El discurso del pop-rock español y su aplicación didáctica en el aula de ELE

María Martínez Casas
Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

1. Introducción

Según el Marco Común Europeo de Referencia (MCER), las canciones constituyen una expresión de un uso estético (imaginativo y artístico) de la lengua "importante tanto el campo educativo como en sí mismo" (MCER 2002: 59). Partiendo de dicho carácter estético-receptivo, este artículo tiene como objetivo subrayar la aplicación didáctica de las letras de canciones para el desarrollo de tácticas y estrategias pragmáticas en la interpretación del discurso y en la conducta interaccional.

Con ese fin se expondrán en primer lugar las principales características léxicas y morfosintácticas de las letras de pop-rock español en base a un corpus formado por 212 canciones de los músicos más influyentes según el canon estético del pop-rock español (Val, Noya y Pérez-Colman 2014). A continuación se presentará un análisis de la estructura enunciativa de las letras de canciones (Laferl 2005) y de los rasgos de los participantes (van Leeuwen 1996) así como una interpretación sociosemántica de las acciones que conforman el discurso del pop-rock español (Halliday 1978). En tercer lugar se planteará la aplicación didáctica de las letras de canciones en el aula de ELE en base a las características lingüísticas y discursivas iluminadas en el análisis de corpus.

2. Principales características lingüísticas de las letras de pop-rock español

2.1. Breve presentación del corpus

El corpus que sirve de base para el análisis lingüístico realizado está compuesto por 212 canciones procedentes de 16 álbumes de los artistas de pop-rock más influyentes comprendidos entre el número uno y el número 34[1] del canon estético elaborado en 2014 por los sociólogos españoles Val, Noya y Pérez-Colman.

Las letras de las canciones correspondientes fueron extraídas en 155 casos de 14 discos o cedés y un libro (antología de letras de Miguel Ríos), en 46 casos de la página oficial de Internet de dos músicos (en concreto, Andrés Calamaro y Loquillo) y en siete casos de otras fuentes de Internet. Por último, cuatro de las canciones recogidas son instrumentales, por lo que tan solo se contabilizaron los títulos

1. En concreto, se trata de los siguientes artistas por orden alfabético: Andrés Calamaro, Burning, El Último de la Fila, Extremoduro, Family, Golpes Bajos, Joan Manuel Serrat, Loquillo y Trogloditas, Miguel Ríos, Morente y Lagartija Nick, Parálisis Permanente, Radio Futura, Triana y Vainica Doble.

correspondientes. El corpus de 212 canciones se encuentra en formato electrónico y fue analizado lingüísticamente con los programas informáticos *WordSmith Tools 6.0* y *AntConc 3.4.4*.

2.2. Análisis cuantitativo del corpus de pop-rock español

A continuación se ilustran en la figura 1 los datos que resultaron del análisis cuantitativo del corpus del pop-rock español (CEPRE) y se incluyen los datos del estudio de corpus de Murphey (1990) sobre el pop-rock anglosajón así como del corpus CUMBRE [2] de uso general y contemporáneo del español:

	Corpus pop-rock español (CEPRE)	**Corpus pop-rock inglés (Murphey 1990)**	**Corpus CUMBRE (español general)**
Palabras totales (tokens)	29.725	M: 13.161	[21.785.202] 25.000
Palabras distintas (types)	5.401	M: 1.148	7.406
TTR	18,17	M: 0,29	29,62

Figura 1. Datos cuantitativos generales comparados (español, inglés).

El dato cuantitativo más relevante del CEPRE estriba en su reducida TTR (*type-token ratio*): con un valor de 18,17 apunta a una repetición de palabras considerablemente mayor a la del pop-rock anglosajón (0,29) o a la registrada en el uso general de la lengua española (29,62). Si tenemos en cuenta la longitud media de palabras por canción (140 palabras), una TTR de 18,17 significa una repetición de 5,6 veces por palabra en cada texto. Además, a fin de ofrecer un punto de comparación en longitud, la prueba de comprensión de lectura del DELE Nivel A1 de la convocatoria de mayo de 2011 incluye cuatro tareas con una media de 177 palabras por texto. Es decir, por extensión, las canciones se pueden prestar a actividades a partir del nivel A1.

La figura 2 reproduce las palabras más frecuentes de los corpus CEPRE y CREA[3]:

Corpus CEPRE			
N	**Palabra**	**Frec.**	**Textos**
1	DE	1.127	192
2	Y	946	187
3	QUE	922	179

Corpus CREA		
Orden	**Palabra**	**Frec. absoluta**
1.	de	9,999,518
2.	la	6,277,560
3.	que	4,681,839

2. Los datos del corpus CUMBRE recogidos en la figura 1 proceden de Cantos y Sánchez 2011.
3. Corpus de Referencia del Español Actual (CREA) de la Real Academia de la Lengua Española, http://corpus.rae.es/creanet.html [consulta: 27/10/2015].

4	LA	818	184
5	EL	779	187
6	A	750	174
7	NO	617	160
8	EN	600	184
9	ME	507	125
10	UN	500	164
11	TE	313	112
12	MI	304	113
13	SE	287	116
14	ES	281	115
15	POR	250	114

4.	el	4,569,652
5.	en	4,234,281
6.	y	4,180,279
7.	a	3,260,939
8.	los	2,618,657
9.	se	2,022,514
10.	del	1,857,225
11.	las	1,686,741
12.	un	1,659,827
13.	por	1,561,904
14.	con	1,481,607
15.	no	1,465,503

Figura 2. Lista de las palabras más frecuentes en CEPRE y CREA.

La simple comparación de ambas listas de frecuencia revela que los pronombres personales *me* y *te* así como el determinante posesivo *mi* constituyen palabras clave en el CEPRE. En efecto, la frecuente aparición del pronombre personal *me* ya se ha constatado en artículos sobre el estilo del pop-rock anglosajón y apunta al interés humano de las canciones (Murphey 1990: 44-45) mediante expresiones autorreferenciales (Werner 2012: 28), lo que confirma el carácter de interacción o de producción involucrada que resalta Bértoli Dutra (2014: 156, 171) en su análisis multidimensional de las letras de pop-rock anglosajón.

En cuanto a las 10 palabras léxicas que registran una mayor frecuencia en el CEPRE, la figura 3 muestra que se trata de ocho formas verbales, que en cinco ocasiones contienen significativamente la deixis de primera persona del singular (*quiero, estoy, soy, voy, tengo*), así como dos sustantivos (*amor, vez*)[4]. Este léxico corresponde a campos semánticos que en el MCER se adscriben al nivel Usuario básico (A1/1.ª parte):

N	Palabra	Frec.	Textos
14	ES	281	115
27	QUIERO	141	52
31	AMOR	132	59
37	ESTOY	91	43
38	SOY	89	39

4. Al ampliar la lista de mayor frecuencia a 15 resultados, observamos que aparecen las siguientes palabras: *vida, día, noche, son, tiempo*.

39	HAY	88	45
40	SER	84	45
42	VOY	84	41
43	TENGO	76	43
44	VEZ	76	41

Figura 3. Lista de las 10 palabras léxicas más frecuentes en el CEPRE.

2.3. Análisis cualitativo: estructura enunciativa y deixis personal

Según Laferl (2005: 68), el *yo* y el *tú* de la música popular otorgan todo el protagonismo al intérprete de la canción y eclipsan al autor de las mismas. Por esta razón propone analizar la estructura enunciativa de las canciones mediante una tipología que, entre otras variables, contempla 1) la presencia o ausencia de un *yo* articulado y 2) el género del *yo* y del *tú*. A continuación se exponen los resultados obtenidos al aplicar este método de análisis al corpus de pop-rock español:

Estructura enunciativa de letras de canciones				
A. Canciones con un yo articulado:	173		82,07%	
A.1. el *yo* habla sobre sí mismo;		64		30,18%
A.2. el *yo* habla sobre otra persona o cuenta una historia ajena;		13		6,13%
A.3. el *yo* se dirige a un *tú* y habla sobre su relación común;		76		35,84%
A.4. el *yo* explica al *tú* una historia ajena.		21		9,90%
B. Canciones sin un yo articulado:	38		17,92%	
B.1. canciones narrativas;		34		16,03%
B.2. diálogos;		0		0%
B.3. canciones no verbales		4		1,88%
Canciones totales:	**212**	**212**		**100%**

Figura 4. Esquema adaptado de Laferl 2005 y resultados del CEPRE.

De manera consistente con los resultados obtenidos en el análisis lingüístico, los dos esquemas de estructura enunciativa más frecuentes en las letras de canciones analizadas responden al patrón A.3. (el *yo* se dirige a un *tú* y habla sobre su relación) y al patrón A.1. (el *yo* habla sobre sí mismo), por lo que se alcanza un 66,02% de canciones que cuentan con un *yo* articulado (A.1.+A.3). El subsiguiente análisis en cuanto a género basado en Laferl (2005: 74-78) proporciona los siguientes resultados:

YO					
N. Sin género	48	27,58%			
F. Femenino	6	3,44%	F.1. en el texto	5	2,87%
			F.2. por el contexto	1	0,57%
M. Masculino	120	68,96%	M.1. en el texto	78	44,82%
			M.2. por el contexto	42	24,13%
	174	100%			

Figura 5. Género del *yo* en el CEPRE.

Debido a la indiscutible predominancia de artistas masculinos (97%) en el canon estético de Val, Noya y Pérez-Colman, podemos observar que las marcas del género masculino del *yo* se registran en prácticamente el 69% de las canciones que contienen la primera persona del singular, ya sea de manera directa mediante la flexión gramatical o bien indirecta a través del contexto. Un ejemplo de marca directa del género del *yo*, donde *sentado* aparece en contraposición a *sentada* es: "Y ahora estoy, aquí sentado, / en un viejo Cadillac segunda mano" (*Cadillac solitario*, Loquillo y trogloditas). Por su parte, el género del *tú* (v. figura 6) se encuentra marcado de modo predominantemente femenino, con referencias directas en un 34% de los casos, como, por ejemplo, en *deprimida* en oposición a *deprimido*: "No estés más deprimida / yo tengo la solución" (*Mueve tus caderas*, Burning).

TÚ					
N. Sin género	27	27,83%			
F. Femenino	57	58,76%	F.1. en el texto	33	34,02%
			F.2. por el contexto	24	24,74%
M. Masculino	13	13,40%	M.1. en el texto	12	12,37%
			M.2. por el contexto	1	1,03%
	97	100%			

Figura 6. Género del *tú* en el CEPRE.

Por tanto, se constata una distribución mayoritaria del género masculino en el *yo* y del género femenino en el *tú*. Dicha distribución no depende exclusivamente de las marcas directas de género, sino que también puede interpretarse de manera indirecta por el contexto, como ilustran las siguientes colocaciones con determinantes posesivos:

N	**I1**	**Centro**	**D1**
1	DE	MI	VIDA

N	**I1**	**Centro**	**D1**
1	EN	MIS	ALAS

2	EN		AMOR
3	ES		CORAZÓN
4	TI		ALMA
5	CON		CUERPO

2	ENTRE		AMIGOS
3	PERO		MANOS
4	DE		OJOS
5	CUANDO		BRAZOS

Figura 7. Colocaciones con los posesivos *mi* y *mis* en el CEPRE.

N	I1	Centro	D1
1	DE	TU	LADO
2	EN		CUERPO
3	CON		PARTE
4	SER		AMOR
5	COMO		VENTANA

N	I1	Centro	D1
1	MUEVE	TUS	CADERAS
2	DE		BESOS
3	CON		MANOS
4	EN		LADOS
5	RARO		PINTURAS

Figura 8. Colocaciones con los posesivos *tu* y *tus* en el CEPRE.

Mientras que los posesivos de primera persona del singular aparecen en su mayoría con sustantivos abstractos como *vida, amor, corazón, alma* o *alas*, las colocaciones con los posesivos de la segunda persona del singular proporcionan resultados que se refieren principalmente a una descripción física (*cuerpo, parte, caderas, besos*). El hecho de identificar y prestar atención a estos elementos, más allá de la presencia o ausencia de marcas gramaticales directas, fomenta la reflexión acerca de los símbolos y roles que se identifican socialmente con cada género, ya que dichas marcas de género por el contexto se construyen en base a convenciones sociales y culturales (Laferl 2005: 77).

Otro aspecto del análisis de la deixis personal, en este caso a través de los determinantes posesivos, estriba en la representación lingüística de los participantes según Van Leeuwen (1996). En este caso, el *yo* y el *tú* están representados como individuos (y no como un grupo), pero impersonales, es decir, no se refieren a una persona concreta (con nombre y apellidos). Esta característica de las canciones de pop-rock facilita el potencial de identificación por parte de los oyentes y no se constata solo en el caso de la deixis personal, sino también temporal y local. Tal y como apunta Murphey en el caso del pop-rock anglosajón, "songs necessitate listener's contributions from their world to the meaning-making" (1990: 92), una afirmación que se encuentra en estrecha relación con el valor estético-receptivo al que apunta la cita del MCER que abre este artículo.

Otras marcas indirectas de género se pueden observar en las acciones que llevan a cabo el *yo* y el *tú* en las letras de canciones de pop-rock. En la siguiente tabla se recogen los verbos más frecuentes referidos a la primera y segunda persona del singular:

YO			
N	**Palabra**	**Frec.**	**Textos**
27	QUIERO	141	52
37	ESTOY	91	43
38	SOY	89	39
42	VOY	84	41
43	TENGO	76	43
66	SÉ	49	28

TÚ			
N	**Palabra**	**Frec.**	**Textos**
136	ESTÁS	24	14
137	SABES	24	14
150	HAS	21	15
172	VAS	19	13
189	ERES	17	15
195	PUEDES	17	7

Figura 9. Formas verbales más frecuentes referidas al *yo* y al *tú* en el CEPRE.

Los verbos más frecuentes que contienen la deixis personal del *yo* demuestran que las formas de presente cuentan con una relevancia especial en las canciones de pop-rock. Por otra parte, conforman acciones del discurso que se pueden enmarcar en las siguientes macrofunciones semánticas según Halliday (1978): mental (con verbos como *querer* o *saber*) y existencial o relacional (con verbos como *estar, ser* y *tener*). Por tanto, la mayoría de las acciones relacionadas con el *yo* en canciones de pop-rock causan un efecto sobre todo en su mundo interior y no en el mundo exterior.

En la misma línea, las acciones del *tú* se encuentran en un ámbito existencial/mental (con verbos como *estar* o *saber*), pero entre las seis formas verbales más frecuentes encontramos también el auxiliar *has*. Se trata de una diferencia relevante en relación con las formas verbales del *yo*, puesto que dicha forma de perfecto expresa una influencia en el plano temporal del presente. La lista de concordancia de *has* muestra que el auxiliar aparece en combinación con verbos como *coger, dejar, hablar, venir* o *volver* (es decir, *has cogido, has dejado, has hablado, has venido* o *has vuelto*), verbos que responden a las macrofunciones material y verbal según Halliday.

Los resultados de la interacción entre el *yo* y el *tú* (v. figura 10) también corroboran las diferencias de plano macrosemántico general en el que se encuentran ambos participantes: las acciones del *yo* se sitúan en un plano mental/existencial, mientras que las del *tú* se mueven principalmente en un plano material/verbal.

yo a ti	**91 resultados**
te quiero	45
no te quiero	3
te espero	6
te prometo	4
te busco	3

tú a mi	**62 resultados**
me ves	3
no me ves	1
me quieres	3
me tienes	3
me abandones	2

te veo	3
te amo	2
te extraño	2
te recuerdo	2

me absorbes	2
no me dejes	2
me dices	2
me has hablado	2

Figura 10. Interacción más frecuente entre el *yo* y el *tú* en el CEPRE.

En esta tabla de interacción se aprecia una coocurrencia extremadamente frecuente de la colocación *te quiero*, que a primera vista confirma los resultados del análisis de la estructura enunciativa más frecuente (v. figura 4) y enmarca de este modo el discurso en una tradición lírica. Sin embargo, la dispersión de las ocurrencias ilumina que dicha colocación solo se registra en las letras de ocho artistas o grupos[5], por lo que no alcanza una representatividad significativa en el grueso del CEPRE.

3. Aplicación didáctica

En lo siguiente se exponen tres implicaciones didácticas concretas que se pueden extraer del análisis lingüístico realizado en cuanto a tratamiento del léxico (patrones semánticos), a las expresiones referenciales (patrones de actuación) y a la didáctica integrada de inglés y español.

3.1. Activar el conocimiento previo en diferentes lenguas

En primer lugar, se propone activar el conocimiento previo de los alumnos en cuanto al discurso del pop-rock. Al tratarse de un producto de consumo masivo, los alumnos pueden estar familiarizados con los patrones léxicos y discursivos relacionados con dicho género musical. Por tanto, se apela a su participación mediante conocimientos que no hayan adquirido necesariamente en un curso de lengua reglado, sino mediante su experiencia personal. Esta activación del conocimiento previo se presta en todas las lenguas que conozcan los alumnos; en primera instancia en inglés, pues el pop-rock es un género musical heredado de la cultura anglosajona, pero también en su primera lengua u otras lenguas extranjeras. Algunos ejemplos de preguntas simples que se pueden plantear para activar dicho conocimiento previo son:

- ¿Qué temas tratan las canciones de pop-rock?
- ¿Qué palabras aparecen con mayor frecuencia en las canciones en inglés, en español, en tu lengua, en otras lenguas?
- ¿Cómo se relacionan los protagonistas de las canciones de pop-rock? (I... you, you... me, yo te..., tú me..., etc.)

5. Los resultados de la dispersión de *te quiero* rezan: Andrés Calamaro, 34 apariciones; Parálisis Permanente, cinco apariciones; Morente y Lagartija Nick, tres apariciones; Albert Pla, dos apariciones; Alaska y Dinarama, Burning, Golpes Bajos y Miguel Ríos, una aparición por artista.

De este modo se pretende asimismo contribuir a romper con la visión encapsulada de las lenguas y dar cabida a una didáctica integrada de lenguas y culturas (inglés/español) según el modelo de competencias, microcompetencias y recursos esbozado en el Marco de Referencia para los Enfoques Plurales (MAREP).

3.2. Identificar esquemas discursivos

En segundo lugar, y ya en relación con canciones concretas, se propone que los alumnos deban identificar patrones de actuación de los participantes. De este modo, la orientación de las tareas no se centra en aspectos concretos de léxico o de gramática, sino en los presupuestos de caracterización del *yo* y el *tú*. Un posible modo de hacerlo es mediante una nube de palabras, que supone una visualización de las palabras léxicas distintas en función de su frecuencia, como se observa en la figura 11:



Figura 11. Nube de palabras de la letra de la canción *Chica de ayer* (Nacha Pop).

La visualización que ofrecen las nubes de palabras se presta a ejercicios de construcción de significado, por los que plantear a los alumnos que traten de responder a las *5 W*[6] de la canción en base a la información que proporciona la nube de palabras. De este modo, la construcción de significado sin palabras funcionales y entre las palabras léxicas desordenadas se realizará en base a hipótesis, convenciones y relaciones que los alumnos establezcan dentro del marco del discurso del pop-rock.

En este sentido también cabe proponer una aplicación didáctica centrada en identificar las relaciones que se establecen entre los participantes de una canción. Una actividad, ya sea de comprensión auditiva o lectora, por la que se deban asociar palabras léxicas (verbos, sustantivos, adverbios, adjetivos, prestando especial atención a la flexión de las formas) al *tú* y al *yo* puede rendir cuentas de la estructura enunciativa de la letra, como se muestra en la siguiente tarea:

6. Cf. Gomis 2008: 149: "Esta regla era y es: toda introducción, para que sea efectiva, tiene que responder a las preguntas 'quién', 'qué', 'cuándo', 'dónde', 'por qué', 'cómo'. Dado que las cinco primeras palabras empiezan en inglés por 'w', se ha hablado de las cinco W".

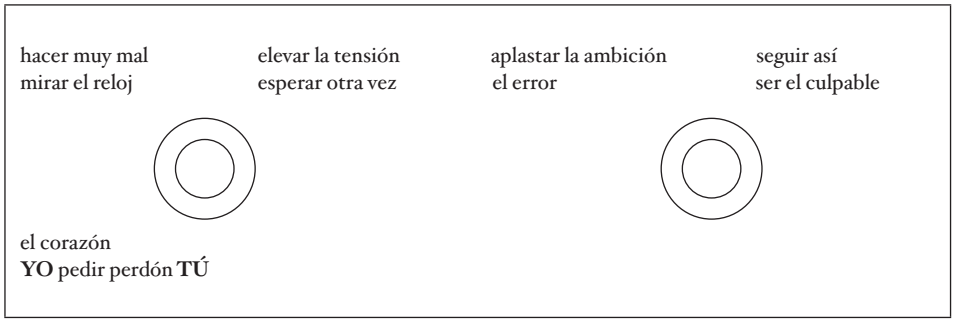

Figura 12. Tarea de deixis personal con la canción *Ni tú ni nadie* (Alaska y Dinarama).

3.3. Modificar patrones lingüísticos y de actuación

En tercer y último lugar, se propone modificar los patrones de género o de actuación, de modo que los alumnos puedan llevar a cabo un cambio de perspectiva. Un ejemplo concreto consiste en invertir los géneros asociados a los participantes de las letras. Para ello se propone tematizar explícitamente las marcas directas o indirectas de género y dar pie a que los alumnos rescriban la letra desde otra perspectiva de género. El enunciado de una tarea de estas características puede rezar: "En la canción 'Echo de menos', escrita e interpretada por Kiko Veneno, el género del 'yo' se encuentra marcado indirectamente en el texto como masculino. Intenta reescribir la canción desde una perspectiva femenina". Dicho cambio de género se reflejará en las colocaciones de los posesivos de primera y segunda persona así como en las macrofunciones semánticas que desempeñarán los nuevos *yo* y *tú*. Los alumnos pueden activar de este modo su bagaje en relación con sus expectativas en función del género de los participantes. Al mismo tiempo, el hecho de basarse en convenciones culturales puede dar pie a reflexionar sobre las mismas y llegar a una mayor conciencia lingüística y cultural.

4. Conclusiones

En términos generales, el análisis cuantitativo del corpus del pop-rock español (CEPRE) ha mostrado que las letras de canciones se pueden prestar a actividades enmarcadas a partir del nivel A1 debido a tres características principales: frecuente repetición de palabras, longitud de las letras, campos semánticos (v. 2.2.).

El análisis cualitativo de la estructura enunciativa y de la deixis personal (v. 2.3.) ha arrojado los siguientes resultados:

- La mayoría de las letras de pop-rock español contienen un *yo* o bien un *yo* y un *tú*.
- El *yo* habla sobre sí mismo o se dirige al *tú* y habla de su relación.
- El *yo* y el *tú* son individuos impersonales.
- El *yo* es sobre todo masculino y lleva a cabo acciones en un plano mental/existencial.
- El *tú* se caracteriza como femenino y desempeña funciones materiales/verbales.

En el tercer apartado se han presentado unas propuestas concretas de aplicación didáctica de las letras de pop-rock español en consonancia con los resultados obtenidos en el análisis de corpus y con el objetivo de fomentar las siguientes competencias [7]:

- Comprender e interpretar las letras en cuanto a sus relaciones y presupuestos.
- Reflexionar sobre las perspectivas y los patrones de actuación.
- Llevar a cabo un cambio de perspectiva.
- Reconocer, interpretar y valorar medios lingüísticos (en concreto, la deixis personal).
- Desarrollar, en suma, tácticas y estrategias pragmáticas en la interpretación del discurso y en la conducta interaccional.

Si bien la consonancia entre los resultados obtenidos en el análisis de corpus de canciones de pop-rock español y los datos de algunos estudios sobre pop-rock anglosajón (v. 2.2.) puede corroborar la validez de los datos cuantitativos, debe hacerse hincapié en la modesta dimensión del corpus objeto de estudio (con 29.725 palabras totales) así como en las características particulares del canon estético que sirve de base del mismo (predominancia de artistas masculinos españoles de la década de los 80). Un estudio más amplio podría arrojar nueva información sobre otros esquemas discursivos del pop-rock en español que no se hayan registrado en el CEPRE.

Pese a dichas limitaciones y para concluir, el presente análisis de corpus del discurso del pop-rock español ha pretendido iluminar una serie de características lingüísticas de las letras de las canciones que se prestan a una aplicación didáctica en el marco del carácter receptivo-estético al que se alude explícitamente en el MCER y de su potencial para la reflexión y el desarrollo de la competencia textual y pragmática.

Referencias Bibliográficas

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

CANTOS, P.; SÁNCHEZ, A. (2011): "El inglés y el español desde una perspectiva cuantitativa y distributiva: equivalencias y contrastes", *Estudios Ingleses de la U. Complutense*, 19, 15-44.

GOMIS, L. (2008): *Teoría de los géneros periodísticos*, Barcelona: UOCPress.

HALLIDAY, M. A. K. (1978): *Language as social semiotic. The social interpretation of language and meaning*, Londres: Edward Arnold.

KMK (2012): "Bildungsstandards für die erste Fremdsprache (Englisch/Französisch) für den Mittleren Schulabschluss", http://www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen_beschluesse/2003/2003_12_04-BS-erste-Fremdsprache.pdf [consulta: 27.10.2015].

KREYER, R.; MUKHERJEE, J. (2007): "The style of pop song lyrics: a corpus-linguistic pilot study", *Anglia* 125 (1), 31-58.

LAFERL, CH. F. (2005): *"Record it, and let it be known". Song Lyrics, Gender, and Ethnicity from 1920 to 1960*, Viena: LIT.

7. Cf. la definición así como los descriptores de la competencia textual y medial que proporciona la KMK alemana de 2012.

MURPHEY, T. (1990): *Song and Music in Language Learning. An Analysis of Pop Song Lyrics and the Use of Song and Music in Teaching English to Speakers of Other Languages*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

VAL, F.; NOYA, J.; PÉREZ-COLMAN, C. M. (2014): "¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 145, 147-180.

VAN LEEUWEN, TH. (2008): *Discourse and Practice. New Tools for Critical Discourse Analysis*, Oxford: Oxford University Press.

VV.AA. (2008): *Marco de referencia para los enfoques plurales de las lenguas y de las culturas*, Graz: European Center for Modern Languages.

VV.AA. (2002): *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

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