
Es un cruel egoísta, masoquista, es un traidor
Es malo y caprichoso, engreído, vanidoso, rencoroso
Y lo peor, señor, es que así lo amo yo.*

(Señor, interpretada por Helenita Vargas. Texto de Graciela Arango de Tobón, Colombia, 1974).

A pesar de la declaración de amor que se enuncia al finalizar la canción, la canción es un reproche constante que intensifica las características negativas del «señor». De hecho, el uso del tratamiento nominal «señor» tiene un efecto de eliminación de la persona o la identidad del otro que, unido al uso de *usted*, crea un distanciamiento y una fragmentación de la relación: una pérdida de la confianza.

*Comprenda que no pretendo ofenderla
Tampoco le estoy haciendo un reproche
Usted es dueña de su vida
de su cuerpo y de sus noches.*

*Confieso: me enamoré como un niño
y siento que no estoy arrepentido
Disfruté de **tu** experiencia
hasta calmar mi ansiedad*

*Fui dueño de **su** alcoba y de su almohada
La tuve beso a beso, piel con piel.*

*Y el sol me sorprendió por su ventana
cansado de delirio y de placer
hasta ayer, hasta ayer*

*Y perdone **usted** señora
pero cuando el alma llora
el silencio no es remedio
para calmar el sufrir*

*Hasta ayer, hasta ayer,
mi dulce dama elegante
supe que tiene otro amante
al que quizás con el tiempo
le hará lo mismo que a mí.*

*Fue enredándome en sus besos
hasta que me volvió preso y en su juego despiadado
me entregó con su pasión.*

*Luego vino la traición
Y, cual si yo fuera un niño, me dijo que su cariño
lo brindaba a quien quisiera
Eres otra bandolera que jugó con mi querer
Ya no creo más mentiras
Ni en el llanto de mujer*

*Yo **te** quería tanto, mujer
Yo **te** adoraba tanto, mujer*

*(Hasta ayer, interpretada por Marc Anthony. Texto de Juan Manuel 'Manny' Delgado,
Venezuela, 1997)*

En la canción *Hasta ayer*, hay alternancia en las formas de tratamiento pronominales. La canción trae a la receptora del mensaje desde la primera estrofa con *usted*, pero usa varias concordancias del paradigma tuteante (*su, eres, te*). Este tratamiento que la NGLLE denominaría *inestable* no necesariamente depende de las intenciones pragmáticas, sino de la variedad. Para el autor y el cantante, lo usual o no marcado sería el *tuteo* y, por lo tanto, están acostumbrados al uso de ese paradigma constantemente, así que cuando la intención estética del texto exige las otras concordancias parecen no incorporarlas fácilmente. Esto, a su vez, indica que el uso de *usted* es premeditado en función de la intencionalidad de la canción. El objetivo es demostrar el distanciamiento que produce la decepción de descubrir que quien emite es «uno más» entre varios amantes.

Para finalizar este apartado es preciso mencionar que el estudio de las intencionalidades de las canciones ofrece un campo nutrido de posibilidades. Aunque las subcategorías encontradas para clasificar la *intención* de las canciones de amor y desengaño conforman un conjunto de 18 posibilidades, aquí solo analizamos las seis más representativas, teniendo en cuenta los alcances de este trabajo. Sin embargo, está claro que cada una de ellas ofrece espacio para pequeños estudios o revisiones sobre el tema, que pueden partir de la metodología aquí propuesta. Lo mismo puede decirse del análisis basado en el *efecto pretendido* y la *emoción* reflejada en las canciones, que paso a desarrollar en los siguientes apartados, aunque con ejemplos limitados, a fin de no hacer más extensivo este documento, pues, al fin y al cabo, después de lo expuesto hasta aquí, los resultados cuantitativos generales ya nos permiten llegar a las conclusiones de esta monografía.

5.4 Efecto, sintaxis y contexto

La segunda categoría que evidenció una relación moderada con respecto a la elección de la fórmula de tratamiento fue la de *Efecto pretendido* con el enunciado o la canción. Con base en la prueba de X^2 , se puede observar que las subcategorías con una relación moderada son *alejarse* (,312; $p < ,001$), *acercarse* (,410; $p < ,001$) y *mantener la confianza* (,385; $p < ,001$). Las categorías *mostrar superioridad* y *tratar con respecto* también muestran un coeficiente que sugiere una relación moderada o fuerte, pero con índices de significación superiores a $p=0,4$ que, es decir, poco confiables. La Tabla 31 muestra la distribución de las formas de tratamiento en las *canciones de amor y desengaño*, según el efecto pretendido y las agrupaciones de *variedad*. Este hallazgo no es nuevo. De hecho, la misma NGLLE describe los conceptos de *trato de confianza* y *trato de*

respeto (§§ 16.15 y 16.15e). Sin embargo, conviene hacer dos anotaciones sobre el tema: en primer lugar, la función de la investigación cuantitativa es confirmar las teorías existentes a partir de los datos generados por el diseño de la investigación, con lo cual estaría dando cumplimiento a este objetivo. En segunda instancia, si tenemos en cuenta que los textos de las canciones representan una situación comunicativa entre dos personas que tienen o han tenido una relación sentimental, el hecho de que el trato varíe entre la confianza y el respeto deja entrever matices interesantes sobre cómo las alteraciones en las relaciones interpersonales inciden en la elección y variación de las fórmulas de tratamiento pronominales.

Tabla 31 Subcategorías de «Efecto pretendido» que muestran relaciones moderadas con respecto a la fórmula de tratamiento pronominal, según la agrupación de «Variedad».

	<i>Tú -</i>	<i>Tú+</i>	<i>Vos-</i>	<i>Vos+</i>	<i>Usted+</i>	<i>Sumercé+</i>	<i>Alt.-</i>	<i>Alt.+</i>	<i>Indet.</i>	<i>Total</i>
<i>Voseantes</i>	5	8	7	7			0	4	16	47
<i>Tuteantes</i>	37	55	0	0			1	0	0	93
<i>Tuteantes e indeterminantes</i>	9	17	0	0			0	0	2	28
Acercarse										
<i>Colombia</i>	5	12	0	0			0	0	1	18
<i>Guinea Ecuatorial</i>	4	0	0	0			0	0	0	4
<i>Paraguay</i>	0	0	0	2			0	0	0	2
<i>Total</i>	60	92	7	9			1	4	19	192

	<i>Tú -</i>	<i>Tú+</i>	<i>Vos-</i>	<i>Vos+</i>	<i>Usted+</i>	<i>Sumercé+</i>	<i>Alt.-</i>	<i>Alt.+</i>	<i>Indet.</i>	<i>Total</i>
<i>Voseantes</i>	6	12	2	2	0		0	0	0	22
<i>Tuteantes</i>	39	44	0	0	2		0	3	0	88
<i>Tuteantes e indeterminantes</i>	8	7	0	0	3		0	0	1	19
Alejarse										
<i>Colombia</i>	10	17	0	0	2		1	1	2	33
<i>Total</i>	63	80	2	2	7		1	4	3	162

	Tú -	Tú+	Vos-	Vos+	Usted+	Sumercé+	Alt.-	Alt.+	Indet.	Total
	10	7	3	15	0	0			11	46
	71	88	0	0	1	0			0	160
Mantener la confianza	<i>Tuteantes e indeterminantes</i>	12	41	0	0	0	0		5	58
	<i>Colombia</i>	16	37	1	1	0	1		4	60
	<i>Paraguay</i>	0	0	0	3	0	0		4	7
	<i>Total</i>	109	173	4	19	1	1		24	331

Si nos fijamos en los rasgos más notorios o que varían con respecto a la tendencia general de las canciones de preferir el *tú no omitido* en el texto, vemos que, en las variedades voseantes, la elección del *voseo* y de la forma *indeterminada* se prefieren para denotar la cercanía, mientras que el *tuteo* establece un mayor distanciamiento. En los países tuteantes puede darse la *indeterminación*, pero también crece el uso de *usted*. A futuro puede ser interesante analizar la frecuencia de aparición de la forma de tratamiento pronominal en el texto, a partir de un sistema de gradación, con el fin de identificar si esto tienen una incidencia en un mayor o menor distanciamiento entre los interlocutores.

–*Me dijeron por ahí que la volvieron a ver,
la volvieron a ver,
con un tipo diferente cada noche y yo confiaba en **usted**
Y ahora ya no sé a quién creerme, a ti o al resto de la gente
Y yo no sé, yo no sé, yo no sé, yo no sé si volver a **creerte**
Y yo no sé, yo no sé si volver a **creerte**
Es que ahora soy un hombre muy diferente*

***Usted**, que pasó por mi vida tratándome loco
Ya ve, que por más que lo intente no engaña a ese bobo
Sabe que al final yo me di cuenta de todo
Y aunque **usted** quiera verme nadando en el lodo*

–*No me **des** lecciones de amor,
Tú no ves lo que yo veo
Me comes con los ojos, yo
me los como con los dedos
A mí me gusta ronear,
A **ti** te va el cacareo*

Dime ¿qué hacemos, papá?, *déjate* ya de rodeos
No ni nah', ni en la calle ni en cine vi ningún Romeo
No ni nah', avísame si tiene 'hambre, aquí se acabó el recreo
No ni nah', ¡qué pena si se pone feo!
No es tarde, no es tarde, pero en amor no creo

Yo sé que pasé por su vida *tratándole* loco
Ya ve, que, aunque se haga la víctima, *usted* no es tan bobo
Yeh eh, que yo andaba contigo y *tú* hacías de todo
y a *usted* no quiero verle nadando en el lodo

–*Usted*, que pasó por mi vida tratándome loco
Ya ve, que por más que lo intente no engaña a ese bobo
Sabe que al final yo me di cuenta de todo
Y aunque usted quiera verme nadando en el lodo

Y yo no sé, yo no sé, yo no sé
Ojos que no ven, corazón que no siente
pero si te traiciona otra vez
Yo no puedo sanarla si por gusto miente
Yo no puedo sanarla si ella no quiere
Y yo no sé, yo no sé, yo no sé
Si le di todo lo que podía soñar y aún así me traiciona otra vez
Se me quitan las ganas de andar a su lado y volver a quererla otra vez
Quererla otra vez

Usted, que pasó por mi vida tratándome loco
Ya ve, que por más que lo intente no engaña a ese bobo
Sabe que al final yo me di cuenta de todo
Y aunque *usted* quiera verme nadando en el lodo
–Yo sé que pasé por su vida *tratándole* loco
Ya ve, que, aunque se haga la víctima, *usted* no es tan bobo
que yo andaba contigo y *tú* hacías de todo
y a *usted* no quiero verlo nadando en el lodo

(*Usted*, interpretada por Juan Magán y 'La Mala' Rodríguez. Texto de Juan Magán y Ana María Rodríguez, España, 2018).

En la canción *Usted* de Juan Magán y 'La Mala' Rodríguez vemos que un efecto pretendido de *alejamiento* lleva a los interlocutores a vacilar entre las formas de tratamiento. La canción es un diálogo que inicia el hombre, al quien después responde la mujer, en un contexto de una

relación que se termina. El uso de *usted* desde el comienzo de la canción denota una ruptura de la canción y un establecimiento de distancia: se anuncia que se perdió la confianza y preparar el terreno para el reproche. La relación no es simétrica: la mujer responde inicialmente con *tuteo* para demostrar una posición de superioridad, dando a entender que es el hombre quien siente mayor dolor y quien se percibe como más afectado por la situación. Además, se apropia de la asimetría de la relación variando la forma de tratamiento a su acomodo en función de su intención de devolver el reproche y de demostrar que no lamenta el desenlace de la situación.

*He planeado tantas noches esta noche
He pensado tantas veces qué decir
Encontrar la manera más sensata y poderte seducir*

*Pero cuando me mirás con esos ojos,
pero cuando te parás cerca de mí
mi pobre corazón se pone loco
y ya no puedo seguir*

*Te quiero comer la boca
Te quiero comer la boca
Te quiero comer la boca sin dejarte respirar
Yo te quiero comer la boca
Te quiero comer la boca
sin dejarte respirar*

*No confíes en mis buenas intenciones, no, no
No pretendas que controle mi pasión
Es muy fuerte lo que pasa por mi mente
los besos más indecentes son los que te quiero dar*

*Y morirme, si es que tu mano me toca,
Si pudiera solamente imaginar
que mis venas se convierten en un río
Quiero comerte la boca sin dejarte respirar*

*Te quiero comer la boca
Te quiero comer la boca
Te quiero comer la boca sin dejarte respirar
Yo te quiero comer la boca*

*Te quiero comer la boca
sin dejarte respirar*

(*Te quiero comer la boca*, interpretada por La Mosca Tse Tse. Texto de Guillermo Fabián Novellis y Pablo Tisera, 2001).

Te quiero comer la boca, de Guillermo Novellis y Pablo Tisera, es una muestra de cómo se acude al *vos omitido* para generar el efecto de *acercamiento*. Las concordancias de *mirás* y *parás* revelan el paradigma verbal voseante, que más adelante se descuida en el imperativo *no confíes*. Según Marta Luján, estas formas del imperativo se presentan en las regiones de Santiago del Estero y en el Centro Oeste de la Argentina (1409). Los autores tienen una precedencia no tan lejana ni tan cercana (Junín), lo cual hace complejo advertir si se trata de un error de concordancia en la composición o de una variante lingüística.

5.5 Emoción, sintaxis y contexto

Otra categoría de análisis que se consideró durante la construcción del corpus fue la *Emoción* representada en las canciones. Como conjunto, registra una relación leve con respecto a la variación de la fórmula de tratamiento pronominal (,166; p=,004). Sin embargo, algunos de sus subcategorías muestran relaciones moderadas en ese mismo aspecto. Además, se trata de *subcategorías* que agrupan un número representativo de canciones en el corpus. Estas son *enamoramiento* (,430; p=,001), *deseo* (,166; p=,004), *cariño* (,431; p=,001), *melancolía* (,382; p=,001), *decepción* (,595; p=,001) y *aceptación*, que, de hecho, evidencia una relación fuerte (,648; p=,001). Estas variaciones sugieren nuevas perspectivas de análisis diafásico, partiendo desde un punto de vista afectivo o psicolingüístico. De todas maneras, deben abordarse con la debida precaución, teniendo en cuenta la advertencia que hace Blas Arroyo sobre que «la lingüística interaccional no puede, e incluso no debería abordar el tratamiento de estos aspectos de la conducta humana, entre otras razones porque escapan con frecuencia a la competencia del lingüista» (318). La *Tabla 32* muestra el detalle de estas subcategorías y, a continuación, ofrezco unas notas sobre este tipo de variación, con base en algunas de las canciones del corpus.

Tabla 32 Subcategorías de «Emoción» que muestran relaciones moderadas con respecto a la fórmula de tratamiento pronominal, según la agrupación de «Variedad».

		Tú -	Tú+	Vos-	Vos+	Usted+	Sumercé+	Alt.-	Alt.+	Indet.	Total
Aceptación	<i>Voseantes</i>	0	1		3	1			0		5
	<i>Tuteantes</i>	14	10		0	0			0		24
	<i>Tuteantes e Indet.</i>	0	3		0	0			0		3
	<i>Colombia</i>	0	2		0	0			1		3
	<i>Total</i>	14	16		3	1			1		35
		Tú -	Tú+	Vos-	Vos+	Usted+	Sumercé+	Alt.-	Alt.+	Indet.	Total
Decepción	<i>Voseantes</i>	2	7	0	3	0			1	0	13
	<i>Tuteantes</i>	16	33	0	0	1			0	0	50
	<i>Tuteantes e Indet.</i>	5	9	0	0	2			0	0	16
	<i>Colombia</i>	1	10	1	0	1			0	0	13
	<i>Paraguay</i>	0	0	0	0	0			0	1	1
	<i>Total</i>	24	59	1	3	4			1	1	93
		Tú -	Tú+	Vos-	Vos+	Usted+	Sumercé+	Alt.-	Alt.+	Indet.	Total
Deseo	<i>Voseantes</i>	2	4	3	3	1		0	1	4	18
	<i>Tuteantes</i>	10	16	0	0	0		1	1	0	28
	<i>Tuteantes e indeterminantes</i>	2	4	0	0	0		0	0	0	6
	<i>Colombia</i>	2	3	0	0	0		0	0	1	6
	<i>Guinea Ecuatorial</i>	2	0	0	0	0		0	0	0	2
	<i>Paraguay</i>	0	0	0	1	0		0	0	0	1
	<i>Total</i>	18	27	3	4	1		1	2	5	61
		Tú -	Tú+	Vos-	Vos+	Usted+	Sumercé+	Alt.-	Alt.+	Indet.	Total
Enamoramiento	<i>Voseantes</i>	1	3	3	5	0			1	12	25
	<i>Tuteantes</i>	25	37	0	0	3			0	0	65
	<i>Tuteantes e Indet.</i>	7	19	0	0	0			0	3	29
	<i>Colombia</i>	5	9	0	0	1			0	1	16
	<i>Guinea Ecuatorial</i>	2	0	0	0	0			0	0	2
	<i>Total</i>	40	68	3	5	4			1	16	137

	Tú -	Tú+	Vos-	Vos+	Usted+	Sumercé+	Alt.-	Alt.+	Indet.	Total
Melancolía	<i>Voseantes</i>	5	2	1	4	0			3	15
	<i>Tuteantes</i>	29	30	0	0	1			0	60
	<i>Tuteantes e indet.</i>	5	10	0	0	0			2	17
	<i>Colombia</i>	4	14	0	1	0			0	19
	<i>Paraguay</i>	0	0	0	1	0			0	1
	<i>Total</i>	43	56	1	6	1			5	112

5.5.1 Aceptación

Con respecto al análisis de las emociones expresadas en las *canciones de amor y desengaño*, resulta interesante señalar que el sentimiento de *aceptación* tiene un comportamiento diferente a lo que hemos identificado como usual en los países tuteantes. Hay una mayor presencia del *tú omitido*. De hecho, es de las pocas subcategorías con las que se rompe el predominio del *tú no omitido*. Las de *melancolía* se acercan a ello, aunque no superan en número a las de *tú no omitido*. Por otra parte, el enamoramiento refleja una mayor preferencia por la *indeterminación* en los países voseantes.

*Te vas porque yo quiero que te vayas
A l' hora que yo quiera te detengo
Yo sé que mi cariño te hace falta
Porque, quieras o no,
yo soy tu dueño*

*Yo quiero que te vayas por el mundo
Y quiero que conozcas mucha gente
Yo quiero que te besen otros labios
para que me compares
hoy como siempre*

*Si encuentras un amor que te comprenda
y sientes que te quiere más que nadie
Entonces yo daré la media vuelta
Y me iré con el sol
cuando muera la tarde*

(La media vuelta, interpretada por José Alfredo Jiménez. Texto de José Alfredo Jiménez, México, 1965).

Como puede verse, en la aceptación la forma de tratamiento se omite, quizá porque la aceptación es un proceso que se debe dar internamente, mientras que otros como el deseo o el enamoramiento necesitan un receptor externo y, por ende, una mención o una inclusión textual de ese destinatario.

*Hace días perdí,
en alguna cantina,
la mitad de mi alma
más el quince de propina*

*No es que sea el alcohol
la mejor medicina,
pero ayuda a olvidar
cuando no ves la salida*

*Hoy te intento contar
que todo va bien,
aunque no te lo creas
Aunque a estas alturas
un último esfuerzo
no valga la pena*

*Hoy los buenos recuerdos
se caen por las escaleras
y tras varios tequilas
las nubes se van,
pero el sol no regresa.*

*Sueños de habitación
de un hotel de carretera
y unas gotas de lluvia
que guardo en esta maleta
ruedan por el colchón
de mi cama ya desierta
Es la mejor solución
Para el dolor de cabeza*

*Hoy te intento contar
que todo va bien,*

*aunque no te lo creas
Aunque a estas alturas
un último esfuerzo
no valga la pena*

*Hoy los buenos recuerdos
se caen por las escaleras
y tras varios tequilas
las nubes se van,
pero el sol no regresa.*

(El sol no regresa, interpretada por La Quinta Estación. Texto de Pablo Domínguez Villarrubia y Ángel Reyero Pontes, España, 2004.)

Las canciones de *aceptación* son exclusivamente de desengaño, pues solo deben pasar por este proceso aquellas situaciones que las personas, en algún momento, consideramos como «no deseadas», con el fin de asumirlas (Kabato). Así, *El sol no regresa* de *La Quinta Estación* muestra cómo, poco a poco, se va interiorizando la idea de la ausencia de la otra persona. El sentimiento negativo o la tristeza no desaparece, pero la declaración «*y tras varios tequilas / las nubes se van / pero el sol no regresa*» dan a entender que, aunque el amor (el sol) no vuelva, las penas (nubes) se ahogan paulatinamente en un proceso similar al duelo. Este acercamiento a la aceptación, desde una perspectiva psicológica, también abre la puerta a posibles análisis posteriores de la *canción de amor* situada en un continuo de emociones, que podrían desde el *enamoramiento* hasta el *cariño* o la *felicidad* y de la *canción de amor* desde la *decepción* hasta la *aceptación*.

*Se nos rompió el amor
de tanto usarlo
de tanto loco abrazo
sin medidas
de darnos por completo
a cada paso
se nos quedó en las manos
un buen día.*

*Se nos rompió el amor,
de tan grandioso
Jamás pudo existir
tanta belleza,*

*las cosas tan hermosas
duran poco
Jamás duró una flor
dos primaveras.*

*Me alimenté de **ti**
por mucho tiempo
nos devoramos vivos
como fieras
Jamás pensamos nunca en el invierno
pero el invierno llega
aunque no quiera.*

*Y una mañana gris
al abrazarnos
sentimos un crujido
frío y seco
Cerramos nuestros ojos y pensamos
Se nos rompió el amor
de tanto usarlo.*

(Se nos rompió el amor, interpretada por Rocío Jurado. Texto de Purificación Casas Romero y Manuel Álvarez Beigbeder. España, 1985).

Esta última canción, *Se nos rompió el amor*, interpretada por Rocío Jurado y compuesta por el prolífico dúo de autores españoles Purificación Casas Romero y Manuel Álvarez Beidbeder, muestra una característica adicional de la canción de *desengaño*, teñida de *aceptación*: se escribe en primera persona del plural y, en primera instancia, no hay una apelación al receptor, por lo cual no se necesita fórmula de tratamiento. Pero en el inicio de la tercera estrofa se incorpora al *destinatario*, acudiendo al término de preposición (*ti*). De esta manera, se hace uso del recurso lingüístico para representar la separación o fractura de la relación en el texto. En general, esa sería una característica de la canción de *aceptación*: asumir la ausencia del otro, lo cual tiene como consecuencia lingüística la eliminación del *destinatario* en la sintaxis. Esto entra en juego con el repertorio de fórmulas de tratamiento de las variedades a las que pertenecen los autores: en los países voseantes habría un desplazamiento hacia el *tú*, mientras que los tuteantes preferirían la eliminación textual de la forma.

5.5.2 Decepción, enamoramiento y melancolía

La catalogación de la emoción expresada en el texto se derivó de una necesidad identificada durante el diseño metodológico de esta investigación. Aunque no hacía parte de los objetivos del estudio, pues las preguntas iniciales giraban en torno a la *intención* y el *contexto* de la situación comunicativa, es pertinente dejar unas notas sobre la caracterización de la *canción de amor y desengaño* panhispánica, ante lo cual resulta necesario hacer unos comentarios sobre esta categoría de análisis. Lo primero es advertir que las *emociones* que más frecuentemente representan estas canciones son las de *enamoramiento* (19,4 %), *melancolía* (15,9 %) y *decepción* (13,2 %). En la primera de ellas, sigue primando la expresión de la fórmula de tratamiento en la canción y se trata de canciones que pretenden *cortejar, enaltecer, aferrarse o entregarse*. Las canciones de *melancolía y decepción* tienen un comportamiento similar en cuanto al uso de la fórmula de tratamiento, aunque sus intencionalidades son más variadas. Otra significativa es la de *deseo* que representa el 8,7 % de las canciones del CCAD, también con una preferencia por el *tú no omitido*. Ahora bien, tanto las de *deseo* como las de *enamoramiento* presentan casos muy puntuales de alternancia de formas en el texto de la canción, sobre las que puede ser válido dejar algunas observaciones.

*No sé si son las luces, no sé si es tu mirada
No sé si e'el brillo'e tu piel
lo que me hace acobarda'
No sé cuanto tiempo tiene que pasar
pa' que este sentimiento pueda hacerse ver*

*Es que voy tras vos
Es que vo'sos my boy
Y nada lo va a cambia'
No importa lo que ocurrirá*

*Baby, ¿por qué me haces esto?
¿por qué te esconde'?'
Yo detesto
Cuando tú, no estás pa'mí
Y cambiá de parecer, que no puedo creer
que estés tan loco
Te juro que ya no entiendo*

*Me hace muy mal al coco y te sigo queriendo
Y no me importa la rivalidad
que tengamos, si mañana no me importa na',
que si pasan los meses, días, yo voy a esta'
porque te quiero de verdad, nada lo va a cambia'
Y es que **tú**, con tu mira'
Y yo, con mi adora'
Baby, no hay nadie má'
que esté en mi mente ya
Y es que voy tras **vos**
Es que **vo'sos** my boy
Y nada lo va a cambiar
No importa lo que ocurrirá*

(Tras vos, interpretada por Nicki Nicole. Texto de Nicole Cucco, Argentina, 2019)

En este caso vemos cambios de *vos* a *tú* en diferentes momentos de la canción, que no tienen mucho que ver con la intención de *cortejar* ni con el sentimiento de *enamoramiento*. Quizá sí sea posible hablar de la búsqueda de un efecto de *acercamiento*: con el voseo se logra mayor proximidad y se declara al otro como objetivo (*voy tras vos*). El uso de *vos* como término de preposición demuestra plena conciencia del paradigma, lo que da a entender que el cambio a *tú* no está relacionado con la variedad dialectal, sino con una variación estilística. De modo que el uso de *tú* evoca los momentos de distanciamiento (*cuando tú no estás para mí*) y coqueteo (*tú, con tu mirar*), que a su vez son contextos de menor confianza. Sin embargo, la alternancia parece tener más relación con una motivación estética del género musical al que se adscribe la canción, el *trap* y *reguetón*, –evidente en la pronunciación y la entonación de la cantante– que suelen preferir el estilo del español de las Antillas.

*¡Qué bien te **ves**!
Te adelanto, no me importa quién sea él
Dígame, **usted**,
si ha hecho algo travieso alguna vez
Una aventura es más divertida si huele a peligro*

*Si te invito a una copa y me acerco a tu boca
Si te robo un besito, a ver, ¿te **enojas** conmigo?*

*¿Qué **dirías** si esta noche te seduzco en mi coche?
Que se empañen los vidrios y la regla es que **goces***

*Si **te** faltó el respeto y luego culpo al alcohol
Si levanto **tu** falda, ¿me **darías** el derecho
a medir **tu** sensatez,
poner en juego **tu** cuerpo?
Si te parece prudente
esta propuesta indecente*

*A ver, a ver,
permíteme apreciar tu desnudez
Relájate
que este martini calmará **tu** timidez
Y una aventura es más divertida si huele a peligro*

*Si **te** invito a una copa y me acerco a tu boca
Si **te** robo un besito, a ver, ¿te **enojas** conmigo?
¿Qué **dirías** si esta noche te seduzco en mi coche?
Que se empañen los vidrios y la regla es que **goces***

*Si **te** faltó el respeto y luego culpo al alcohol
Si levanto tu falda, ¿me **darías** el derecho
a medir tu sensatez,
poner en juego **tu** cuerpo?
Si **te** parece prudente
esta propuesta indecente*

*Hey, listen
I know what you like
How about if You and I, Me and you,
¿bailamos bachata?
Y luego You and I, Me and You,
¿Terminamo' en la cama?
(Terminamos en la cama)*

*How about if you and I (You and I)
Me and you (Me and you)
You and I (You and I)
Me and you (You)*

You and I (You and I)

Me and You

(Propuesta indecente, interpretada por Romeo Santos. Texto de Anthony Romeo Santos, Estados Unidos, 2013).

Propuesta indecente, de Romeo Santos es una canción de *cortejo*, que se canta desde el *deseo* y no del enamoramiento. El *emisor* en ningún momento pretende forjar una relación a largo plazo, sino que busca una satisfacción física. En general, usa el paradigma verbal tuteante desde la primera frase, pero nos descoloca en la segunda con el uso de *usted*, que solo concuerda con *dígame* en toda la canción. Debido a que se trata de una canción compuesta en el contexto del español de Estados Unidos, más precisamente de Nueva York, podría pensarse que este es un error de interferencia lingüística: debido a que el hablante de inglés dispone de una sola forma de tratamiento pronominal, tiende a homologar el valor semántico y pragmático de todas las del español en un solo sentido e intencionalidad. Sin embargo, ese no parece ser el caso, sino que este *usted* es más diafásico: se declara como forma de coqueteo y vendría a ser un uso diafásico como una estrategia de acercamiento. Se *ustedea* para marcar lo *indecente* de la propuesta. Esta, a su vez, se termina de exponer en *tuteo*, una vez se ha declarado la intención y se ha dado el acercamiento pretendido. Al respecto, la adecuación o inadecuación de la propuesta no se puede deducir del texto, sino que dependerá de la respuesta que daría la destinataria.

6. Conclusiones

Uno de los propósitos de este estudio fue el de explorar las posibilidades que ofrecía el estudio de las *canciones de amor y desengaño* y las canciones, en sentido general, como objeto para la construcción de corpus de análisis lingüístico. Los resultados obtenidos y las observaciones realizadas durante el desarrollo de este trabajo muestran que, además de ser un modelo lingüístico con amplia divulgación, las canciones ofrecen posibilidades para estudiar la lengua en todos sus niveles. Son muestras de lengua accesibles a los investigadores situados en cualquier parte del mundo y, si se cuenta con la grabación y los textos de estas, se abren posibilidades el análisis fonético-fonológico, morfológico, sintáctico, semántico y pragmático. Además, permiten desarrollar esquemas de análisis a partir de múltiples variables, partiendo desde enfoques cualitativos y llegando hasta aproximaciones cuantitativas. Esto, aunque puede derivar en el modelado de investigaciones complejas de abordar, puede derivar en formas integradoras de aproximarse a la comprensión del uso de la lengua. Al respecto, el diseño planteado para este estudio, que contempló la creación de categorías y subcategorías de análisis para clasificar las canciones constituye un modelo de avanzadas complejidades para la investigación. Tengamos en cuenta que, en la actualidad, las investigaciones aplicadas se mueven hacia una tendencia generalizada del análisis de sentimientos, como modelo para el procesamiento del lenguaje natural. Dichas investigaciones parten de clasificar los enunciados en continuo de tres posibilidades, en las que un enunciado puede ser *positivo, negativo o neutro*. Por el contrario, la aproximación que se plantea para analizar las *emociones* expresadas en las canciones, desde una perspectiva semántico-pragmática, nos muestra que la lengua y los enunciados tienen una riqueza mayor a un tríptico de posibilidades, no solo para el caso de las emociones expresadas por los hablantes de la lengua o los *emisores* de enunciados, sino también para la interpretación de las intencionalidades, las situaciones comunicativas, entre otras variables. Y aunque una aproximación como la que aquí planteo pueda percibirse como desmedida o ambiciosa y, por lo tanto, irrealizable, el mismo desarrollo de este estudio demuestra lo contrario.

En cuanto a los objetivos puntuales de la investigación, los resultados muestran que la elección de las fórmulas de tratamiento pronominales en las *canciones de amor y desengaño* de autores panhispánicos están leve y moderadamente relacionadas con la variedad lingüística de los autores, la intención y el contexto representados en los textos. Además, la observación –o mejor– la lectura y escucha de las canciones permitió encontrar otros factores que inciden en esta

variación, como la *emoción representada en las canciones* y el efecto pretendido por el emisor representado en los textos. Por otra parte, debido a que pudimos advertir que las canciones de amor y desengaño han sido compuestas en su mayoría por hombres, no podemos establecer si existe una relación entre el sexo de los autores y la elección de la fórmula de tratamiento pronominal. Sin embargo, los hallazgos nos llevan a pensar en un esquema de factores para comprender las situaciones comunicativas representadas en el que la interacción de las diferentes variables se relaciona con las fórmulas de tratamiento pronominales. De esta manera, la elección de la fórmula de tratamiento depende tanto del contexto representado, como de la intención, el efecto pretendido, la emoción expresada y la variedad lingüística de los autores.

A pesar de lo anterior, la forma de tratamiento pronominal no marcada de las canciones de amor y desengaño es el *tú no omitido* o el *tú presente en el texto*. Adicionalmente a esto, existe la posibilidad de que esta característica sea percibida como norma por los autores, teniendo en cuenta que cuando las canciones se escriben por grupos de autores de diferentes procedencias, el uso del *tú presente en el texto*, sea todavía mayor y solo se omita en muy escasas ocasiones. Esto da pie para pensar en una idea de español estándar para las canciones de amor y desengaño, en el que una de sus características se la expresión de la forma de tratamiento pronominal, con una preferencia por el *tú* como forma no marcada y el *vos* como forma no marcada.

Esta característica también estaría relacionada por lo que hemos denominado *ocultamiento del voseo*. La variable que me permite identificar este factor es la notoria frecuencia de las canciones con fórmula de tratamiento pronominal *indeterminable*. Se trata de una tendencia, o quizá una técnica, de escribir las canciones de tal manera que no pueda identificarse si son *voseantes* o *tuteantes*, a partir de los elementos morfosintácticos del texto. Ya había advertido Francisco Moreno Fernández que el hablante tiene la capacidad de percibir los usos lingüísticos diferenciados y de orientar su conducta hacia estilos o posiciones sociolingüísticas que considera beneficiosas para sus intereses (*cognitiva* 67). Esta característica, pues, se asume como una técnica –consciente o inconsciente– que desarrollan los autores para que sus canciones sean miméticas dialectalmente, es decir, que sean aceptadas por hablantes voseantes y no voseantes, sin que con ello las canciones les suenen ajenas a su variedad. Tanto Moreno Fernández, en *Qué español enseñar*, como Norma Carricaburo, en *las fórmulas de tratamiento en el español actual*, hablan del rol que tienen los medios de comunicación, la escolarización y –se intuye– la industria de los contenidos, en la creación y sostenimiento de la idea de un español estándar. Es el español de

Disney o de la CNN (Moreno Fernández, *Qué español* 81) que tienen como una de sus características una mayor inclinación hacia el tuteo. Esto, por supuesto, tiene un efecto sobre las canciones que, por definición, son un producto comercial que dará más réditos a intérpretes y autores en la medida en que logre tener un mayor alcance internacional. No obstante, en contravía de los adagios populares, las canciones deben ser primero «profetas en su tierra» antes de saltar internacionalmente. Teniendo en cuenta esto, el *ocultamiento de la forma de tratamiento pronominal* en las canciones que se producen en los países voseantes tiene mejores posibilidades de recepción e internacionalización. Además, no es ajena a los hablantes porque, como lo menciona Carricaburo, existe un sistema de *tuteo* ficcional en la mente de los hablantes, que es el tuteo de las obras de ficción, películas, series de televisión, dibujos animados y, algunas literaturas, que forman al hablante en el paradigma del tuteo (28).

Pero, contrario a lo que han dicho algunos autores sobre la posibilidad de que el español avance hacia una forma generalizada de tuteo, las canciones de las últimas décadas denotan una pérdida del temor a usar la forma de tratamiento pronominal típica de la zona. En un mundo globalizado, donde la *glocalización* o el enaltecimiento de los valores locales que difunden y otorgan valor cultural (¿y por qué no comercial?) a las identidades nacionales y regionales, el uso del *voseo*, el *sumercedo* y la elisión de los pronombres cobra un rasgo distintivo que los oyentes aprecian desde otras latitudes. Dicho de otra manera, los rasgos locales en las canciones dejan de ser estereotipados y se asumen como indicadores de prestigio.

También es posible que haya una idea de norma lingüística, ya sea para el tipo de canción, en este caso la de *amor y desengaño*, o para el género musical al que se adscribe. Desde este punto de vista, en la canción de amor y desengaño, consideraríamos al tuteo no omitido como el uso recto, mientras que las demás manifestaciones serían desviaciones de la norma. Y posiblemente haya sido así hasta entrada la década de 1980, cuando el rock argentino rompió los esquemas musicales y valorizó –quizá sin proponérselo– la valoración de la identidad lingüística en la canción. Quizá hoy el uso recto sea modelar el registro con respecto al género musical y cantar rancheras con sintaxis y pronunciación mexicana; baladas con estilo peninsular y música tropical con formas caribeñas, entre otras posibilidades, donde el valor de prestigio de cada registro dependerá de la influencia que cada país haya tenido en la consolidación de un género.

En cuanto a aspectos particulares, derivados de la clasificación planteada para las canciones, lo primero que puedo señalar es que la *canción de amor y desengaño* existe como tipo

de expresión semántico-pragmática. Por esta razón, es transversal a los géneros musicales, pues se identifica por el tipo de contenido y la situación representada en los textos. Así, su clasificación está más relacionada con la tipología de los géneros narrativo-literarios, antes que musicológicos. Es más común para expresar enamoramiento, melancolía y decepción. Retrata en mayor medida el cortejo, el enaltecimiento de la persona amada o el reproche. Se recrea en un contexto preferiblemente de confianza entre los hablantes y se mueve en el eje del acercamiento y el distanciamiento entre *emisor* y *destinatario*. Prefiere el tratamiento simétrico y, cuando se presenta, la asimetría está claramente relacionada con aquello que retrata. Usa la forma de tratamiento pronominal para apelar al otro y la intensifica cuando la intención es enaltecer, aferrarse, entregarse o reprochar. Tiende a ser inestable para manifestar la pérdida de confianza entre los enamorados y se esconde cuando se busca la aceptación. Pero más importante que lo anterior, es común –y universal– para todo el ámbito panhispánico.

Como recomendaciones y posibilidades a futuro, hay que mencionar que se abre la posibilidad de establecer un estudio más abarcador de las distancias dialectales de las diferentes variedades, a partir de la división o clasificación creada para analizar la variación de las fórmulas de tratamiento. El mismo Corpus de Canciones de Amor y Desengaño (CCAD) puede servir como fuente inicial para este análisis, integrando otras variables morfosintácticas, además de las léxicas y fonético-fonológicas. Así mismo, es importante considerar un posterior análisis del campo semántico de las emociones representadas en los textos. Allí, cada una de las emociones más frecuentes puede representar un campo de estudio, de manera que podría profundizarse sobre la descripción o la percepción de la *decepción*, *la melancolía*, *etc.* en las canciones de amor y desengaño de autores panhispánicos. Las emociones, además, pueden interpretarse desde un continuo que evalúe o caracterice el proceso de duelo en las canciones de desengaño y el de felicidad, autorrealización –o cualquier otro aspecto equiparable– en las canciones de amor.

Finalmente, queda decir que el enfoque panhispánico de investigación lingüística, desde el que se valora la riqueza de la variedad y el pluricentrismo en la lengua española, crea un entorno para el diseño de estudios que, además de considerar las diferentes variedades de la lengua española y la construcción de corpus en torno a ello, nos acercan a una idea más interna de aquello que a los hispanohablantes nos une, tanto en lo que respecta al sistema de la lengua en sí, como en los valores, creencias, idiosincrasias, comportamientos, percepciones y otros factores que están presentes en las diferentes obras culturales que creamos a partir del uso de nuestra lengua.

Referencias

Ahora te puedes marchar. Discogs, base de datos de música. En:

<https://www.discogs.com/es/Luis-Miguel-Ahora-Te-Puedes-Marchar-I-Only-Want-To-Be-With-You/release/15194185>. Consultada el 17 de mayo de 2021.

Alonso, Guillermo. “*Rata de dos patas*: la historia desconocida tras la canción que no escucharás en San Valentín”. *El País*, 15 de febrero de 2020.

https://elpais.com/elpais/2020/02/14/icon/1581682001_109124.html

Pineda, Luis Gabriel. “*Vamos pa la playa*”. *Lengua Suelta – Aprendamos Español*, 28 de marzo de 2020. <https://www.lenguasuelta.com/lecturas-vamos-pa-la-playa/>

Alvar, Manuel. “Gramática normativa y dialectología”. *Introducción a la lingüística española*, dirigida por Manuel Alvar. Ariel Lingüística, 2000.

Alvar, Manuel. “Hacia los conceptos de lengua, dialecto y hablas”. Biblioteca Virtual Cervantes, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hacia-los-conceptos-de-lengua-dialecto-y-hablas-0/html/00ec1fec-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html. Consultada el 22 de mayo de 2021.

Areiza, Rafael et al. *Sociolingüística. Enfoques pragmático y variacionista*. Ecoe Ediciones. 2da Ed. 2012.

Asenjo, Barbieri. “Discurso”. *Discursos leídos ante la Real Academia Española durante la recepción pública del Excmo. Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri*. Real Academia Española, 13 de marzo de 1892.

Bello, Andrés. *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Librería de Leocadio López. 1891. Edición facsimilar reproducida en 2019.

Blas Arroyo, José Luis. *Sociolingüística del español. Desarrollos y perspectivas en el estudio de la lengua española en contexto social*. Cátedra, 2004.

- Brown, R. y Gilman, A. "The pronouns of Power and solidarity". *Style in Language*. Dirigido por Thomas Sebeok. Nueva York, MIT, Pág. 253-276.
- Carricaburo, Norma. *Las Fórmulas de Tratamiento En El Español Actual*. Vol. 48. 2da. edición (actualizada), Arco Libros, 2015.
- Casado Valverde, Manuel. *Curso de semántica léxica del español*. Eunsa, 2021.
- Cuervo, R. J. *Notas a la gramática de la lengua castellana de D. Andrés Bello: e índice alfabético de la misma obra. corregida, y aumentada a lo menos en un tanto sobre las anteriores*. R Roger et F Chernoviz, 1921. Ed. Instituto Caro y Cuervo, 1981.
- Cuervo, Rufino José, *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*. Editado por Camacho Roldán y Tamayo, 1907. Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional de Colombia, Parte 1, <http://bibliotecanacional.gov.co/content/conservacion?idFichero=86739>
- Davis, Jessica A. "The role of tú in the voseo dialects of El Salvador, Guatemala and Honduras". Columbus, OH: The Ohio State University Press, 2002.
- Díaz Collazos, Ana María. *Desarrollo Sociolingüístico del Voseo en la Región Andina de Colombia (1555–1976)*. De Gruyter, Epub. 2015.
search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip&db=nlebk&AN=988002&lang=es&site=eds-live&scope=site.
- Domínguez Caparrós, José. *Métrica Española*. UNED, arte y humanidades, segunda reimpresión, 2019.
- Dörnyei, Zoltan. *Research Methods in Applied Linguistics: Quantitative, Qualitative, and Mixed Methodologies*. Oxford University Press, 2007.
- Escandell, M. Victoria. *Introducción a La Pragmática*. Grupo Planeta, Epub/iBook Ed., 2013.

- Fernández, M. A., & Gerhalter, K. “Pronombres de segunda persona y fórmulas de tratamiento en español: una nueva bibliografía” (1867–2016), (2017).
- Field, Andy. *Discovering statistics usings SPSS*. Sage. 3rd edition, 2005.
- Fontanella de Weinberg, M. Beatriz. “Sistemas pronominales de tratamiendo usados en el mundo hispánico”. *Gramática descriptiva de la lengua española*, dirigida por Ignacio Bosque y Violeta Demonte, Colección Nebrija y Bello, Real Academia Española, Espasa, Tercera reimpresión, Tomo Im Cap. 20, Madrid, 2000, Pág. 1275-1315
- Frenk, Margit. “Prólogo”. *Estudios sobre lírica medieval*. Centro para la edición de los clásicos españoles, 2014.
- Fumero, Francisca. “La lingüística y los métodos cualitativos de investigación”. *Paradigma*, Vol. XVIII, N 1, junio de 1997 / 1 – 6.
- Gian Marco Zignago *explicó el verdadero significado del tema "Hoy"*. El Comercio (Perú), 30 de diciembre de 2018. <https://elcomercio.pe/luces/musica/gian-marco-zignago-significado-tema-hoy-gloria-estefan-video-noticia-592545-noticia/>
- Guerrero, César Segundo. *El aguacate*, interpretada por los Hermanos Valencia, 1952.
- Kabato, Iñaki. “Qué es la aceptación en psicología”. Psicoadapta, Centro de Psicología. <https://www.psicoadapta.es/blog/que-es-la-acceptacion-en-psicologia/>
- Lapesa, Rafael. *Historia de la lengua española*. Editorial Gredos, 9^a Ed. 1981.
- Lipski, John M. *El español de América*. Cátedra, 9^a Ed. 1996/2017.
- Lorenzo Suárez, Anxo M. “Sociolingüística cualitativa y lingüística informática”. *Panorama de la investigación en lingüística informática*, Revista Española de Lingüística Aplicada, 1999, pp. 247-261.

- Luján, Marta. “Expresión y omisión del pronombre personal”. *Gramática descriptiva de la lengua española*, dirigida por Ignacio Bosque y Violeta Demonte, Colección Nebrija y Bello, Real Academia Española, Espasa, Tercera reimpresión, Tomo Im Cap. 20, Madrid, 2000, Pág. 1275-1315
- Maldita primavera*. Discogs, base de datos de música. En: <https://www.discogs.com/es/Yuri-Maldita-Primavera/release/2226297> Consultada el 17 de mayo de 2021.
- Menéndez Pidal, Gonzalo. “Prólogo”. *Romancero*. Biblioteca literaria del estudiante, dirigida por Ramón Menéndez Pidal, Segunda edición, Tomo XXV.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Estudios sobre lírica medieval*. Centro para la edición de los clásicos españoles, 2014.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. “Contestación”. *Discursos leídos ante la Real Academia Española durante la recepción pública del Excmo. Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri*. Real Academia Española, 13 de marzo de 1892.
- Montes Giraldo, J. J. “Sobre el voseo en Colombia”. *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*. pp. 21-44, 1967.
- Montes Giraldo, J. J. *Dialectología general e hispanoamericana*, Instituto Caro y Cuervo, 3ra. Ed. corregida y aumentada, 1995.
- Moreno Fernández, Francisco. *Las variedades de la lengua española y su enseñanza*. Arco Libros, 2010.
- Moreno Fernández, Francisco. *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Ariel, 4ta edición corregida y actualizada, 2009.
- Moreno Fernández, Francisco. *Qué español enseñar*. Arco libros, 2da edición actualizada, 2007.

- Moreno Fernández, Francisco. *Sociolingüística Cognitiva: Propositiones, Escolios y Debates*. Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Moreno Fernández, Francisco. *Varietades de la lengua española*. Routledge, 2020.
- Moser, Karolin. “Las formas de tratamiento verbales-pronominales en Guatemala, El Salvador, Panamá (y Costa Rica): hacia una nueva sistematización en la periferia centroamericana”. En Hummel, Kluge & Vázquez Laslop (eds.), 2010 pp. 271-291.
- Moyna, M. I. “Voseo/Tuteo Variation in Uruguayan Popular Songs (1960–2010)”. *Romanische Forschungen*, 127(1), pp. 3-28, 2015.
- Muñoz-Hidalgo, M. (2007). Bolero y modernismo: la canción como literatura popular. *Literatura y lingüística*, (18), 101-120.
- Nunan, David. *Research Methods in Language Learning*. Cambridge University Press, 1992.
- Paltridge, B., & Phakiti, A. (Eds.). (2015). *Research methods in applied linguistics: A practical resource*. Bloomsbury Publishing.
- Pandora Introduces Full Song Credits on the Web and Pandora’s Desktop App*. Pandora Blog, octubre 24 de 2019. <https://blog.pandora.com/us/pandora-introduces-full-song-credits-on-the-web-and-pandoras-desktop-app/>
- Parodi, Giovanni. “LINGÜÍSTICA DE CORPUS: UNA INTRODUCCIÓN AL ÁMBITO.” *RLA. Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*, vol. 46, no. 1, 2008, doi:10.4067/s0718-48832008000100006, pp. 93-119.
- Rasinger, S. (2019). *La investigación cuantitativa en Lingüística*. Madrid, Akal.
- Rasinger, Sebastian M. *La investigación cuantitativa en lingüística. Una introducción*. Akal, 2da. Ed., 2019.

Real Academia Española (2013). Corpus del español del siglo XXI (CORPES). Descripción del sistema de codificación. Madrid: Real Academia Española. en

https://www.rae.es/sites/default/files/CORPES_Sistema_de_codificacion_12_2015.pdf

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Nueva gramática de la lengua española. Espasa, 2009.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORPES) [en línea]. Corpus de referencia del español del siglo XXI. <<http://www.rae.es>>

Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea].

<<https://dle.rae.es>> [abril-mayo de 2021].

Rojo, G. (2016). Los corpus textuales del español. Enciclopedia lingüística hispánica, 285-296.

Sampieri, Roberto Hernández, et al. Metodología de La Investigación. 6ta. edición. McGraw Hill Mexico, 2014.

Serrano, M. J. Gramática del discurso. Ediciones Akal, 2010.

Sobre Discogs. Discogs. <https://www.discogs.com/about> Consultada el 17 de mayo de 2021.

Anexo I.

Ficha de categorización de las canciones de amor y desengaño

<i>Tratamiento</i>	<i>Sexo</i>	<i>Tipo</i>	<i>Contexto</i>	<i>Intención</i>	<i>Acto comunicativo</i>	<i>Efecto pretendido</i>	<i>Emoción</i>	<i>Sintaxis</i>	<i>Flexión</i>
Tú	Hombre	Amor	Amor vigente	Cortejar	Enunciación	Alejarse	Enamoramiento	Tú Omitida	Flexivo
Vos	Mujer	Desengaño	Relación que empieza	Reprochar	Diálogo	Acercarse	Deseo	Tú No Omitida	No flexivo
Usted	Mixto		Relación que se termina	Enaltecer		Mantener la confianza	Cariño	Vos Omitida	No Aplica
Sumercé			Infidelidad	Lamentar		Trato de respeto	Felicidad	Vos No Omitida	
Indefinida			Relación terminada hace tiempo	Recordar		Mostrar superioridad	Desinterés	Usted Omitida	
De vos a tú			Sin relación	Rechazar			Respeto	Usted No Omitida	
De tú a vos				Evitar			Melancolía	Sumercé NO	
Nosotros				Terminar			Agradecimiento	Alt. Omitida	
De tú a usted				Despedirse			Decepción	Alt. No Omitida	
De usted a tú				Aferrarse			Tristeza	Indeterminable	
				Olvidar			Rencor/Rabia		
				Pedir perdón			Remordimiento		
				Celebrar			Aceptación		
				Entregarse			Orgullo		
				Confesar			Temor		
				Extrañar			Negación/Rechazo		
				Cuestionar					
				Despreciar					

Anexo II.

Cuestionario para la recolección información sobre canciones de amor y desengaño

¡Hola!

Mi nombre es Luis Gabriel Pineda, nací en el suroccidente colombiano (Ipiales, Nariño, para ser exactos) y, actualmente, vivo en Bogotá. Una de mis aficiones es la lingüística (sí, no es la más común que digamos). Quiero pedirte que me ayudes a avanzar en mi tesis de maestría. O Mejor dicho, tu ayuda es fundamental para que yo pueda hacer mi tesis de maestría. Es decir, sin tu ayuda, no podría llevarla a cabo (bueno, ya me entiendes...).

Para ayudarme solo debes diligenciar este pequeño cuestionario. Es sencillo, solo tienes dos preguntas.

Va la primera

Quiero que me cuentes cuáles son las canciones de amor que más recuerdas. No importa el género o el ritmo musical. Deben ser canciones en las que una persona le habla a otra para decirle cuánto la ama o cuanto la quiere, escritas en español (castellano, si te gusta más ese nombre), como esa que dice:

«acaricia mi ensueño / el suave murmullo / de tu suspirar...»

O esa otra que dice «No olvide que la quiero / no quiera que la olvide / si cada vez que puedo / me pierdo en el sonido de su voz».

Si necesitas más ejemplos, recuerda esa que dice: «No sé si aún me recuerdas / nos conocimos al tiempo / tú, el mar y el cielo, / y quién me trajo a ti».

Y aquí hay otra más: «Yo te quiero con limón y sal / Yo te quiero tal y como estás / No hace falta cambiarte nada...»

Todo claro, ¿verdad? Ahora sí, dime las tres canciones de amor que recuerdes, en las que una persona le habla a otra. Que sean en español. Solo necesito el título y el nombre de quien las canta.

Anota aquí la primera:

La segunda:

La tercera:

La segunda pregunta es similar

Quiero que me cuentes cuáles son las canciones de desengaño que más recuerdes. No importa el ritmo o el género musical. Es decir, canciones de lamento, dolor, despecho, melancolía o tristeza en las que una persona le habla a otra, escritas en español (castellano, si te gusta más ese nombre).

Esas que escuchamos cuando tenemos “el corazón roto”, como esa que dice:

«Hoy volví / a dormir en nuestra cama / y todo sigue igual / el aire y nuestros gatos / nada cambiará / ¡Difícil olvidarte estando aquí!»

También está esa otra que dice: «No te confundas, por favor / tú fuiste clara al romper / diciéndome que ya no hay amor» Otra es «Y vienes a preguntarle / a mis amigos si ya he podido olvidarte / sin duda no has sido honesto / y mi amor por ti murió en año bisiesto».

A veces, las canciones de desengaño también pueden ser de decepción o reproche, como esa que dice «Rata de dos patas / te estoy hablando a ti / porque un bicho rastrero / aun siendo el más maldito / comparado contigo / se queda muy chiquito»

Y por supuesto está la que dice «Usted, que pasó por mi vida tratándome loco / ya ve / que por más que lo intente no engaña a este bobo / sabe que / al final yo me di cuenta de todo»

Fácil, ¿verdad? Entonces, dime las tres canciones de desengaño que recuerdes, en las que una persona le habla a otra. Que sean en español.

Anota aquí la primera:


La segunda:

La tercera:

Para finalizar, dime tu edad y tu país.

Anexo III.

Publicación de Facebook para la recolección de datos para el corpus

**Lengua Suelta - Aprendamos español** 16 de octubre de 2020 · 🌐 ⋮

¿Puedes nombrar una canción de amor y desamor de cantantes de tu país?
¡A que no!
El 80% de las personas falla en esta tarea.

17.652
Personas alcanzadas


609
Interacciones

[Promocionar de nuevo](#)

Promocionada el 16 de octubre de 2020 Finalizada
De Gabriel Pineda Arteaga

Personas alcanzadas	17,7 mil	Interacciones con la...	523
---------------------	-----------------	-------------------------	------------

[Ver resultados](#)

 **518** 28 comentarios 3 veces compartido

Anexo IV.

Fuentes adicionales consultadas para la identificación y confirmación de datos de las canciones

Colombia	https://www.elvallenato.com
Costa Rica	https://www.crhoy.com/entretenimiento/amor-en-el-aire-estas-son-las-canciones-que-mas-calaron-en-el-corazon-de-los-ticos/
Cuba	https://www.ecured.cu/Anexo:Compositores_de_Cuba
Ecuador	https://matadornetwork.com/es/34-canciones-que-pueden-faltar-en-el-playlist-de-todo-ecuatoriano/
General	https://www.discogs.com
General	https://www.pandora.com/
Honduras	https://www.hondurastips.hn/2018/05/03/las-8-canciones-mas-emblematicas-de-la-ninez-hondurena/
México	http://www.sacm.org.mx
Nicaragua	http://cancionesdehernaldo.blogspot.com/2006/06/la-barca-de-oro.html
Paraguay	https://www.jorgecoronel.com/diez-canciones-de-amor-y-desamor-del-rock-paraguayo/
República Dominicana	https://listindiario.com/entretenimiento/2020/07/17/626612/el-virus-apago-una-estrella-de-la-cancion-romantica-victor-victor

Anexo V.

Obras analizadas

ID	Canción	Intérprete	Autor	Variedad	Año	Tratamiento
1	El cóndor pasa	Claudia de Colombia	Daniel Alomía Robles	Perú	1913	Tú
2	Cuatro preguntas	Obdulio y Julián	Eduardo López Narváez	Colombia	1917	Vos
3	El Alma en los labios	Julio Jaramillo	Medardo Ángel Silva	Ecuador	1918	Tú
4	Amapola	Alfonso Ortiz Tirado	Luis Roldán	Argentina	1928	Tú
5	Mano a mano	Carlos Gardel	Carlos Gardel	Argentina	1928	Vos
6	Chorra	Carlos Gardel	Enrique Santos Discépolo	Argentina	1928	Vos
7	Lágrimas negras	Conjunto Matamoros	Miguel Matamoros	Cuba	1930	Tú
8	Los cucaracheros	Garzón y Collazos	Jorge Añez	Colombia	1930	Tú
9	Reminiscencias	Julio Jaramillo	Luis Aguirre Pinto	Chile	1930	Tú
10	Rosario de besos	Benítez y Valencia	Libardo Parra Toro	Colombia	1930	Tú
11	Cartaginesa	Carlos Ruiz Vargas	Carlos María Hidalgo	Costa Rica	1930	Tú
12	Cinco palabras	Carlos Ruiz Vargas	Carlos María Hidalgo	Costa Rica	1930	Tú
13	Mala Mujer	Carlos Ruiz Vargas	Carlos María Hidalgo	Costa Rica	1930	Tú
14	El día que me quieras	Carlos Gardel	Carlos Gardel	Argentina	1935	Tú
15	Piensa en mí	Agustín Lara	María Teresa Lara Agustín Lara	México	1935	Tú
16	Que nadie sepa mi sufrir	Julio Jaramillo	Enrique Dizeo	Argentina	1936	Tú
17	Llanto de luna	Tito Rodríguez	Julio Gutiérrez	Cuba	1936	Tú
18	Desde que te marchaste	Óscar Agudelo	Guillermo Venegas	Puerto Rico	1937	Tú
19	Amor perdido	Javier Solís	Pedro Flores	Puerto Rico	1938	Tú
20	Perfidia	Los Panchos	Alberto Domínguez	México	1939	Tú
21	Bésame mucho	Los tres diamantes	Consuelo Velásquez	México	1940	Tú
22	Embrujo	Los tres diamantes	Napoleón Baltonado	Nicaragua	1940	Tú
23	Como dos extraños	José María Contursi	José María Contursi	Argentina	1940	Tú
24	Frenesí	Antonio Prieto	Alberto Domínguez	México	1940	Tú
25	Nosotros	Pedro Junco	Pedro Junco	Cuba	1943	Tú
26	Toda una vida	María Dolores Pradera	Osvaldo Farrés	Cuba	1943	Tú
27	Cuando escuches este vals	Javier Solís	Ángel J. Garrido	México	1944	Tú
28	Dos Almas	Leo Marini	Domingo Fabiano	Argentina	1945	Tú
29	Muñequita linda	Los tres diamantes	María Grever	México	1945	Tú

30	Dos Gardenias	Buenavista Social Club	Isolina Carrillo	Cuba	1945	Tú
31	Vete de mí	Bola de Nieve	Virgilio Expósito	Argentina	1946	Tú
32	Quizás, Quizás Quizás	Bobby Capó	Osvaldo Farrés	Cuba	1947	Tú
33	La barca de oro	Pedro Infante	Abundio Martínez	México	1947	Tú
34	Nuestro amor	Los Panchos	Rafael Ramírez	Estados Unidos	1947	Tú
35	Pastusita	Ronda Lírica	D.R.A.	Colombia	1947	Indefinida
36	Malagueña	Los Panchos	Elipidio Ramírez Pedro Domingo Galarza	México	1947	Tú
37	Con el alma en los labios	Toña la Negra	Rafael de Paz	México	1947	Tú
38	Amémonos	Antonio Tormo	Manuel María Flores	México	1948	Tú
39	Mira que eres linda	Antonio Machin	Julio Brito	Cuba	1948	Tú
40	Idilio	Davilita	Titi Amadeo	Puerto Rico	1950	Tú
41	Sabrás que te quiero	Los Panchos	Teddy Fregoso	México	1950	Tú
42	Mucho corazón	Benny Moré	Ema Elena Valdelamar	México	1950	Tú
43	Alma Tumaqueña	Tito Cortés	Tito Cortés	Colombia	1951	Indefinida
44	Angustia	Bienvenido Granda	Orlando Brito	Cuba	1951	Tú
45	El Aguacate	Julio Jaramillo	César Segundo Guerrero	Ecuador	1952	Tú
46	Piel canela	Sonora Matancera	Roberto Rodríguez Capó (Bobby Capó)	Puerto Rico	1952	Tú
47	Eso es imposible	Ray Tico (Ramón Jacinto Herrera)	Ray Tico	Costa Rica	1953	Tú
48	Espérame en el cielo	Los Panchos	Francisco López Vidal	Puerto Rico	1954	Tú
49	Te seguiré queriendo	Hermanos Arriagada	Omar Arriagada	Chile	1954	Tú
50	Serenata huasteca	José Alfredo Jiménez	José Alfredo Jimenez	México	1954	Tú
51	No Volveré	Pedro Infante	Ernesto Cortázar Manuel Esperón	México	1955	Tú
52	Usted	Los tres diamantes	José Antonio Zorrilla Martínez	México	1955	Usted
53	Perdón	Los Panchos	Pedro Flores	Puerto Rico	1956	Tú
54	La gloria eres tú	José Mendez	José Antonio Méndez	Cuba	1957	Tú
55	Nuestro juramento	Julio Jaramilo	Benito de Jesús	Puerto Rico	1957	Tú
56	Angélica	Los Chalchaleros	Roberto Cambaré	Argentina	1958	Tú
57	Alma, Corazón y Vida	Los Panchos	Adrián Flores Albán	Perú	1958	Tú
58	Amor de mis amores	Agustín Lara	Agustín Lara	México	1958	Tú
59	Ángel de Luz	Benítez y Valencia	Beningna Dávalos	Ecuador	1958	Vos
60	La noche de mi mal	José Alfredo Jiménez	José Alfredo Jimenez	México	1958	Tú

61	Y sin embargo te quiero	Conchita Piquer	Antonio Quintero Rafael de León y Manuel Quiroga	España	1958	Tú
62	Tuya y más que tuya	Celia Cruz	Bienvenido Fabián	República Dominicana	1958	Tú
63	Ódiame	Julio Jaramilo	Rafael Otero López	Perú	1959	Tú
64	Sabor a mí	Los Panchos y Eydie Gormé	Álvaro Carrillo	México	1959	Tú
65	Cenizas al viento	Garzón y Collazos	Jose A. Morales	Colombia	1960	Tú
66	Echame a mí la culpa	José Ángel Espinoza	Jose Angel Espinosa	México	1960	Tú
67	Serenata de amor	Jaime R. Echavarría	Jaime R. Echavarría	Colombia	1960	Indefinida
68	María Elena	Javier Solís	Lorenzo Barcelata	México	1960	Tú
69	Paloma negra	Chavela Vargas	Tomás Méndez	México	1961	Tú
70	Clelo Rojo	Juan Záizar	Juan Záizar	México	1961	Tú
71	Cheque en blanco	Consuelo (Chelo) Silva	Ema Elena Valdelamar	México	1962	Tú
72	No me amenes	José Alfredo Jiménez	José Alfredo Jimenez	México	1962	Tú
73	Serenata sin luna	José Alfredo Jiménez	José Alfredo Jimenez	México	1962	Tú
74	Y	Javier Solís	Mario de Jesús Báez	República Dominicana	1962	Tú
75	Cosas como tú	Los Panchos	Ernesto Hoffman Liévano	Colombia	1963	Tú
76	Triunfamos	Los Panchos	Rafael Cárdenas	México	1963	Tú
77	Entrega total	Los Panchos	Abelardo Pulido Buenrostro	México	1964	Tú
78	Noches de Bocagrande	Trío Martino	Faustino Arias	Colombia	1964	Tú
79	Soberbia	Garzón y Collazos	Jose A. Morales	Colombia	1964	Tú
80	Amor se escribe con llanto	Felipe Pirela	Álvaro Dalmar	Colombia	1964	Indefinida
81	Aunque lo niegues	Hermanos Martínez	Jose A. Morales	Colombia	1964	Tú
82	La media vuelta	José Alfredo Jiménez	José Alfredo Jiménez	México	1965	Tú
83	Si nos dejan	José Alfredo Jiménez	José Alfredo Jimenez	México	1965	Tú
84	Se me olvidó tu nombre	Roberto Ledesma	Raúl René Rosado	Puerto Rico	1965	Tú
85	Se te olvida	Javier Solís	Álvaro Carrillo	México	1965	Tú
86	Sombras	Javier Solís	José María Contursi	Argentina	1965	Tú
87	En tu pelo	Javier Solís	Luis Demetrio Traconis	México	1966	Tú
88	Luz de luna	Javier Solís	Álvaro Carrillo	México	1966	Tú
89	Me llevarás en ti	Garzón y Collazos	Jorge Villamil	Colombia	1966	Tú
90	Te amaré toda la vida	Javier Solís	Enrique Novelo Navarro	México	1966	Tú
91	Vete pa'l diablo mujer	Garzón y Collazos	Francisco Durán Naranjo	Colombia	1966	De vos a tú

92	Lo mismo que a usted	Tito Rodríguez	Palito Ortega	Argentina	1966	Usted
93	Adoro	Armando Manzanero/ Bronco	Armando Manzanero	México	1967	Tú
94	Contigo aprendí	Armando Manzanero	Armando Manzanero	México	1967	Tú
95	Parece que fue ayer	Armando Manzanero	Armando Manzanero	México	1967	Tú
96	Renunciación	Javier Solís	Antonio Valdez Herrera	México	1967	Tú
97	Amar y vivir	Los Panchos	Consuelo Velásquez	México	1968	Tú
98	Así	Sandro	Roberto Sánchez (Sandro) Óscar Anderle	Argentina	1968	Tú
99	Corazón contento	Palito Ortega	Palito Ortega	Argentina	1968	De tú a vos
100	Cuando los años pasen	José Alfredo Jiménez	José Alfredo Jiménez	México	1968	Tú
101	Sigamos pecando	Hermanos Arriagada	Benito de Jesús	Puerto Rico	1968	Tú
102	Mía	Armando Manzanero	Armando Manzanero	México	1968	Tú
103	Porque yo te amo	Sandro	Oscar Anderle	Argentina	1968	Tú
105	Sabré olvidar	TNT Band	Tony Rojas Tito Ramos	Puerto Rico	1968	Tú
106	Cartas de amor	Ronda Lírica	Néstor Aguayo	Ecuador	1969	Indefinida
107	Murió la flor	Los Ángeles Negros	Germaín de La Fuente Miguel Ángel Concha Vljaki Nano Concha	Chile	1969	Tú
108	Paloma querida	José Alfredo Jiménez	José Alfredo Jimenez	México	1969	Tú
109	Rosa	Sandro	Roberto Sánchez (Sandro) Óscar Anderle	Argentina	1969	Tú
110	Cómo quisiera decirte	Los Ángeles negros	Orlando Salinas Toledano	Chile	1970	Tú
111	Llegando llegaste	Piero	Piero	Argentina	1970	Vos
112	Señora bonita	Leo Marini	Adolfo Salas	México	1970	Usted
113	Te quiero, te quiero	Nino Bravo	Augusto Alguero	España	1970	Tú
114	Te quiero, te quiero	Segundo Rosero	Nicolas Fiallos	Ecuador	1970	Indefinida
115	El triste	José José	Roberto Cantoral	México	1970	Tú
116	La nave del olvido	José José	Dino Ramos	Argentina	1970	Tú
117	Memorias de una vieja canción	Horacio Guaraní	Horacio Guaraní	Argentina	1970	Indefinida
118	Olvidarte nunca	Los Golpes	Raúl Córdoba Reyes	Chile	1971	Tú
119	Pa' todo el año	José Alfredo Jiménez	José Alfredo Jimenez	México	1971	Tú
120	Te solté la rienda	José Alfredo Jiménez	José Alfredo Jimenez	México	1971	Tú
121	Llorarás	Los Terrícolas	Orlando Briceño	Venezuela	1972	Tú

122	Por qué ahora	Billo's Caracas Boys	Roberto Rodríguez Capó (Bobby Capó)	Puerto Rico	1972	Tú
123	Cartas amarillas	Nino Bravo	Juan Carlos Calderón	España	1972	Tú
124	No te vayas nunca compañera	El Sabalero	José Carbajal	Uruguay	1972	Indefinida
125	Te lo pido de rodillas	Los Iracundos	Eduardo Franco	Uruguay	1973	Tú
126	Quédate amor	Los Diamantes	Víctor Hugo Berrocal	Costa Rica	1973	Tú
127	Cómo no voy a decirlo	Luis Silva	Luis Silva	Venezuela	1973	Tú
128	Eres tú	Mocedades	Juan Carlos Calderón	España	1973	Tú
129	Me muero por estar contigo	Pedro Villar	Pedro Villar	Argentina	1973	De vos a tú
130	Mujer divina	Joe Cuba	Héctor Rivera	Puerto Rico	1973	Tú
131	Volver, Volver	Chavela Vargas	Fernando Maldonado	México	1973	Tú
132	Que te vaya bonito	José Alfredo Jiménez	José Alfredo Jimenez	México	1973	Tú
133	Mi amante niña, mi compañera	Leonardo Favio	Jorge Candia	Paraguay	1973	Indefinida
134	La canción y el poema	Alfredo Zitarrosa	Idea Vilarino	Uruguay	1973	Indefinida
135	Amor mío	Raphael	Purificación Casas Romero / Manuel Alvarez Beigbeder Perez	España	1974	Tú
136	Para no pensar en ti	Raphael	Purificación Casas Romero / Manuel Alvarez Beigbeder Perez	España	1974	Tú
137	Porque te vas	Jeanette	José Luis Perales	España	1974	Tú
138	Soy lo prohibido	Roberto Cantoral (Natalia Lafourcade)	Roberto Cantoral García Dino Ramos	Varios	1974	Indefinida
139	Tómame o déjame	Mocedades	Juan Carlos Calderón	España	1974	Tú
140	Señor	Helenita Vargas	Graciela Arango de Tobón	Colombia	1974	Usted
141	Y te has quedado sola	Los Iracundos	Eduardo Franco Cacho Valdez	Uruguay	1974	Tú
142	Deja de llorar	Manolo Galván	Arbex Miro Jose Fernando	España	1974	Tú
143	Se me olvidó otra vez	Juan Gabriel	Alberto Aguilera Valadez (Juan Gabriel)	México	1974	Tú
144	Aléjate de mí	Paco Navarrete	Paco Navarrete	Costa Rica	1974	Tú
145	Cierra los ojos	Yolandita Monge	Yolandita Monge	Puerto Rico	1975	Tú
146	Hoy tengo ganas de ti	Miguel Gallardo	Miguel Gallardo	España	1975	Tú
147	Jamás	Camilo Sesto	Camilo Blanes Cortés	España	1975	Tú
148	Mi desengaño	Adalberto Santiago y Roberto Roena	Julio Merced	Puerto Rico	1975	Tú
149	Para que no me olvides	Lorenzo Santamaría	Ray Girado	España	1975	Tú
150	Un amor de la calle	Héctor Lavoe	Orlando Brito	Cuba	1975	Tú
151	A usted	Reynaldo Armas	Reynaldo Armas	Venezuela	1975	Usted

152	Algo contigo	Chico Navarro	Chico Navarro	Argentina	1976	Indefinida
153	El Amor	José Luis Perales	José Luis Perales	España	1976	Tú
154	Júrame	Los tres diamantes	María Grever	México	1976	Tú
155	No notas que estoy temblando	Lolita Flores	Juan Carlos Carlderón	España	1976	Tú
156	La creciente	Binomio de Oro	Hernando Marín	Colombia	1976	Tú
157	Periódico de ayer	Héctor Lavoe	Catalino Alonso	Puerto Rico	1976	Tú
158	Te voy a olvidar	Juan Gabriel	Alberto Aguilera Valadez (Juan Gabriel)	México	1976	Tú
159	Zamba para Olvidar	Daniel Toro	Daniel Toro	Argentina	1976	Vos
160	Apresuro mis pasos	Proyección andina	Alberto Quispe	Perú	1976	Tú
161	Amiga	Miguel Bosé	Luis Gómez-Escolar	España	1977	Tú
162	Amo	Arnulfo Briceño	Arnulfo Briceño	Colombia	1977	Tú
163	Flor del Campo	Garzón y Collazos	Luis Alberto Osorio	Colombia	1977	Tú
164	Negrita	Garzón y Collazos	Luis Dueñas Perilla	Colombia	1977	Tú
165	Veneno	Los Hermanos Visconti	Abdón Félix Blanco	Argentina	1977	Tú
166	Gavilán o paloma	José José	Rafael Pérez Botija	España	1977	Tú
167	Caray	Juan Gabriel	Alberto Aguilera Valadez (Juan Gabriel)	México	1978	Tú
168	El amor de mi vida	Camilo Sesto	Camilo Blanes Cortés	España	1978	Tú
169	Gitana	Willie Colón	José Manuel Ortega Heredia	España	1978	Tú
170	Ojalá	Silvio Rodríguez	Silvio Rodríguez	Cuba	1978	Tú
171	Pobre diablo	Julio Iglesias	Julio Iglesias Manuel de la Calva	España	1978	Tú
172	Te amaré	Miguel Bosé	Miguel Bosé	España	1978	Tú
173	Abrázame	Julio Iglesias	Julio Iglesias Rafael Ferro	España	1978	Tú
174	La almohada	José José	Jorge Adán Torres Solís	Nicaragua	1978	Tú
175	La foto de carnet	Leonardo Favio	Leonardo Favio	Argentina	1978	Vos
176	Lo que un día fue no será	José José	José María Napoleón	México	1978	Tú
177	Sin tu Cariño	Rubén Blades	Rubén Blades	Panamá	1979	Tú
178	Vuelve	Esther Marisol	Gonzalo Hermosa	Bolivia	1979	Tú
179	Allá en la Montaña	Grupo Memorias	Efraín Orozco	Colombia	1980	Tú
180	Aunque no sea conmigo	Bunbury	Chago Díaz	México	1980	Tú
181	De qué manera te olvido	Vicente Fernández	Federico Méndez	México	1980	Tú
182	La diferencia	Vicente Fernández	Alberto Aguilera Valadez (Juan Gabriel)	México	1980	Tú
183	Procuero olvidarte	Hernaldo Zúñiga	Purificación Casas Romero / Manuel Alvarez Beigbeder Perez	España	1980	Tú

184	Te amaré	Silvio Rodríguez	Silvio Rodríguez	Cuba	1980	Indefinida
185	Te Amo	Franco de Vita	Franco de Vita	Venezuela	1980	Tú
186	Santa Lucía	Miguel Ríos	Roque Narvaja	Argentina	1980	Indefinida
187	Inocente pobre amigo	Juan Gabriel	Alberto Aguilera Valadez (Juan Gabriel)	México	1980	Tú
188	La Cita	Galy Galeano	Alejandro Jaén	España	1980	Tú
189	Todo se derrumbó	Emmanuel	Purificación Casas Romero / Manuel Alvarez Beigbeder Perez	España	1980	Tú
190	Comprometido	Sus diamantes	Víctor Hugo Berrocal	Costa Rica	1980	Tú
191	Julia, Julia, Julia	Los carrangueros de Ráquira	Jorge Velosa	Colombia	1980	Indefinida
192	La gata bajo la lluvia	Rocío Dúrcal	Rafael Pérez Botija	España	1981	Tú
193	Bonita	Diomedes Díaz	Diomedes Díaz	Colombia	1981	Tú
194	Puerto Pollensa	Sandra Mihanovich	Marilina Ross	Argentina	1981	Indefinida
195	Te quiero para mí	Trigo Limpio	Iñaki de Pablo	España	1981	Tú
196	Cuando vuelvas	José Luis Perales	José Luis Perales	España	1982	Tú
197	Olvidame y pega la vuelta	Pimpinela	Joaquín Roberto Galán Lucía Galan	Argentina	1982	Tú
198	Y cómo es él	José Luis Perales	José Luis Perales	España	1982	Tú
199	Tu eres el amor	Arkangel	Paul Gillman	Venezuela	1983	Tú
200	Como tu mujer	Rocío Dúrcal	Marco Antonio Solís	México	1984	Tú
201	Tenias que ser tan cruel	Rocío Dúrcal	Alberto Aguilera Valadez (Juan Gabriel)	México	1984	Tú
202	Mil horas	Los abuelos de la nada	Andrés Calamaro	Argentina	1984	Vos
203	Un buen perdedor	Franco de Vita	Franco de Vita	Venezuela	1984	Tú
204	No podrás olvidarte	Grupo Nueva Gente	Jaime R. Echavarría	Colombia	1984	Tú
205	Yo no te pido la luna	Daniela Romo	Daniela Romo	México	1984	Tú
206	¿Qué puedo hacer?	Jeanette	Hernaldo Zúñiga	Nicaragua	1984	Indefinida
207	Stefanie	Alfredo Zitarrosa	Alfredo Zitarrosa	Uruguay	1984	Indefinida
208	A esa	Pimpinela	Joaquín Roberto Galán Lucía Galan Viviana Berconsky	Argentina	1985	Tú
209	No es mejor que yo	Angélica María	Alejandro Jaén	España	1985	Tú
210	Se nos rompió el amor	Rocío Jurado	Purificación Casas Romero / Manuel Alvarez Beigbeder Perez	España	1985	Tú
211	Una estúpida más	Pimpinela	Joaquín Roberto Galán Lucía Galan	Argentina	1985	Tú
212	Sin querer evitarlo	Frank Quintero	Frank Quintero	Venezuela	1985	Tú

213	Como te va mi amor	Pandora	Hernaldo Zúñiga	Nicaragua	1985	Tú
214	Perdona	Yuri	Hernaldo Zúñiga	Nicaragua	1985	Tú
215	Tengo amor que llora triste	Mijares	Hernaldo Zúñiga	Nicaragua	1985	Tú
216	Amor eterno	Rocío Dúrcal	Alberto Aguilera Valadez (Juan Gabriel)	México	1986	Tú
217	Costumbres	Rocío Dúrcal	Alberto Aguilera Valadez (Juan Gabriel)	México	1986	Tú
218	De oro	La familia André	Fernando Echavarría	República Dominicana	1986	Tú
219	El ataque de las chicas cocodrilo	Hombres G	David Summers Rafael Gutiérrez	España	1986	Tú
220	Lobo domesticado	Joan Sebastian	Juan Manuel Figueroa (Joan Sebastian)	México	1986	Tú
221	Mary	Joe Arroyo	Joe Arroyo	Colombia	1986	Tú
222	Me cuesta tanto olvidarte	Mecano	José María Cano	España	1986	Tú
223	Te quiero	Hombres G	David Summers	España	1986	Tú
224	Tu cárcel	Marco Antonio Solís	Marco Antonio Solís	México	1986	Tú
225	Persiana americana	Soda Stereo	Gustavo Cerati	Argentina	1986	Indefinida
226	Abusas de mí	Pandora	Hernaldo Zúñiga	Nicaragua	1986	Tú
227	Hasta que te conocí	Juan Gabriel	Alberto Aguilera Valadez (Juan Gabriel)	México	1986	Tú
228	Al final	Los Kjarkas	Gastón Guardia	Bolivia	1987	Indefinida
229	Loco	Los auténticos decadentes	Jorge Aníbal Serrano	Argentina	1987	Vos
230	Navidad sin ti	Los Bukis	Marco Antonio Solís	México	1987	Tú
231	Temblando	Hombres G	David Summers	España	1987	Tú
232	Tú	Juan Luis Guerra y 440	Juan Luis Guerra	República Dominicana	1987	Tú
233	Ya no quiero volver con usted	Juan Gabriel	Alberto Aguilera Valadez (Juan Gabriel)	México	1987	Usted
234	Ahora te puedes marchar	Luis Miguel	Luis Gómez-Escolar	España	1987	Tú
235	Isla para dos	Nano Cabrera	Chein García Alonso	Cuba	1987	Tú
236	Te quiero tanto	Sergio Denis	Sergio Denis Rolando Hernández	Argentina	1987	Tú
237	Busca por dentro	Grupo Niche	Jairo Varela	Colombia	1988	Tú
238	Casi te envidio	Andy Montañez	Francisco Martínez Moncada	España	1988	Tú
239	Cómo podré disimular	Grupo Niche	Jairo Varela	Colombia	1988	Tú
240	El sueño de la gitana	Rata Blanca	Walter Giardino	Argentina	1988	Vos
241	Si yo no te tengo a ti	Hombres G	David Summers	España	1988	Tú
242	Culpable o no	Luis Miguel	Juan Carlos Calderón	España	1988	Tú

243	Predestinación	Aries Vigoth	Marco Rodríguez Merchán	Colombia	1988	Tú
244	Veinte años menos	Rómulo Caicedo	Álvaro Córdoba Farfán	Colombia	1988	Tú
245	Ya te olvidé	Rocío Dúrcal	Marco Antonio Solís	México	1988	Tú
246	Te veré llorar	Los Chinchos Vallenatos	Abigail Martínez	Colombia	1989	Tú
247	Palabra de honor	Luis Miguel	Honorio Herrero Luis Gómez-Escolar	España	1989	Tú
248	Yo te seguiré	Alberto Plaza	Alberto Plaza	Chile	1989	Tú
249	Son tantas noches	Kjarkas	Edwin Castellanos	Bolivia	1989	Tú
250	Tesoro Mío (Kiara)	Kiara	Rudy La Scala	Venezuela	1989	Tú
251	Cambiando el destino	Magneto	Carlos Lara	México	1989	Tú
252	La Incondicional	Luis Miguel	Juan Carlos Calderón	España	1989	Tú
253	Usted	Diomedes Díaz	Marciano Martínez	Colombia	1989	Usted
254	Secreto amor	Proyección	Yuri Ortuño	Bolivia	1989	Tú
255	Bachata rosa	Juan Luis Guerra	Juan Luis Guerra	República Dominicana	1990	Tú
256	Estrechez de corazón	Los Prisioneros	Jorge González	Chile	1990	Tú
257	Fuego en mis venas	Kronos	Jorge Alberto Fresquet Tobar	Colombia	1990	Tú
258	La célula que explota	Caifanes	Saúl Hernández	México	1990	Tú
259	No comprendí tu amor	Jorge Oñate	José Maestre	Colombia	1990	Tú
260	Perdóname	Gilberto Santa Rosa	Jorge Luis Pilote	Cuba	1990	Tú
261	Rayando el sol	Maná	Jose Fernando Emilio Olvera Sierra Álex González	México	1990	Tú
262	Siempre seré	Tito Rojas	Alejandro Jaén Manny Benito	Varios	1990	Tú
263	Separados	Los hijos de Puerto Rico	Carlos de la Cima	Perú	1990	Tú
264	Tiempo al tiempo	Kjarkas	Gonzalo Hermosa Ulises Hermosa	Bolivia	1990	Vos
265	Canción de amor	Gian Marco	Gian Marco	Perú	1990	Tú
266	Es por ti	Cómplices	Teo Cardalda María Monsonís	España	1990	Tú
267	Fue amor	Fito Páez	Rodolfo Páez (Fito)	Argentina	1990	Vos
268	Tengo todo excepto a ti	Luis Miguel	Juan Carlos Calderón	España	1990	Tú
269	Besitos de pilón	Nenas de Caña	Nenas de Caña	El Salvador	1990	Tú
270	No lo niegues	Freddy Zelada y su grupo Compacto	Freddy Zelada	El Salvador	1990	Tú
271	A tajitos de caña	Pueblo Nuevo	Hernán Sotomayor	Ecuador	1990	Indefinida

272	Obsesión	Las estrellas vallenatas	Sergio Amarís	Colombia	1991	Tú
273	Pisando fuerte	Alejandro Sanz	Alejandro Sanz	España	1991	Tú
274	Tú	Mecano	José María Cano	España	1991	Tú
275	Aventurera	Alberto Plaza	Alberto Plaza	Chile	1991	Tú
276	No discutamos	Lucha Villa	Alberto Aguilera Valadez (Juan Gabriel)	México	1991	Tú
277	Tu amor	Charly García y Pedro Aznar	Charly García Pedro Aznar	Argentina	1991	Indefinida
278	Nada se compara contigo	Alvaro Torres Modesto	Alvaro Torres Modesto	El Salvador	1991	Tú
279	Solo para ti	Binomio de oro	Rafael Orozco	Colombia	1991	Tú
280	Cómo diablos	Maná	Jose Fernando Emilio Olvera Sierra	México	1992	Tú
281	El verdadero culpable	Diomedes Díaz	José Maestre	Colombia	1992	Tú
282	Te lloré un río	Maná	Jose Fernando Emilio Olvera Sierra Sergio Vallín	México	1992	Tú
283	Bye bye	Vilma Palma e vampiros	Jorge Risso Mario Gomez	Argentina	1992	Vos
284	Hacer nuestro el universo	Prueba de Sonido	Freddy Méndez Francisco Funes	El Salvador	1992	Tú
285	Avísame	Síntesis	Rolando Chaparro	Paraguay	1992	Vos
286	Este es solo para vos	Síntesis	Rolando Chaparro	Paraguay	1992	Vos
287	Para vos	Arco Iris	Gustavo Santaolalla	Argentina	1992	Vos
288	Amarte más no pude	Diomedes Díaz	Marciano Martínez	Colombia	1993	Tú
289	Desesperada	Martha Sánchez	Carlos Toro	España	1993	Tú
290	Desvanecer	Poligamia	Juan Gabriel Turbay	Colombia	1993	Tú
291	El duelo	La Ley	Luis Alberto Cuevas	Chile	1993	Tú
292	Solo importas tú	Franco de Vita	Franco de Vita	Venezuela	1993	Tú
293	Volverás	Gloria Stefan	Gloria Stefan Rafael Ferro	Varios	1993	Tú
294	Amor se escribe con llanto	Guardianes del amor	Aníbal Pastor	Argentina	1993	Tú
295	Another Night	Proyecto uno	Nelson Zapata Pavel de Jesús	República Dominicana	1993	Indefinida
296	Amor amarillo	Gustavo Cerati	Gustavo Cerati	Argentina	1993	Indefinida
297	Si tú no vuelves	Miguel Bosé	Miguel Bosé Lanfranco Ferrario Massimo Grilli	España	1993	Tú
298	Ven	Grupo Algodón	Grupo Algodón	El Salvador	1993	Tú
299	Sin vos	Síntesis	Rolando Chaparro	Paraguay	1993	Vos
300	Brazos de Sol	Alejandro Filio	Alejandro Filio	México	1994	Tú
301	Cheques	Luis Alberto Spinetta	Luis Alberto Spinetta	Argentina	1994	Vos

302	La Bañera	Fernando Delgadillo	Fernando Delgadillo	México	1994	Tú
303	Mi primer día sin ti	Enanitos verdes	Marciano Cantero	Argentina	1994	Indefinida
304	Quisiera ser alcohol	Caifanes	Saúl Hernández	México	1994	Tú
305	Y lo peor de todo	Ancízar Castrillón	Ancízar Castrillón	Colombia	1994	Tú
306	Esa noche	Café Tacuba	José Alfredo Rangel Arroyo	México	1994	Tú
307	Las Flores	Café Tacuba	Emanuel del Real Díaz	México	1994	Tú
308	Si una vez	Selena	Pete Astudillo Abe Quintanilla	Estados Unidos	1994	Tú
309	Antología	Shakira	Shakira Mebarak	Colombia	1995	Tú
310	Bolero falaz	Aterciopelados	Héctor Buitrago	Colombia	1995	Tú
311	Como un huracán	Rubén Blades	Rubén Blades	Panamá	1995	Usted
312	Contigo	Joaquín Sabina	Joaquín Sabina	España	1995	Tú
313	Éxtasis	Azul Violeta	César López	México	1995	Tú
314	Ingrata	Café Tacuba	Emanuel del Real Díaz	México	1995	Tú
315	La chispa adecuada	Héroes del silencio	Enrique Ortiz de Landázuri (Bunbury)	España	1995	Tú
316	La estaca	Aterciopelados	Andrea Echeverri	Colombia	1995	Tú
317	Me tiraste al mar	Los diablitos	Omar Antonio Geles	Colombia	1995	Tú
318	Mi soledad y yo	Alejandro Sanz	Alejandro Sanz	España	1995	Tú
319	Tierra mala	Los Chinchos Vallenatos	Jose Antonio Moya Quiroz	Colombia	1995	Tú
320	Vivir lo nuestro	Basilio	Rudy Pérez	Cuba	1995	Tú
321	Mi cholita	Pepe Alva	José Luis Alva	Perú	1995	Tú
322	Quiero morir en tu veneno	Alejandro Sanz	Alejandro Sanz Adolfo Rubio	España	1995	Tú
323	Te espero sentada	Shakira	Shakira Mebarak	Colombia	1995	Tú
324	Usted	Tito Rojas	Tito Rojas	Puerto Rico	1995	Usted
325	Usted	Banda Machos	Francisco Javier Barraza	México	1995	Usted
326	Trampa	Sangre Morena	Eduardo Franco	El Salvador	1995	Tú
327	Cómo te hago entender	Roberto Roena	Pedro Azael	Panamá	1996	Tú
328	La magia de tus besos	Grupo Niche	Jairo Varela	Colombia	1996	Tú
329	Me tengo que ir	Adolescentes	Víctor Porfirio Balboa Díaz (Porfi Balboa)	Venezuela	1996	Tú
330	Vienes con el sol	Alejandro Filio	Alejandro Filio	México	1996	Tú
331	Bandido	Alberto Plaza	Alberto Plaza	Chile	1996	Tú
332	Materialista	Proyecto uno	John Wilson Nelson Zapata	República Dominicana	1996	Tú
333	Mis ojos lloran por ti	Big boy	Gustavo Roy Díaz	Puerto Rico	1996	Tú
334	Sentencia	Alberto Plaza	Alberto Plaza	Chile	1996	Tú
335	A fuego lento	Rosana	Rosana Arbelo Gopar	España	1996	Tú

336	Cómo es posible que a mi lado	Luis Miguel	Alejandro Asensi Kiko Cibrián	Varios	1996	Tú
337	Es ella más que yo	Yuri	José Ramón Flórez	España	1996	Tú
338	Y me bebí tu recuerdo	Galy Galeano	Oswaldo Franco	Colombia	1996	Indefinida
339	Todo por ti	Rucks Parker	Gerardo Parker Daniel Rucks	El Salvador	1996	Tú
340	Necesito borrarte	Jhosse y su grupo Lora	Jhose Aguiñada	El Salvador	1996	Indefinida
341	No te olvides de mí	Esther Marisol	Esther Marisol	Bolivia	1996	Tú
342	Y sin embargo	Joaquín Sabina	Joaquín Sabina	España	1996	Tú
343	A tu lado	Duncan Dhu	Mikel Erentxun Acosta	España	1997	Tú
344	Amiga mía	Alejandro Sanz	Alejandro Sanz	España	1997	Tú
345	Amor Narcótico	Chichi Peralta	Jandy Feliz	República Dominicana	1997	Tú
346	Basta	Choco Orta	Poldo Castro	Puerto Rico	1997	Tú
347	Busca un confidente	Los diablitos	Omar Antonio Geles	Colombia	1997	Tú
348	Corazón partío	Alejandro Sanz	Alejandro Sanz	España	1997	Tú
349	Dime si recuerdas	Tranzas	Douglas Bastidas	Ecuador	1997	Tú
350	Hasta ayer	Marc Anthony	Juan Manuel Delgado (Manny)	Venezuela	1997	Usted
351	Me cansé de ser la otra	La India	Victor Daniel	Estados Unidos	1997	Tú
352	No me conoces	Marc Anthony	Fernando Arias	República Dominicana	1997	Tú
353	Y hubo alguien	Marc Anthony	Omar Alfanno	Panamá	1997	Tú
354	La novela	Fulanito	Winston Rosa	Estados Unidos	1997	Tú
355	Tres notas	AU-D	José Galarza	Ecuador	1997	Tú
356	Por que tendría que llorar por ti	Ely Guerra	Elizabeth Guerra Vázquez	México	1997	Tú
357	Procura	Chichi Peralta	Jandy Feliz	República Dominicana	1997	Tú
358	Tus Ojos	Los Cafres	Guillermo Martin Bonetto	Argentina	1997	Vos
359	Amanecer del Valle	Jorge Oñate	Romualdo Brito	Colombia	1998	Tú
360	Amapola	Juan Luis Guerra	Juan Luis Guerra	República Dominicana	1998	Tú
361	Así fue	Juan Gabriel	Alberto Aguilera Valadez (Juan Gabriel)	México	1998	Tú
362	Atado a tu amor	Chayanne	Estéfano Salgado	Colombia	1998	Tú
363	Entre pairo y derivas	Fernando Delgadillo	Fernando Delgadillo	México	1998	Tú
364	Inevitable	Shakira	Shakira Mebarak	Colombia	1998	Tú
365	Maligno	Aterciopelados	Andrea Echeverri	Colombia	1998	Tú
366	Ojos de cielo	Víctor Heredia	Víctor Heredia	Argentina	1998	Tú
367	Para no verte más	La mosca	Guillermo Fabián Novellis Pablo Tisera	Argentina	1998	Vos
368	Rojitas las orejas	Fito & Fitipaldis	Fito Cabrales	España	1998	Tú

369	Si te vas	Shakira	Shakira Mebarak Luis Fernando Ochoa	Colombia	1998	Tú
370	Tarde lo Conocí	Patricia Teherán	Omar Antonio Geles	Colombia	1998	Usted
371	Te busco	Celia Cruz	Víctor Víctor	República Dominicana	1998	Tú
372	Tú	Shakira	Shakira Mebarak	Colombia	1998	Tú
373	Agua	Jarabe de Palo	Pau Donés Cirera	España	1998	Tú
374	Enamorao	Ilegales	Vladimir Dotel	República Dominicana	1998	Tú
375	Yo nací para amarte	Alejandro Fernández	Kike Santander	Colombia	1998	Tú
376	Yo quería	Servando y Florentino	Servando Primera	Venezuela	1998	Tú
377	Sin ti	Esther Marisol	Teodoro Barrientos	Bolivia	1998	Tú
378	A Puro Dolor	Son by Four	Omar Alfanno	Panamá	1999	Tú
379	La despedida	Fito Páez	Rodolfo Páez (Fito)	Argentina	1999	Tú
380	La parte de adelante	Andrés Calamaro	Andrés Calamaro	Argentina	1999	Indefinida
381	Las estrellas	Caramelos de cianuro	Caramelos de Cianuro	Venezuela	1999	Indefinida
382	Luz de día	Enanitos Verdes	Roberto Sorokin (Coti) Felipe Staiti	Argentina	1999	Tú
383	Negrita	Andrés Calamaro	Andrés Calamaro	Argentina	1999	De tú a usted
384	Nunca niegues que te amo	Los Inquietos	Wilfran Castillo Utria	Colombia	1999	Tú
385	Te quiero Igual	Andrés Calamaro	Andrés Calamaro	Argentina	1999	Indefinida
386	Como camarón	Estopa	David Muñoz Calvo José Manuel Muñoz Calvo	España	1999	Tú
387	Me falta el aliento	Estopa	David Muñoz Calvo José Manuel Muñoz Calvo	España	1999	Tú
388	Te veo venir soledad	Franco de Vita	Franco de Vita	Venezuela	1999	Tú
389	Tu Calorro	Estopa	David Muñoz Calvo José Manuel Muñoz Calvo	España	1999	Tú
390	Amarte es un placer	Luis Miguel	Juan Carlos Calderón	España	1999	Tú
391	Deja	Banda El Recodo	Jesús Ariel Barreras Soto	México	1999	Tú
392	Déjame llorar	Ricardo Montaner	Ricardo Montaner	Venezuela	1999	Tú
393	Manto estelar	Moenia	Alejandro Ortega Zenteno Santiago Alfonso Pichardo Lechuga Jorge Alberto Soto Montemayor	México	1999	Tú
394	Puente	Gustavo Cerati	Gustavo Cerati	Argentina	1999	Indefinida
395	Qué más puedo darte	Guillermo Anderson	Guillermo Anderson	Honduras	1999	Indefinida
396	Tú	Noelia	Estéfano Salgado	Colombia	1999	Tú
397	Abrázame muy fuerte	Juan Gabriel	Alberto Aguilera Valadez (Juan Gabriel)	México	2000	Tú

398	Amarte así	Alejandro Lerner	Alejandro Lerner	Argentina	2000	Indefinida
399	Aviéntame	Café Tacuba	Emanuel del Real Díaz	México	2000	Tú
400	Canción para ligar o para que no me dejes	Los Planetas	Juan Ramon Rodriguez Cervilla	España	2000	Tú
401	El Último adiós	Paulina Rubio	Estéfano Salgado	Colombia	2000	Tú
402	La Playa	La Oreja de Van Gogh	Amaia Montero Xabi San Martín	España	2000	Tú
403	Me ilusioné	Binomio de Oro	Jean Carlos Centeno	Colombia	2000	Tú
404	Sin ti	King Changó	José Andrés Blanco Luis Blanco	Venezuela	2000	Tú
405	Comprometida	Pepe Alva	José Luis Alva	Perú	2000	Tú
406	Un nuevo amor	Tranzas	Douglas Bastidas	Ecuador	2000	Tú
407	Maldito amor	Supernova	Koko Stambuk	Chile	2000	Tú
408	Kilómetros	Sin Bandera	Leonel García & Noel Schajris	México	2001	Tú
409	Luna Nueva	Carlos Vives	Carlos Vives y Martín Madera	Colombia	2001	Tú
410	Quiero verte sonreír	Carlos Vives	Carlos Vives y Andrés Castro	Colombia	2001	Tú
411	Te quiero comer la boca	La mosca	Guillermo Fabián Novellis Pablo Tisera	Argentina	2001	Vos
412	Tengo ganas	Andrés Cepeda	Alfredo Nodarse Lajonchere	Cuba	2001	Tú
413	Hasta que vuelvas conmigo	Marc Anthony	Gian Marco	Perú	2001	Tú
414	Usted se me llevó la vida	Alexandre Pires	Estefano Salgado Donato Poveda	Varios	2001	Usted
415	Entra en mi vida	Sin Bandera	Leonel García & Noel Schajris	México	2001	Tú
416	Volverte a Amar	Alejandra Guzmán	Mario Alberto Domínguez Zarzar	México	2001	Tú
417	Amor prohibido	Savia Andina	Abraham Pacífico	Bolivia	2001	Tú
418	Caraluna	Bacilos	Jorge Villamizar	Colombia	2002	Tú
419	Chao Lola	Juan Fernando Velasco	Juan Fernando Velasco	Ecuador	2002	Tú
420	Es por ti	Juanes	Juan Esteban Aristizábal	Colombia	2002	Tú
421	Hasta que tu muerte nos separe	Mago de Oz	Carlos Prieto Guijarro y otros	España	2002	Tú
422	Mala gente	Juanes	Juan Esteban Aristizábal	Colombia	2002	Tú
423	Mariposa Traicionera	Maná	Jose Fernando Emilio Olvera Sierra	México	2002	Tú
424	Minutos	Ricardo Arjona	Ricardo Arjona	Guatemala	2002	Tú
425	Obsesión	Aventura	Anthony Romeo Santos	Estados Unidos	2002	Tú

426	Un pacto	Bersuit Vergarabat	Gustavo Cordera	Argentina	2002	Vos
427	Enséñame a olvidar	Aventura	Anthony Romeo Santos	Estados Unidos	2002	Tú
428	Se me olvidó	Gian Marco	Gian Marco	Perú	2002	Tú
429	Te mentiría	Gian Marco	Gian Marco	Perú	2002	Tú
430	Y tú te vas	Chayanne	Franco de Vita	Venezuela	2002	Tú
431	Sin Miedo a nada	Alex Ubago	Jesús Nicolás Gómez Gómez Alejandro Martínez De Ubago Rodríguez	España	2002	Tú
432	Sirena	Sin Bandera	Leonel García & Noel Schajris	México	2002	Tú
433	Cosa de dos	Las hijas del sol	Consuelo Apo Botupá Josefina Loribo Apo	Guinea Ecuatorial	2002	Tú
434	Te vas	Américo	Estanis Mogollón	Perú	2002	Tú
435	Casa	Natalia Lafourcade	Natalia Lafourcade	México	2003	Tú
436	Eres	Café Tacuba	José Alfredo Rangel Arroyo	México	2003	Tú
437	Es mejor así	Cristian Castro	Álvaro Zepeda Cervantes	México	2003	Tú
438	Geografía	La Oreja de Van Gogh	Amaia Montero	España	2003	Tú
439	Hoy	Gloria Stefan	Gian Marco	Perú	2003	Tú
440	Mareo	Babasónicos	Adrián Rodríguez	Argentina	2003	Indefinida
441	Putita	Babasónicos	Adrian Hugo Rodríguez Diego Favio Tuñón Mariano Gabriel Domínguez	Argentina	2003	Vos
442	Darte un beso	Mauricio y Palo de Agua	Mauricio Rodríguez	Colombia	2003	Tú
443	Rosas	La oreja de Van Gogh	Xabi San Martín	España	2003	Tú
444	Puedes Contar Conmigo	La Oreja de Van Gogh	Amaia Montero	España	2003	Tú
445	Tal vez	Ricky Martin	Franco de Vita	Venezuela	2003	Tú
446	Ay corazón	Las hijas del sol	Consuelo Apo Botupá Josefina Loribo Apo	Guinea Ecuatorial	2003	Tú
447	Así te quiero	Guillermo Anderson	Guillermo Anderson	Honduras	2003	Indefinida
448	Malena	Guillermo Anderson	Guillermo Anderson	Honduras	2003	Tú
449	En la inmensidad	Verde 70	Darío Castro	Ecuador	2003	Indefinida
450	Niña bonita	Binomio de Oro	José Fernando Romero	Colombia	2004	Tú
451	Al vacío	No te va a gustar	Emiliano Branciarri	Argentina	2004	Vos
452	Arrancacorazones	Ataque 77	Mariano Gabriel Martínez y Ciro Pertusi	Argentina	2004	Vos

453	Desde que te perdí	Kevin Johansen	Kevin Johansen	Estados Unidos	2004	Tú
454	Deseos de cosas imposibles	La Oreja de Van Gogh	Xabi San Martín	España	2004	Tú
455	Guitarra y vos	Jorge Drexler	Jorge Drexler	Uruguay	2004	Vos
456	Olvidame tú	Miguel Bosé, Marco Antonio Solís	David Ascanio Orozco Ignacio Palau Medina y Miguel Bosé	Varios	2004	Tú
457	Rata de dos patas	Paquita la del barrio	Manuel Eduardo Toscano	México	2004	Tú
458	Tú de qué vas	Franco de Vita	Franco de Vita	Venezuela	2004	Tú
459	Usted	Diego Torres, Vicentico	Diego Torres Gabriel Julio Fernández	Argentina	2004	Usted
460	Ahora quién	Marc Anthony	Estéfano Salgado Julio César Reyes	Varios	2004	Tú
461	Canción que te enamore	Servando y Florentino	Servando Primera Yasmil Marrufo	Venezuela	2004	Tú
462	Dame un minuto	Alejandro Fernández	Gian Marco	Perú	2004	Tú
463	El sol no regresa	La Quinta Estación	Pablo Domínguez Villarrubia Ángel Reyero Pontes	España	2004	Tú
464	Soledad	La 33	Sergio Mejía Santiago Mejía	Colombia	2004	Tú
465	Tragicomedia	Estopa	David Muñoz Calvo José Manuel Muñoz Calvo	España	2004	Tú
466	Volverte a ver	Juanes	Juan Esteban Aristizábal	Colombia	2004	Tú
467	Ya olvidé	Pedro Suárez Vertiz	Pedro Suárez Vertiz	Perú	2004	Tú
468	Pasos de Gigante	Bacilos	Jorge Villamizar	Colombia	2004	Tú
469	El arte del engaño	Cartel de Santa	Eduardo Dávalos de Luna	México	2004	Tú
470	Fusión	Jorge Drexler	Jorge Drexler	Uruguay	2004	Tú
471	Me dediqué a perderte	Alejandro Fernández	Leonel García	México	2004	Tú
472	Mentirosa Traicionera	Elefante	Rafael López Arellano	México	2004	Tú
473	Noviembre sin ti	Reik	Abelardo Vásquez Ramos Gustavo Vásquez Ramos	México	2004	Tú
474	Qué bueno, qué bueno	Jarabe de Palo	Pau Donés Cirera	España	2004	Tú
475	Destrozaste mi alma	Kalet Morales	Kalet Morales	Colombia	2005	Tú
476	Domingo astromántico	Love of Lesbian	Santi Balmes	España	2005	Tú
477	Nada de esto fue un error	Coti	Roberto Sorokin (Coti)	Argentina	2005	Tú
478	Personajes	Los Claxons	Mauricio Sánchez Díaz	México	2005	Tú
479	Tu amor por siempre	Axel	Axel Fernando Witteveen	Argentina	2005	Tú

480	Turnedo	Iván Ferreiro	Amaro Ferreiro Iván Ferreiro	España	2005	Tú
481	Días de verano	Amaral	Eva Amaral Juan Aguirre	España	2005	Tú
482	A ti	Ricardo Arjona	Ricardo Arjona	Guatemala	2005	Tú
483	¿Qué hago yo?	Ha*Ash	Soraya Lamilla	Estados Unidos	2005	Tú
484	Rosa Pastel	Belanova	Denisse Guerrero Ricardo Arreola Edgar Huerta	México	2005	Tú
485	Día de enero	Shakira	Shakira Mebarak	Colombia	2005	Tú
486	Enseñame	RBD	Javier Munuzuri	México	2005	Tú
487	Lo grande que es perdonar	Vico C, Gilberto Santa Rosa	Luis Armando Lozada (Vico C)	Puerto Rico	2005	Tú
488	No	Shakira	Shakira	Colombia	2005	Tú
489	Misquita linda	Guillermo Anderson	Guillermo Anderson	Honduras	2005	Vos
490	Bendita tu luz	Maná	Jose Fernando Emilio Olvera Sierra Sergio Vallin	México	2006	Tú
491	Tu recuerdo	Ricky Martin	Tommy Torres	Puerto Rico	2006	Tú
492	Inoportuna	jorge Drexler	Jorge Drexler	Uruguay	2006	Tú
493	Me voy	Julieta Venegas	Julieta Venegas	México	2006	Tú
494	Dame tu amor	Mauricio y Palo de Agua	Mauricio Rodríguez	Colombia	2006	Tú
495	Limón y sal	Julieta Venegas	Julieta Venegas Jorge Villamizar	Varios	2006	Tú
496	Me muero	La Quinta Estación	Natalia Jiménez Antonio Ávila	Varios	2006	Tú
497	Algo más	La quinta Estación	Natalia Jiménez	España	2006	Tú
498	¿Qué precio tiene el cielo?	Marc Anthony	Alfredo Matheus Diez	Venezuela	2006	Tú
499	Anoche soñé contigo	Kevin Johansen	Kevin Johansen	Estados Unidos	2007	Tú
500	Estos celos	Vicente Fernández	Juan Manuel Figueroa (Joan Sebastian)	México	2007	Tú
501	Hoy ya me voy	Kany García	Kany García	Puerto Rico	2007	Tú
502	Indeleble	Sanalejo	Mauricio Ramírez Echeverry	Colombia	2007	Tú
503	Me gusta	Sanalejo	Mauricio Ramirez Echeverri Jeronimo Salazar Hoyos	Colombia	2007	Tú
504	Te vi venir	Sin Bandera	Leonel García	México	2007	Tú
505	El cuarto de al lado	Fito Páez	Rodolfo Páez (Fito)	Argentina	2007	Vos
506	Hay amores	Shakira	Shakira Mebarak	Colombia	2007	Tú
507	Si tú no estás	Rosana	Rosana Arbelo Gopar	España	2007	Tú
508	Te amo tanto	Los inquietos del Norte	Felipe Meza	México	2007	Tú
509	Me gusta como eres	Jarabe de Palo	Pau Donés Cirera	España	2007	Tú

510	Andar conmigo	Julieta Venegas	Julieta venegas Roberto Sorokin (Coti)	Varios	2008	Tú
511	Colgando en tus manos	Carlos Baute	Carlos Baute	Venezuela	2008	Tú
512	Cómo duele	Ricardo Arjona	Ricardo Arjona	Guatemala	2008	Tú
513	Memorama	Allison	Erik Darío Canales Hernández	México	2008	Tú
514	No hay nadie como tú	Calle 13	René Pérez	Puerto Rico	2008	Tú
515	No pasa nada	Katamarán	Alvaro H. Rey Romero	Colombia	2008	Tú
516	Obra de arte	Mi Monalisa	José Álvaro Osorio (J. Balvin)	Colombia	2008	Tú
517	Perfecta	Miranda	Sergio Galante Alejandro	Argentina	2008	Tú
518	Verte reír	Axel	Axel Fernando Witteveen	Argentina	2008	Vos
519	Vuelvo	Beto Cuevas	Luis Alberto Cuevas	Chile	2008	Tú
520	El Tiempo de ti	Playa Limbo	María León	México	2008	Tú
521	El embrujo	Américo	Estanis Mogollón	Perú	2008	Tú
522	Corazones rotos	Tercer mundo	Juan Manuel Jácome Felipe Jácome	Ecuador	2008	Tú
523	Besos usados	Andrés Cepeda	Paloma Ramírez (letra)	España	2009	Tú
524	Chocolate	Jesse & Joy	Jesse Huerta y Joy Huerta	México	2009	Tú
525	Colmena	Ely Guerra	Elizabeth Guerra Vásquez	México	2009	Tú
526	Con las ganas	Zahara	Maria Zahara Gordillo Campos	España	2009	Tú
527	Día tras día	Andrés Cepeda	Jorge Luis Piloto / Yoel Henriquez	Estados Unidos	2009	Tú
528	Equivocada	Thalía	Mario Alberto Domínguez	México	2009	Tú
529	Es tu amor	Hany Kauam	Hany Kauam	Venezuela	2009	Indefinida
530	Mientes	Camila	Mario Alberto Domínguez	México	2009	Tú
531	Pa ti no estoy	Rosana	Rosana Arbelo Gopar	España	2009	Tú
532	Niña bonita	Chino & Nacho	Jesus Miranda Miguel Ignacio Mendoza Nacho	Venezuela	2009	Tú
533	En tus zapatos	Santiago Cruz	Santiago Cruz	Colombia	2009	Tú
534	Un violinista en tu tejado	Melendi	Ramón Melendi	España	2009	Tú
535	Corazón Mentiroso	Karina	Alejandro Vezzani Liendo	Argentina	2009	Tú
536	Chau	No te va a gustar	Emiliano Branciarri	Argentina	2010	Vos
537	De mí	Camila	Mario Alberto Domínguez	México	2010	Tú
538	Labios rotos	Zoé	León Larregui	México	2010	Tú
539	Mi bendición	Juan Luis Guerra	Juan Luis Guerra	República Dominicana	2010	Tú
540	Muerte en Hawai	Calle 13	René Pérez	Puerto Rico	2010	Tú
541	Obsesionario en La Mayor	Tan Bionica	Santiago Moreno Charpentier	Argentina	2010	Vos
542	Todo estará bien	Ricardo Arjona	Ricardo Arjona	Guatemala	2010	Tú

543	Tú sin mí	Dread Mar I	Mariano Javier Castro	Argentina	2010	Tú
544	Bésame	Camila	Mario Alberto Domínguez Zarzar Ana Mónica Vélez Solano	México	2010	Tú
545	Usted	Ricardo Arjona	Ricardo Arjona	Guatemala	2010	Usted
546	Estás en mí	Paloma del Sol	Josefina Loribo Apo	Guinea Ecuatorial	2010	Tú
547	Es para ti	Paloma del Sol	Josefina Loribo Apo	Guinea Ecuatorial	2010	Tú
548	La Frecuencia	Salamandra	Javier Zacher Celso Galeano	Paraguay	2010	Indefinida
549	Un audífono tú, un audífono yo	Javiera Mena	Javiera Alejandra Mena Carrasco	Chile	2010	Tú
550	Dicen Que dices	Augusto Polo Campos	Augusto Polo Campos	Perú	2010	Tú
551	Abrete	Martín Elías	Rolando Antonio Ochoa	Colombia	2011	Tú
552	Conmigo	Hugo Fattoruso Fito Páez	Hugo Fattoruso	Uruguay	2011	Indefinida
553	Arroyito	Fonseca	Juan Fonseca	Colombia	2011	Tú
554	Esta es para ti	Danay Suárez	Danay Suárez	Cuba	2011	Tú
555	La de la mala suerte	Jesse & Joy	Jesse Huerta y Joy Huerta	México	2011	Tú
556	Ley de Newton	Beatriz Luengo/Reik	Beatriz Luengo	España	2011	Tú
557	Mi novia de segundo B	El niño de la hipoteca	Guiu Cortés	España	2011	Tú
558	Prometo	Fonseca	Johana Caicedo Juan Fonseca	Colombia	2011	Tú
559	Si tú me besas	Víctor Manuelle	Óscar Hernández	Venezuela	2011	Tú
560	Te dejo en libertad	Ha*Ash	Hanna Nicole Pérez Mosa Ashley Grace Pérez Mosa José Luis Roma	Estados Unidos	2011	Tú
561	Te voy a amar	Axel	Axel Fernando Witteveen David Roma	Argentina	2011	Indefinida
562	El poeta	Chino & Nacho	Jesus Miranda Miguel Ignacio Mendoza Nacho	Venezuela	2011	Tú
563	Déjeme llorar	Carla Morrison	Carla Morrison	México	2011	Tú
564	Te fuiste de aquí	Reik	Julio Ramírez Eguía Roberto Ramírez Valdez	México	2011	Tú
565	Para empezar	Leonel García	Leonel García	México	2011	Tú
566	Prometiste	Pepe Aguilar	Jesus Chuy Flores Jose Antonio Aguilar Nir Seroussi	México	2011	Tú

567	Razón	Los Caligaris	Agustín Cuadrado Armando Mansilla Diego Pampiglione Gabriel Garita Onandia Juan Carlos Taleb Lautaro Bartoli Federico Zapata Marcos Ozamis Valentin Scagliola Mariano Baigorria Martin Pampiglione Ramiro M. Ambrosi	Argentina	2011	Vos
568	Cuando tú me amabas	Siam	Wilfran Castillo	Colombia	2012	De tú a vos
569	El mensaje	Andrés Cepeda	Jorge Luis Piloto Raúl del Sol	Estados Unidos	2012	Tú
570	Enamorado tuyo	Cuarteto de nos	Santiago Tavella	Uruguay	2012	Vos
571	Gascon	Kumbia Queers	Florencia Literas	Argentina	2012	Vos
572	Lo mejor que hay en mi vida	Andrés Cepeda	Amaury Gutiérrez	Cuba	2012	Tú
573	No quererte	Maía	Claudia Brant	Argentina	2012	Tú
574	No digas nada	Cali y el Dandee	Mauricio Rengifo Pedro Malaver	Colombia	2012	Tú
575	Que te vaya mal	Kany García	Kany García	Puerto Rico	2012	Tú
576	Ese maldito momento	Emiliano German Brancciarì	Emiliano Brancciarì	Argentina	2012	Vos
577	Hipnotizame	Wisn y Yandel	Juan Luis Morera Luna Llandel Veguilla Malave Marco E Masis	Puerto Rico	2012	Tú
578	Bailar contigo	Carlos Vives	Carlos Vives y Andrés Castro	Colombia	2013	Tú
579	Brillas	León Larregui	León Larregui	México	2013	Tú
580	Moriste	Sergio Sacoto	Sergio Sacoto	Ecuador	2013	Tú
581	Nada Personal	Juan Pablo Vega	Juan Pablo Vega	Colombia	2013	Tú
582	Niegame tres veces	Silvestre Dangond	Aurelio Núñez	Colombia	2013	Tú
583	Volví a nacer	Carlos Vives	Carlos Vives	Colombia	2013	Tú
584	Propuesta indecente	Romeo Santos	Anthony Romeo Santos	Estados Unidos	2013	De usted a tú
585	Te pienso sin querer	Franco de Vita	Franco de Vita	Venezuela	2013	Tú
586	Andrómeda	Zoé	León Larregui	México	2013	Tú
587	Una vida	Leonel García	Leonel García	México	2013	Tú
588	Usted	Pxndx	José Madero Vizcaíno Ricardo Treviño Chapa Arturo Arredondo Treviño Jorge Vázquez Martínez "Kross"	México	2013	Tú

589	Chica tutuka	Revolber	Patrick Altamirano	Paraguay	2013	Vos
590	Enamorate	Dvicio	Andrés Ceballos Sánchez	España	2014	Tú
591	Ojos color sol	Calle 13, Silvio Rodríguez	René Pérez Silvio Rodríguez	Varios	2014	Tú
592	Para olvidar tu amor	Miranda	Sergio Galante Alejandro	Argentina	2014	Tú
593	Déjame conmigo	Cristian Castro	Mario Alberto Domínguez Zarzar	México	2014	Tú
594	Mi persona favorita	Río Roma	José Luis Ortega Castro	México	2014	Tú
595	Nunca Me Dejes	Reyno	Pablo Federico Cantú Ibarra Sebastián Franco Stepanenko Alfonso Christian Jean Arroyo	México	2014	Tú
596	No me jodás la vida	Los bohemios Nono y Yambé	Jorge Armando Martínez	Honduras	2014	Vos
597	Coincidir	Macaco	Daniel Carbonell Heras	España	2015	Tú
598	Como por vez primera	Esteman	Esteban Mateus Williamson & Nicolás Mateus	Colombia	2015	Tú
599	Cuando te veo	Chocquibtown	Gloria Goyo Martinez Carlos Tostao Valencia & Miguel Slow Martinez	Colombia	2015	Indefinida
600	Culpable	David Bisbal	Mercedes Migel Carpio	España	2015	Tú
601	Desesperado	Andrés Cepeda	Tommy Torres	Puerto Rico	2015	Tú
602	Hasta la raíz	Natalia Lafourcade	Natalia Lafourcade	México	2015	Tú
603	Humanos a marte	Chayanne	Fernando Montesinos	España	2015	Tú
604	Por última vez	Matisse	Pablo Preciado Rojas	México	2015	Tú
605	Sí tú me quisieras	Mon Laferte	Norma Monserrat Bustamente (Mon Laferte)	Chile	2015	Tú
606	Un año después	Siam	Carlois Montaña	Colombia	2015	Tú
607	Año bisiesto	Monsieur Periné	Catalina García Barahona	Colombia	2015	Tú
608	Cómo te atreves a volver	Morat	Juan Pablo Isaza Piñeros Juan Pablo Villamil Mauricio Rengifo	Colombia	2015	Tú
609	Solo necesito	Toco para vos	Felipe Maria Sardina Deleon Bautista Mascia Paysee	Uruguay	2015	Vos
610	Desde que te me juistes	Los Ajices	Mario Rodríguez Saavedra	Colombia	2015	Vos
611	Ya te perdí la fe	La arrolladora banda limón	Horadio Palencia Rodolfo Edén Muñoz	México	2015	Tú
612	Negrita Linda	Los bohemios Nono y Yambé	Jorge Armando Martínez Marco Antonio Orellana	Honduras	2015	Vos

613	Maluca	Los bohemios Nono y Yambé	Jorge Armando Martínez Marco Antonio Orellana	Honduras	2015	Vos
614	Adiós amor	Christian Nodal	Salvador Lozano Garza	México	2016	Tú
615	Chachachá	Jósean Log	Jósean Log	México	2016	Tú
616	Duele el corazón	Enrique Iglesias, Wisín	Patrick Ingunza	Perú	2016	Tú
617	Dulcito e' coco	Vicente García	Vicente García	República Dominicana	2016	Tú
618	Mejor que a ti me va	Andrés Cepeda	Andrés Cepeda	Colombia	2016	Tú
619	Te pintaron pajaritos	Andy Rivera, Yandar y Yostin	Andrés Rivera Juan Esteban Castañeda Oscar Gutiérrez	Colombia	2016	Tú
620	Traicionera	Sebastián Yatra	Mauricio Rengifo Andrés Torres Sebastián Yatra	Colombia	2016	Tú
621	Andas en mi cabeza	Chino & Nacho	Jesus Miranda Miguel Ignacio Mendoza Nacho	Venezuela	2016	Tú
622	Tu falta de querer	Mon Laferte	Norma Monserrat Bustamante (Mon Laferte) Manú Jalil	Chile	2016	Tú
623	Te quiero con bugalú	iLe	Ileana Cabra Milena Pérez Joglar	Puerto Rico	2016	Tú
624	Ya me enteré	Reik	Julio Ramirez Eguía Alejandra Ruiz Ocampo	México	2016	Tú
625	Solito	Salamandra	Javier Zacher Celso Galeano	Paraguay	2016	Indefinida
626	Lo que me gusta de ti	Salamandra	Javier Zacher Celso Galeano	Paraguay	2016	Vos
627	Alguien robó	Sebastián Yatra, Wisín	Sebastián Obando (Yatra)	Colombia	2017	Tú
628	Asilo	Jorge Drexler	Jorge Drexler	Uruguay	2017	Indefinida
629	Besos en Guerra	Morat, Juanes	Mauricio Rengifo Andrés Torres Juan Pablo Isaza Piñeros Juan Pablo Villamil Cortes Simon Vargas & Martín Vargas	Colombia	2017	Tú
630	Despacito	Luis Fonsi	Luis Fonsi Érika Ender	Varios	2017	Tú
631	Devuélveme el corazón	Sebastián Yatra	Sebastián Obando (Yatra)	Colombia	2017	Tú
632	Dulce pecado	Jessi Uribe	Hugo Fernando Marín	Colombia	2017	Tú
633	El amante	Nicky Jam	Nick Rivera Caminero	Puerto Rico	2017	De tú a usted
634	El perdón	Nicky Jam, Enrique Iglesias	Enrique Iglesias	España	2017	Tú

635	Flaco	Mon Laferte	Norma Monserrat Bustamente (Mon Laferte)	Chile	2017	Tú
636	La constante	Bunbury	Enrique Ortiz de Landázuri (Bunbury)	España	2017	Tú
637	Me rehúso	Danny Ocean	Daniel Alejandro Morales	Venezuela	2017	Tú
638	Te regalo	Carla Morrison	Carla Morrison	México	2017	Tú
639	Telefonía	Jorge Drexler	Jorge Drexler	Uruguay	2017	Vos
640	Tu refugio	Pablo Alborán	Pablo Moreno De Alboran Ferrandiz	España	2017	Tú
641	Tu si sabes quererme	Natalia Lafourcade	Natalia Lafourcade	México	2017	Tú
642	Vale mas una empanada	Alex Vargas	Henry Alexander Vargas Quintero	Colombia	2017	Vos
643	Ven que te quiero ver	Alex Ferreira	Alex Ferreira	República Dominicana	2017	Tú
644	Amárrame	Mon Laferte	Norma Monserrat Bustamente (Mon Laferte)	Chile	2017	Tú
645	No quiero perderte	Wendy Sulca	Renzo Bravo Sebastián Llosa	Perú	2017	Tú
646	No pasa nada	Ha*Ash	Hanna Nicole Pérez Mosa Ashley Grace Pérez Mosa José Luis Roma	Estados Unidos	2017	Tú
647	Nada	Sonsinpar	Hugo Castillo	Costa Rica	2017	Tú
648	Amorfoda	Bad Bunny	Benito A. Martinez (Bad Bunny)	Puerto Rico	2018	Tú
649	Calma	Pedro Capó	Pedro Francisco Rodríguez Sosa	Puerto Rico	2018	Tú
650	Consejo de amor	Tini y Morat	Mauricio Rengifo Andrés Torres	Colombia	2018	Tú
651	Échame la culpa	Luis Fonsi, Demi Lovato	Luis Fonsi Andrés Torres Mauricio Rengifo Alejandro Rengifo	Varios	2018	Tú
652	Fuentes de Ortiz	Ed Maverick	Eduardo Hernández Saucedo	México	2018	Tú
653	Que te lo crea tu madre	Espinoza Paz	Isidro Chavez Espinoza	México	2018	Tú
654	Un poquito	Diego Torres, Carlos Vives	Diego Torres Carlos Vives Miguel Yadam González Jorge Luis Chacín Jon Leone	Varios	2018	Tú
655	Bailar Contigo	Monsieur Periné	Catalina García Mauricio Rengifo Santiago Prieto	Colombia	2018	Tú
656	Bésame	Gian Marco	Gian Marco	Perú	2018	Tú
657	Pa callar tus penas	CAMI	Camila Gallardo	Chile	2018	Tú

658	Pa olvidarte	Chocquibtown	Kevyn Cruz Moreno René Cano Andrés Uribe Marín Yohann Doumbia Juan Diego Medina Vélez Juan Vargas Mateo Tejada Giraldo Andrés David Restrepo Carlos Valencia "Tostao" Gloria Martínez "Goyo" Miguel Martínez "Slow"	Colombia	2018	Tú
659	Te amo	Piso 21, Paulo Londra	OvyOnTheDrums Juan David Huertas David Escobar G. Juan D. Medina Pablo Mejía B. Paulo Londra	Varios	2018	Indefinida
660	Tu dolor	Astrofónicos	Jherson Burgoa José Luis Guachalla	Bolivia	2018	De tú a vos
661	Tú no te imaginas	Gian Marco	Gian Marco	Perú	2018	Tú
662	Usted	Juan Magán, Ana María (Mala) Rodríguez	Juan Magán Ana María (Mala) Rodríguez	España	2018	De tú a usted
663	Ya para qué	Greeicy	Greeicy Yeliana Rendón Ceballos	Colombia	2018	Tú
664	Vas a quedarte	Aitana	Aitana Ocaña Juan Pablo Isaza Juan Pablo Villamil	Varios	2018	Tú
665	Brillo	Rosalía, J Balvin	Alejandro Ramírez Jesús María Nieves Cortés Jose Álvaro Osorio Balvin Marco Masis Rosalía Vila	Varios	2018	Tú
666	Cásate conmigo	Silvestre Dangond, Nicky Jam	Nick Rivera Caminero Mauricio Rengifo Andres Torres Juan Diego Medina Silvestre Francisco Dangond	Varios	2018	Tú
667	Loco en el desierto	Conociendo Rusia	Mateo Sujatovich	Argentina	2018	Vos
668	Si estuviésemos juntos	Bad Bunny	Benito A. Martínez (Bad Bunny)	Puerto Rico	2018	Tú

669	Te boté	Ozuna	Benito Antonio Martínez Ocasio / Jan Carlos Ozuna Rosado / Jose Angel Hernandez / Jose Martin Velazquez / Jose R Jimenez Suarez / Juan Diego Medina / Julio A Cruz Garcia / Luis Antonio Quiones-Garcia / Nelson Diaz / Nick Rivera-Caminero / Osva Elias Castro Hernandez / Vicente Saavedra	Puerto Rico	2018	De tú a usted
670	Pendiente de usted	Justin Quiles	Justin Quiles	Puerto Rico	2018	De tú a usted
671	Con la miel en los labios	Aitana	Aitana Ocaña	España	2019	Tú
672	Demasiado loco	Paulo Londra	Cristian Andres Salazar Daniel Echavarria Oviedo Paulo Ezequiel Londra	Argentina	2019	Indefinida
673	Fin del mundo	La Love You	David Merino Velasco Roberto Carlos Castrillo Sanchez	España	2019	Tú
674	Mejores amigos	Morat	Juan Pablo Isaza Piñeros Juan Pablo Villamil Cortes Simon Vargas & Martín Vargas	Colombia	2019	Tú
675	Mi persona favorita	Alejandro Sanz, Camila Cabello	Alejandro Sanz Camila Cabello	Varios	2019	Tú
676	Tras vos	Nicki Nicole	Nicole Cucco (Nicki Nicole)	Argentina	2019	De vos a tú
677	Tutu	Camilo y Pedro Capó	Camilo Echeverry	Colombia	2019	Tú
678	Un año	Sebastián Yatra, Reik	Sebastián Obando Giraldo Andrés Torres Mauricio Rengifo Jesús Navarro Julio Ramírez Eguía Gilberto Marín Espinoza	Varios	2019	Tú
679	Un millón como tú	CAMI y Lasso	Andres Vicente Lazo Uslar Camila Anastasia Gallardo Montalva Orlando Jose Vitto Raquel Sofia Borges	Varios	2019	Tú
680	Dime que sí	Ilegales	Vladimir Dotel	República Dominicana	2019	Tú

681	Oye	Yatra y Tini	Mauricio Rengifo Andrés Torres Martina Stoessel Sebastián Obando	Varios	2019	Tú
682	No Le Llames Amor	Yuridia	José Luis Ortega Castro	México	2019	Tú
683	Te quiero	Maluma	Sergio George Servando Primera Juan Luis Londono Arias, Edgar Barrera	Varios	2019	Tú
684	Si usted fuera yo	Christian Nodal	Christian Jesús González Nodal Marcos Menchaca René Humberto Lau Ibarra	México	2019	Usted
685	¿Quién es usted?	Christian Nodal	Erika Vidrio Luis Alberto 'Toby' Sandoval	México	2019	Usted
686	Sumercé linda	El Yopo	Fabio Quintero Walteros	Colombia	2019	Sumercé
687	Adicta al dolor	Marbelle	Marbelle	Colombia	2020	Tú
688	ADMV	Maluma	Juan Luis Londoño Arias (Maluma)	Colombia	2020	Tú
689	Favorito	Camilo Echeverry	Camilo Echeverry	Colombia	2020	Tú
690	High	María Becerra	María Becerra	Argentina	2020	Indefinida
691	Lenguas Muertas	Orión	Jorge Loma Matteo Motolese	España	2020	Tú
692	Mamichula	Trueno, Nicki Nicole	Nicole Cucco (Nicki Nicole) Mateo Palacios Corazzina (Trueno)	Argentina	2020	De tú a vos
693	Odio que no te odio	Lasso, Cami	Andrés Vicente Lazo Uslar Raquel Sofía	Varios	2020	Tú
694	Traición	Pimpinela	Joaquín Roberto Galán Lucía Galan	Argentina	2020	Tú
695	Tú me lo haces fácil	María Becerra	María Becerra	Argentina	2020	Tú
696	Vida de rico	Camilo Echeverry	Camilo Echeverry Édgar Barrera	Varios	2020	Tú
697	Algún día volverás	Santaferia	Santaferia	Chile	2020	Tú
698	Los consejos	Greeicy	Andrés Torres Mauricio Rengifo Greeicy Yeliana Rendón Ceballos Kevyn Mauricio Cruz Andrés Uribe Marín Lenin Yorney Palacios Machado René Cano Ríos & Juan Camilo Vargas Vasquez	Colombia	2020	Tú
699	Qué poca	Ana Bárbara	Altagracia Ugalde Motta	México	2020	Tú

700	Te voy a amar	Andrés Cepeda	Alejandro Rengifo Andrés Torres Mauricio Rengifo Sebastián Obando	Colombia	2020	Tú
701	Volverá	Alfredo Olivas	Jose Alfredo Olivas Rojas	México	2020	Tú
702	Amor Tóxico	Christian Nodal	Christian Nodal Édgar Barrera	Varios	2020	Tú
703	Usted no me olvida	Joaquín Guiller	José Ivan Marín Joaquin Guiller Jorge Fabian Parra	Colombia	2020	Usted
704	En otra vida	Salamandra	Javier Zacher Celso Galeano	Paraguay	2020	Indefinida

Anexo VI.

Coeficientes de correlación para las subcategorías del corpus

Emoción			Valor	Significación aproximada
Enamoramiento	Nominal por Nominal	Phi	0,860	0,000
		V de Cramer	0,430	0,000
		Coeficiente de contingencia	0,652	0,000
	N de casos válidos		137	
Deseo	Nominal por Nominal	Phi	0,901	0,053
		V de Cramer	0,403	0,053
		Coeficiente de contingencia	0,669	0,053
	N de casos válidos		61	
Cariño	Nominal por Nominal	Phi	0,862	0,000
		V de Cramer	0,431	0,000
		Coeficiente de contingencia	0,653	0,000
	N de casos válidos		92	
Felicidad	Nominal por Nominal	Phi	0,888	0,289
		V de Cramer	0,512	0,289
		Coeficiente de contingencia	0,664	0,289
	N de casos válidos		18	
Desinterés	Nominal por Nominal	Phi	0,822	0,140
		V de Cramer	0,475	0,140
		Coeficiente de contingencia	0,635	0,140
	N de casos válidos		20	
Melancolía	Nominal por Nominal	Phi	0,764	0,000
		V de Cramer	0,382	0,000
		Coeficiente de contingencia	0,607	0,000
	N de casos válidos		112	
Agradecimiento	Nominal por Nominal	Phi	.c	
	N de casos válidos		1	
Decepción	Nominal por Nominal	Phi	1,190	0,000
		V de Cramer	0,595	0,000
		Coeficiente de contingencia	0,765	0,000
	N de casos válidos		93	
Tristeza	Nominal por Nominal	Phi	0,700	0,015

		V de Cramer	0,404	0,015
		Coeficiente de contingencia	0,574	0,015
	N de casos válidos		51	
Rencor/Rabia	Nominal por Nominal	Phi	0,712	0,292
		V de Cramer	0,411	0,292
		Coeficiente de contingencia	0,580	0,292
	N de casos válidos		41	
Remordimiento	Nominal por Nominal	Phi	0,632	0,199
		V de Cramer	0,447	0,199
		Coeficiente de contingencia	0,535	0,199
	N de casos válidos		15	
Aceptación	Nominal por Nominal	Phi	1,123	0,000
		V de Cramer	0,648	0,000
		Coeficiente de contingencia	0,747	0,000
	N de casos válidos		35	
Orgullo	Nominal por Nominal	Phi	0,695	0,258
		V de Cramer	0,492	0,258
		Coeficiente de contingencia	0,571	0,258
	N de casos válidos		16	
Temor	Nominal por Nominal	Phi	0,333	0,505
		V de Cramer	0,333	0,505
		Coeficiente de contingencia	0,316	0,505
	N de casos válidos		4	
Negación/Rechazo	Nominal por Nominal	Phi	1,563	0,145
		V de Cramer	0,903	0,145
		Coeficiente de contingencia	0,842	0,145
	N de casos válidos		7	
Total	Nominal por Nominal	Phi	0,719	0,000
		V de Cramer	0,321	0,000
		Coeficiente de contingencia	0,584	0,000
	N de casos válidos		703	

	Intención		Valor	Significación aproximada
Cortejar	Nominal por Nominal	Phi	0,906	0,000
		V de Cramer	0,405	0,000
		Coefficiente de contingencia	0,672	0,000
	N de casos válidos		125	
Reprochar	Nominal por Nominal	Phi	0,732	0,000
		V de Cramer	0,422	0,000
		Coefficiente de contingencia	0,590	0,000
	N de casos válidos		99	
Enaltecer	Nominal por Nominal	Phi	0,878	0,000
		V de Cramer	0,439	0,000
		Coefficiente de contingencia	0,660	0,000
	N de casos válidos		102	
Lamentar	Nominal por Nominal	Phi	0,662	0,006
		V de Cramer	0,331	0,006
		Coefficiente de contingencia	0,552	0,006
	N de casos válidos		90	
Recordar	Nominal por Nominal	Phi	0,987	0,003
		V de Cramer	0,493	0,003
		Coefficiente de contingencia	0,702	0,003
	N de casos válidos		37	
Rechazar	Nominal por Nominal	Phi	0,547	0,800
		V de Cramer	0,316	0,800
		Coefficiente de contingencia	0,480	0,800

	N de casos válidos		18	
Evitar	Nominal por Nominal	Phi	1,500	0,259
		V de Cramer	0,866	0,259
		Coefficiente de contingencia	0,832	0,259
	N de casos válidos		5	
Terminar	Nominal por Nominal	Phi	0,706	0,044
		V de Cramer	0,499	0,044
		Coefficiente de contingencia	0,577	0,044
	N de casos válidos		26	
Despedirse	Nominal por Nominal	Phi	0,604	0,188
		V de Cramer	0,349	0,188
		Coefficiente de contingencia	0,517	0,188
	N de casos válidos		44	
Aferrarse	Nominal por Nominal	Phi	0,902	0,000
		V de Cramer	0,521	0,000
		Coefficiente de contingencia	0,670	0,000
	N de casos válidos		58	
Olvidar	Nominal por Nominal	Phi	1,274	0,002
		V de Cramer	0,735	0,002
		Coefficiente de contingencia	0,787	0,002
	N de casos válidos		16	
Pedir perdón	Nominal por Nominal	Phi	0,728	0,234
		V de Cramer	0,420	0,234
		Coefficiente de contingencia	0,588	0,234

	N de casos válidos		22	
Celebrar	Nominal por Nominal	Phi	0,483	0,675
		V de Cramer	0,342	0,675
		Coefficiente de contingencia	0,435	0,675
	N de casos válidos		10	
Entregarse	Nominal por Nominal	Phi	0,960	0,000
		V de Cramer	0,554	0,000
		Coefficiente de contingencia	0,693	0,000
	N de casos válidos		34	
Confesar	Nominal por Nominal	Phi	.c	
		N de casos válidos	1	
Extrañar	Nominal por Nominal	Phi	1,049	0,088
		V de Cramer	0,742	0,088
		Coefficiente de contingencia	0,724	0,088
	N de casos válidos		10	
Cuestionar	Nominal por Nominal	Phi	1,000	0,172
		V de Cramer	1,000	0,172
		Coefficiente de contingencia	0,707	0,172
	N de casos válidos		5	
Despreciar	Nominal por Nominal	Phi	.c	
		N de casos válidos	1	
Total	Nominal por Nominal	Phi	0,719	0,000
		V de Cramer	0,321	0,000
		Coefficiente de contingencia	0,584	0,000
	N de casos válidos		703	

Efecto pretendido			Valor	Significación aproximada
Alejarse	Nominal por Nominal	Phi	0,543	0,001
		V de Cramer	0,314	0,001
		Coefficiente de contingencia	0,477	0,001
	N de casos válidos		162	
Acercarse	Nominal por Nominal	Phi	0,916	0,000
		V de Cramer	0,410	0,000
		Coefficiente de contingencia	0,676	0,000
	N de casos válidos		192	
Mantener la confianza	Nominal por Nominal	Phi	0,770	0,000
		V de Cramer	0,385	0,000
		Coefficiente de contingencia	0,610	0,000
	N de casos válidos		331	
Tratar con respeto	Nominal por Nominal	Phi	0,645	0,492
		V de Cramer	0,456	0,492
		Coefficiente de contingencia	0,542	0,492
	N de casos válidos		13	
Mostrar superioridad	Nominal por Nominal	Phi	0,866	0,441
		V de Cramer	0,612	0,441
		Coefficiente de contingencia	0,655	0,441
	N de casos válidos		5	
Total	Nominal por Nominal	Phi	0,719	0,000
		V de Cramer	0,321	0,000
		Coefficiente de contingencia	0,584	0,000

N de casos válidos

703
