



# Discurso & Sociedad

Copyright © 2020  
ISSN 1887-4606  
Vol. 14(4) 930-969  
[www.dissoc.org](http://www.dissoc.org)

---

*Artículo*

---

*De tu cuerpo me hago dueño / Tú eres el mío y  
yo soy tu sueño.*

**La construcción discursiva de la mujer en las  
letras de Maluma: un análisis crítico del  
discurso asistido por corpus**

*De tu cuerpo me hago dueño / Tú eres el mío y yo  
soy tu sueño. The discursive construction of women  
in Maluma's lyrics: a corpus-assisted critical  
discourse study*

*Gianluca Pontrandolfo*  
Universidad de Trieste (Italia)

## Resumen

*El presente trabajo se propone analizar la (re)presentación discursiva de la mujer en las letras de las canciones de una de las estrellas del pop latino, el cantante colombiano Maluma.*

*El análisis surge a raíz del ataque mediático a las letras y videoclips del “rey del reguetón”, supuestamente caracterizados por ideologías sexistas, machistas y misóginas, y por vehicular una imagen totalmente estereotipada de la mujer: un ser hipersexual al servicio del deseo del hombre, denigrado y cosificado en sus violentas lecturas.*

*A partir de un análisis exploratorio guiado por corpus, el estudio se propone estudiar la imagen de la mujer y la construcción discursiva de la feminidad (en contraste también con la masculinidad) en las letras de las canciones del artista. El enfoque metodológico combina la perspectiva del análisis crítico del discurso (Fairclough y Wodak 1997, Fairclough 2013) con los estudios del discurso asistido por corpus (Baker y otros 2011; Partington y otros 2013, Taylor y Marchi 2018) incorporando un acercamiento sociológico (Hodges Persell 1990, Bourdieu 2000) a la construcción de las formas simbólicas vehiculadas en la sociedad moderna mediante este género musical.*

*La interrogación del corpus, compilado ad hoc para el estudio y compuesto por las letras de todas las canciones de los cuatro álbumes publicados por el artista desde 2012, se realiza mediante la integración de dos programas de concordancias: Sketch Engine (Kilgarrieff y otros 2014) y AntConc (v. 3.5.8, Anthony 2019).*

*Los resultados, respaldados por consideraciones de corte cuantitativo y cualitativo, confirman la lectura sexista y machista propuesta por otros autores que han estudiado el fenómeno reguetón y dibujan construcciones discursivas dualistas en las que la mujer, y su cuerpo, se contraponen y se subordinan al hombre (De Toro 2011: 89) y donde se reafirman estereotipos culturales del sexo femenino cuyos fundamentos ideológicos radican en posiciones explícitamente sexistas y machistas.*

**Palabras clave:** Maluma, reguetón, análisis crítico del discurso, corpus, construcción discursiva, mujer

## Abstract

*The present study analyses the discursive (re)presentation of women in the songs of a worldwide acclaimed reggaeton popstar, the Colombian artist Maluma.*

*The analysis stems from the mediatic attack to the lyrics and videoclips of the “king of reggaeton” allegedly characterised by sexism, male chauvinism and misogyny. They are strongly criticised for conveying a totally stereotyped image of women: a hypersexual being totally subordinated to the desire of men, denigrated and reified in his violent readings.*

*This corpus-assisted critical discourse study aims at exploring the image of women and the discursive construction of femininity (in contrast with masculinity) in the lyrics of Maluma’s songs. The methodological approach combines critical discourse studies (Fairclough & Wodak 1997, Fairclough 2013) with corpus-assisted discourse studies (Baker et al. 2011, Partington et al. 2013, Taylor & Marchi, 2018) introducing a sociological perspective (Hodges Persell 1990, Bourdieu 2000) on the construction of societal symbolic forms through music.*

*The corpus, containing the lyrics of the four albums released by the artist since 2012, has been queried by combining two concordance tools: Sketch Engine (Kilgarriff et al. 2014) and AntConc (v. 3.5.8, Anthony 2019).*

*The quantitative and qualitative results confirm the findings of other authors who have investigated sexism and male chauvinism in reggaeton songs. More specifically, they outline dualistic discursive constructions in which women (and the female body) are subordinated to men (De Toro 2011: 89) and where cultural stereotypes of the feminine sex are reaffirmed, whose ideological pillars lie in explicitly sexist and male chauvinist stances.*

**Keywords:** Maluma, reggaeton, critical discourse study, corpus, discursive construction, women

## **Introducción: música y discurso**

La música se ha estudiado desde una variedad de perspectivas en distintos campos del saber: antropología, musicología, semiótica, sociología, filosofía, estudios de la música popular y psicología, entre otros. Cada ámbito tiene sus enfoques; a veces, se toma la música como objeto de estudio, otras se usa la música para examinar otras cuestiones culturales como clases sociales, etnias o género. Como elemento intrínsecamente multimodal, el discurso musical se ha estudiado también desde el prisma metodológico de los análisis críticos del discurso (ACD) (Fairclough y Wodak 1997) y de la semiótica social (cf. Way y McKerrell 2017) partiendo de la consideración de que la canción es una forma de expresión artística tanto en su forma como en su contenido, ya sea a nivel musical o a nivel textual (Eco 2004). Esto ha permitido investigar cómo las elecciones lingüísticas revelan discursos ideológicos más amplios articulados en los textos poniendo de relieve qué tipo de relaciones sociales, poder, desigualdades e intereses se perpetúan y legitiman explícita e implícitamente en las letras de las canciones (van Leeuwen 1998, 2012).

La manera en la que los artistas escriben las letras de las canciones revela ciertos tipos de discurso, más o menos obvios, donde por “discurso” se entiende una forma de práctica o acción social (van Dijk 1993) estrechamente relacionada con los elementos de la vida social: los discursos constituyen prácticas sociales y, a la vez, son construidos por estas prácticas (van Leeuwen y Wodak 1999: 92). Estos discursos pueden concebirse como modelos del mundo, puesto que proyectan determinados valores sociales que contribuyen a (re)producir la vida social.

La música es un instrumento de construcción y/o reproducción de la realidad, funcionando también “como un medio en que se reproduce el poder social” (Habermas 1989: 257).

Los trabajos que examinan el papel de la música como discurso multimodal son muchos, a partir de algunos estudios pioneros como Barthes (1977) o van Leeuwen (1999) (cf. Way y McKerrell 2017). Sin embargo, son escasos los estudios basados en corpus de letras de canciones concebidos como repertorio de un artista y como elemento revelador de su identidad, estilo e ideologías.

El trabajo presenta un análisis crítico del discurso asistido por corpus de las canciones del artista colombiano Maluma y propone una reflexión acerca de las siguientes preguntas de investigación: 1) ¿cómo se (re)presenta discursivamente la mujer en las letras de las canciones de Maluma?; 2) ¿las

críticas que tildan al cantante de sexista y misógino (cf. notas 2 y 3) encuentran confirmación empírica en los datos lingüísticos extraídos del corpus?

Si bien las canciones de Maluma no llegan a representar una “ideología dominante” en la sociedad moderna, sí contribuyen a la creación y difusión de significados y representaciones ideológicas estereotipadas (cf. Screti 2019: 772). En efecto, las letras sexistas producen y difunden ciertas representaciones estandarizadas del hombre/masculinidad y de la mujer/feminidad (cada uno debe tener ciertos atributos esenciales y no tener los que son esenciales del otro sexo, Screti 2019: 782). Y es interesante estudiar cómo estos significados ideológicos son construidos de forma indirecta o implícita y si (re)producen una visión del género binaria y esencialista.

### **Acercamiento metodológico**

La investigación se enmarca en los ACD (cf. Fairclough y Wodak 1997, van Dijk 2000 y 2003, Fairclough 2013) que interpretan el discurso como una forma de práctica social: “la finalidad del ACD no es otra que develar, a través del estudio lingüístico-pragmático, las estructuras sociales y de poder que están presentes en una comunidad determinada” (Gallucci 2008: 87-88).

El discurso es determinado por la sociedad, sus estructuras y sus ideologías, a la vez que construye la sociedad y contribuye a la construcción y difusión de contenidos ideológicos (Screti 2019: 770). El lenguaje, desde esta perspectiva, actúa como un potente instrumento de construcción y/o reproducción de la realidad (Arévalo y otros 2018: 9).

En línea con Arévalo y otros, la investigación se propone analizar “el discurso detrás de las letras de la[s] canciones e identific[ar] de qué manera transmiten ciertos valores de carácter sexista” (2018: 12). Se parte de la consideración de que la ideología reside en los textos (Fairclough 2013: 57) puesto que se construye y transmite principalmente, aunque no únicamente, mediante el discurso (van Dijk 1998, 2003), que permite “observar cómo las formas lingüísticas pueden reflejar y reproducir relaciones de poder, dominación, cercanía, etc.” (Molero de Cabeza 2003: 9). Y la finalidad de la investigación en ACD consiste en desentrañar la (re)producción de ideología(s) (van Dijk 1998).

El trabajo se basa en la definición de “construcción discursiva” utilizada en los análisis críticos del discurso desde los postulados del construccionismo social, que parte de la idea de que la realidad es una construcción filtrada por sus observadores (cf. Berger y Luckmann 1966).

El discurso desempeña un papel clave en la construcción de imaginarios sociales y la íntima relación que las modalidades discursivas guardan con esas ideologías se definen construcciones. Un artefacto social o cultural está construido discursivamente si existe gracias a un conjunto de actos lingüísticos. Desde el punto de vista de los análisis del discurso basados en la sociología del conocimiento, el concepto de construcción discursiva remite a ciertas actitudes y prácticas culturales vehiculadas por medio de la lengua que implícitamente construyen determinados grupos identitarios, muchas veces negativamente; basta pensar en los estudios sobre categorías objeto de frecuente discriminación social como los migrantes (p. ej. Olmos Alcaraz 2012) o los homosexuales (p. ej. Farías y Clavijo Olarte 2017) o también en muchos análisis feministas de las imágenes de la mujer en la sociedad moderna (entre otros, Rodríguez Arco, 2019).

El mundo humano está compuesto por “hechos sociales” (Durkheim 1982 [1895]), elementos que comparten el poder y la realidad de hechos objetivos, pero emergen en realidad de características de interacción social. Y la construcción discursiva es el proceso mediante el cual estos hechos sociales vienen al mundo (cf. también Foucault 1972).

Pues bien, entre los postulados y principios del análisis crítico del discurso se concibe la lengua como fenómeno social; las instituciones y los grupos sociales tienen significados y valores específicos que se expresan sistemáticamente mediante el lenguaje y los textos son unidades lingüísticas relevantes en la comunicación. Como bien señalan Fuster-Márquez y Gregori-Signes (2019: 199), el análisis discursivo es, por tanto, fundamental, ya que las cuestiones sociales y políticas se construyen y están reflejadas en y a través del mismo. Las relaciones de poder se negocian y ponen en práctica a través del discurso; el discurso refleja y reproduce las relaciones sociales; las ideologías se producen y se reflejan en el discurso (van Dijk 1997, 2016).

Aunque el trabajo no puede prescindir de la perspectiva de género (cf. Butler 2007) concebido como “una construcción social, cultural e histórica que asigna ciertas características y roles a las personas según su sexo” (De Toro 2011: 83), no adopta los enfoques de los estudios de género y feministas para evitar todo tipo de sesgo ideológico, pero sí emplea una lectura crítica del fenómeno.

De hecho, el estudio propone una lectura sociológica acerca de los estereotipos sobre los géneros, concebidos como “expectativas sobre un grupo social y sobre en qué medida posibles rasgos, características, y comportamientos pueden ser generalizados a los miembros de dicho grupo

social” (Moskowitz 2005: 439 citado en Screti 2019: 772). Como señala Screti, los estereotipos de género funcionan mediante la asociación regular de ciertos rasgos para los hombres y para las mujeres y se vuelven peligrosos por el tipo de expectativas automáticas que generan porque expresan y muestran los atributos psíquicos, emocionales, físicos y comportamentales que se supone que poseen hombres y mujeres (2019: 773). Y son precisamente estos estereotipos los que alimentan la construcción discursiva objeto de estudio en la presente investigación.

El concepto de estereotipo está relacionado con el de género discursivo porque los dos evocan una serie de expectativas relativas al desarrollo del discurso. Y esto explica por qué las canciones reguetón y sus letras poseen rasgos de forma y contenido que tienden a repetirse (y las letras de Maluma no son una excepción). Por lo que atañe, por ejemplo, a los temas de las canciones, es posible hablar de narrativas que se crean y se repiten, tanto que la producción e interpretación de las letras de estas canciones pasan a través de la relación intertextual con los textos anteriores, lo que evoca toda una serie de expectativas relativas al desarrollo del discurso (cf. Bauman 2002: 127-128)<sup>1</sup>.

Sin privilegiar la postura crítica de los estudios feministas, el trabajo explota en cambio las potencialidades de la lingüística de corpus como herramienta capaz de revelar patrones discursivos basados en el corpus textual de referencia. El carácter innovador del estudio reside precisamente en el uso del corpus como instrumento para comprobar cómo se construye a nivel discursivo la imagen de la mujer (es el uso del lenguaje el que construye significados e ideologías).

### **El reguetón: un género musical popular y machista**

El reguetón es una de las formas de consumo de la sociedad moderna, sobre todo juvenil. Son muchos los estudios sobre este género musical que mezcla *reggae* y rap con sonidos caribeños. La presente investigación da por sentada la información contextual relativa al nacimiento del género y a sus características estructurales, puesto que existen muchas fuentes bibliográficas sobre el tema (véanse, entre otros, Rivera y otros 2009, Gallucci 2008: 85-87, Samponaro 2009, Urdaneta García 2010: 143-145, De Toro 2011: 82-84, Rodrigues Morgado 2012: 23-44, Martínez Noriega 2013: 108-148, Ramos 2015: 69-70, Arévalo y otros 2018: 9-12).

Este género musical, como forma de consumo cultural (Rivera y otros 2009) que invade el espacio público, vive hoy en día una gran paradoja.

Al auge de popularidad de las canciones de reguetón, cuyas letras son predominantemente machistas y sexistas, corresponde en paralelo un auge de los movimientos feministas, tanto en Europa como en América Latina, que defienden la igualdad de género y los derechos de las mujeres. Se trata de un verdadero choque entre las transformaciones sociales de las últimas décadas (y el malestar general que se ha traducido en protestas y manifestaciones públicas) y la popularidad de las canciones de reguetón que muestran una imagen cosificada de la mujer (cf. Arévalo y otros 2018: 8).

En este sentido, las consideraciones de De Toro se revelan muy pertinentes:

*[...] Pero, ¿qué pasa cuando un estilo musical que ha logrado tal arraigo en jóvenes y niños, y es tan reproducido en los medios de comunicación masiva e incluso utilizado en las campañas políticas, presenta un lenguaje que pareciera ser una amenaza a los avances en materia de género por su vocabulario y simbolismo, que reduce y limita el papel del hombre, de la mujer, de la sexualidad y del cuerpo en sus letras y bailes, de manera implícita y explícita? Pareciera ser que como sociedad hacemos caso omiso (De Toro 2011: 82).*

Debido a su carácter intrínsecamente masculino y a las letras de sus canciones que no pasan desapercibidas, el reguetón y sus cantantes han sido objeto de distintos estudios sociolingüísticos. Son muchas, en efecto, las investigaciones que se han propuesto estudiar la relación entre música y violencia simbólica (Caballo 2006) incluso desde una perspectiva de género (Martínez Noriega 2013, Arévalo y otros 2018) o que han estudiado el discurso sexual en el reguetón (cf. Urdaneta García 2010) y, en línea con el presente trabajo, la imagen de la mujer en el discurso del reguetón (cf., entre otros, Gallucci 2008, De Toro 2011, Rodrigues Morgado 2012, Ramos 2015). Sin embargo, son pocos los trabajos que se enfrentan al tema a partir del análisis lingüístico puntual y sistemático de las letras de las canciones reguetón y desde una perspectiva empírica.

Hoy en día, como señalan Arévalo y otros (2018: 9), “la mayoría de los cantantes de reguetón son hombres” y “muchos de ellos experimentan dificultades a la hora de incorporar en sus marcos cognitivos ideas de igualdad de género” (2018: 21). Es esta la razón por la que el reguetón se ha estudiado también desde la vertiente de los estudios de género como estrategia de resistencia de las masculinidades tradicionales. Según esta corriente de estudios, los cantantes reguetón fomentarían el desarrollo de una ideología heteropatriarcal con la que construyen ciertas ideas de masculinidad (cf. de

Gregorio-Godeo 2009) y feminidad en las que muchas veces la segunda es objeto de violencia verbal machista.

La mayoría de los estudios encontrados en literatura se basa en las canciones más emitidas o los temas más populares y sonados en un determinado periodo de tiempo (p. ej. Urdaneta García 2010 o Arévalo y otros 2018, que integran también una perspectiva diacrónica). El presente trabajo, en cambio, considera todo el repertorio musical del artista colombiano, es decir, las letras de todas las canciones que componen sus álbumes para identificar una ideología dominante y los patrones discursivos recurrentes en su estilo musical.

### **Maluma como estudio de caso**

En el momento en que se escriben estas líneas, Juan Luis Londoño Arias, mundialmente conocido con el nombre artístico de Maluma, suma 22 609 406 de oyentes mensuales en Spotify, más de 23 millones de visualizaciones en su canal de YouTube, más de 22 millones de seguidores en su página oficial Facebook y más de 50 millones de seguidores en Instagram [última consulta: 06/04/2020] (cf. Merino López 2020).

Con estos números en mano parece claro que el cantante es más que “el rey del reguetón” (Merino López 2020: 76). Desde 2012 hasta ahora, el colombiano ha publicado cuatro álbumes de estudio (al margen de *mixtapes* o rarezas): *Magia* (2012), *Pretty Boy, Dirty Boy* (2015), *F.A.M.E.* (2018) y *11:11* (2019). Con cada uno de ellos ha logrado dar un salto hacia delante, haciéndose valer entre la aristocracia del pop a base de colaboraciones internacionales como Ricky Martin, Marc Anthony o la misma Madonna.

Maluma ocupa hoy en día un trono que pocos artistas podrían alcanzar y ha contribuido a redefinir el papel del artista latino en la industria del ocio capitalizada principalmente por EE UU. Este ascenso a los cielos del artista colombiano ha sido criticado por quienes atacan el mensaje que se desprende de las letras de sus canciones, tachadas de ser machistas y denigrantes para las mujeres<sup>2</sup>.

### **Material: el corpus MALUMA**

El corpus objeto de estudio está formado por las letras de las 62 canciones de los cuatro álbumes del artista colombiano (identificadas con las letras A, B, C, D en el corpus, cf. Tabla 1).

Una de las características de las canciones rap y *reggae* es la colaboración con otros artistas. Para preservar la integridad del conjunto textual, se ha decidido excluir del corpus las letras de las canciones en las que Maluma colabora con otros cantantes, especialmente si el texto no fue escrito por el artista colombiano. Por la misma consideración metodológica, se han añadido tres letras adicionales (E-F-G) de canciones que salieron como sencillos y fueron escritas por el mismo cantante. Además, entre estas tres canciones figura ‘Cuatro Babys’ (E, 2016) que ha sido objeto de una feroz crítica por ser abiertamente machista y misógina y por haber sido protagonista de una campaña contra la cosificación de la mujer en charge.org<sup>3</sup>.

La Tabla 1 resume la composición del corpus; su dimensión limitada en términos de *tokens* (se justifica con la necesidad de incluir exclusivamente el repertorio musical del cantante y por la brevedad de los textos de las letras).

	<i>Álbum</i>	<i># canciones</i>	<i>tokens</i>
A	Magia (2012)	16	4 985
B	Pretty Boy, Dirty Boy (2015)	16	6 430
C	F.A.M.E. (2018)	14	5 970
D	11:11 (2019)	16	5 933
E	Cuatro Babys (2016)	1	667
F	Vitamina (2017)	1	442
G	Mala Mía (2018)	1	347
<b>TOT</b>		<b>65</b>	<i>tokens: 24 797</i> <i>types: 2 913</i>

Tabla 1. Composición del corpus MALUMA

El corpus ha sido interrogado por medio de dos programas de concordancias: Sketch Engine (Kilgarriff y otros 2014) y AntConc (v. 3.5.8, Anthony 2019). El primero se ha empleado sobre todo para interrogar la versión del corpus etiquetada morfosintácticamente por el mismo programa; el segundo se ha empleado para análisis más puntuales y más centrados en el contexto de producción de ciertos patrones discursivos.

El estudio combina un enfoque *corpus-based* y *corpus-driven* (cf. Corpus Pastor 2008: 53), puesto que arranca de la búsqueda de elementos pre-establecidos y previamente conocidos por el investigador (procedimiento inductivo) pero no renuncia a dejarse llevar por lo que emerge de las mismas letras de las canciones (procedimiento deductivo)<sup>4</sup>.

## **Análisis discursivo informado por corpus**

En esta sección se analiza el discurso sobre la mujer en el corpus MALUMA. Como señala Screti (2019: 770-771), uno de los objetivos de investigación común de los análisis críticos del discurso es desvelar las relaciones de poder y la ideología en el discurso mediante análisis de distintos elementos textuales y contextuales. Entre estos, el autor indica los sujetos de la interacción, los elementos contextuales y, en lo que se refiere más propiamente al texto, la argumentación, el léxico, las metáforas/metonimias, lo atinente a la semántica (presuposiciones, implicaciones, implicaturas), la sintaxis (pasiva/activa), la pragmática (deixis personal/impersonal), a la vez que las imágenes y otros componentes semióticos (códigos, medios, modos).

Por lo que se refiere a las finalidades del trabajo, se han analizado distintos elementos útiles para contestar a las preguntas de investigación.

Se ha empezado con el análisis de las listas de frecuencia, un instrumento para comprobar empíricamente los temas centrales de un corpus a partir de la frecuencia, considerada uno de los parámetros para medir la relevancia de un patrón discursivo o la insistencia con la que el artista vuelve sobre un tema. En segundo lugar, se han analizado las referencias explícitas e implícitas a la mujer en forma de sustantivos (apelativos) también en contraposición con la figura del hombre en el corpus. En tercer lugar, se han investigado los pronombres personales y posesivos como elemento útil para desvelar ideologías de poder, identidad y posesión, así como el diminutivo -ito como sufijo afectivo recurrente en el corpus. Además, se han analizado los verbos pronominales que construyen una imagen de la mujer cosificada y al servicio del hombre. Por último, se ha estudiado el papel de los adjetivos calificativos referidos tanto a la mujer como al hombre, para terminar con las imágenes metafóricas y los símiles empleados para (re)presentar las identidades en juego en forma de tópicos. Se cierra el análisis con las referencias a la dimensión espacial en las narrativas de Maluma.

Este análisis guiado por corpus se revela un instrumento muy eficaz a la hora de identificar los rasgos prototípicos del discurso y posibilita una aproximación crítica a la (re)presentación del sexo femenino en las letras de sus canciones.

## Listas de frecuencia

*Siempre fui yo y seré yo, nunca se olvida el primer amor (A\_4\_primer\_amor)*

Word	Frequency	Word	Frequency	Word	Frequency	Word	Frequency
que	1,086	es	272	pero	116	yadı	89
y	830	en	257	amor	115	solo	89
no	758	os	229	una	100	maluma	86
me	590	un	220	para	100	as	86
te	508	si	213	un	105	soy	84
la	491	me	204	más	101	sé	84
yo	416	por	194	hay	100	es	81
de	416	se	191	cuando	99	mi	79
a	400	quero	153	de	94	s	78
el	371	baby	151	como	94	ella	72
lo	309	con	146	los	93	siempre	69
tu	312	pa	141	qué	93		
ta	306	ya	117	le	91		

Figura 1. Wordlist del corpus MALUMA

Si no se consideran las palabras vacías (*stopwords*) que ocupan las primeras 21 posiciones de la lista (entre las cuales no pasan desapercibidos los pronombres y adjetivos posesivos que desempeñan un papel importante en este estudio), la primera palabra con valor semántico pleno es el verbo querer en la primera persona singular (“quiero”, 153) seguido por “baby” (151). La individualidad del artista –expresada también mediante el pronombre personal “yo” (416)– ocupa un lugar central en sus canciones, en las que manifiesta sin rodeos sus deseos. La alta frecuencia de “baby” es justificada por ser uno de los apelativos más utilizados no solo en las canciones de Maluma, sino también en las canciones del género reguetón.

Las siguientes unidades semánticas son “amor” (115), “solo/a” (89), “Maluma” (86), “soy” (84), “sé” (84) y “ella” (72). También en este caso, el yo desbordante del artista cubre cualquier otro tema y la única verdadera referencia a la mujer, en las 50 palabras más frecuentes del corpus, es “ella” además de “tú” (306).

Más interesante es interrogar el corpus anotado morfosintácticamente por Sketch Engine mediante lemas (*tags*) puesto que se pueden estudiar las frecuencias de uso de todas las partes del discurso<sup>5</sup>.

El análisis puntual de las listas de frecuencias de sustantivos, verbos, adjetivos, adverbios y pronombres permite identificar sobre qué bases se construye a nivel sintáctico y semántico/ideológico el discurso en las letras de las canciones de Maluma.

### Sustantivos

Lema	+Frequency	Lema	+Frequency	Lema	+Frequency	Lema	+Frequency
baby	181	ojo	40	habitación	23	intención	18
amor	118	gato	38	de	23	te	18
tú	94	beso	35	de	22	party	18
maluma	86	bata	32	cama	21	gusto	18
i	73	nena	29	yoaí	21	par	18
pa	71	cosita	28	mentita	21	mentita	18
cuerpo	66	yeah	27	arregít	20	cara	18
vota	60	vez	27	afío	20	sideboyz	18
corazón	54	fraser	27	gana	20	zoo	18
you	52	gato	26	cama	18	sexo	18
boy	49	boca	25	habitación	18		
noche	45	dama	25	amigo	18		
nena	42	tiempo	24	reflexión	18		

Figura 2. Wordlist (sustantivos)

Por lo que se refiere a los sustantivos, la Figura 2 muestra claramente cuáles son los temas recurrentes en el corpus y el papel central desempeñado por la mujer.

En este listado de las 50 palabras más frecuentes del corpus destacan referencias a la mujer (“baby”, “nena”, “bebé”, “mujer”), a su fisicidad (“cuerpo”, “ojo”, “boca”), a los sentimientos (“amor”, “vida”, “corazón”) y a las acciones relacionadas con dichos sentimientos (“beso”), así como unidades que remiten al amor físico entre los personajes de las canciones del colombiano (“amor”, “noche”, “cama”, “casa”, “habitación”, “intención”, “party”).

## Verbos

Palabra	Frecuencia	Palabra	Frecuencia	Palabra	Frecuencia	Palabra	Frecuencia
ser	534	pernal	81	bailar	39	dollar	23
querer	306	pa	59	besar	35	besar	22
ir	229	poner	57	dejar	34	esperar	21
estar	207	volver	56	señal	33	rotar	21
hacer	204	buscar	54	solo	32	crear	20
decir	198	señalar	50	as	30	importar	20
llamar	194	podar	50	partir	29	escuchar	20
saber	188	sacar	48	entender	28	matar	19
tener	183	bejar	46	callar	27	corroer	19
haber	149	gustar	46	comer	27	extrañar	18
ver	148	andar	44	soñar	25	encantar	17
pasar	86	enamorar	42	necesitar	24		
olvidar	62	gastar	41	besar	23		

Figura 3. Wordlist (verbos)

Los verbos confirman la banalidad de los temas (cf. nota 1). Entre los verbos más frecuentes, además del ya comentado “querer” y de verbos tradicionales como “ser”, “ir”, “estar”, “hacer”, “decir”, “tener”, se señalan los verbos “pasar” (86), “olvidar” (62), “enamorar” (42), “llamar” (39), “besar” (35), “callar” (27), “necesitar” (24), “llorar” (23), “bailar” (23), “esperar” (21), “matar” (19), “extrañar” (18). Se trata de verbos que expresan acciones que encajan en los discursos típicos del género: un hombre que se enamora de una mujer, la llama muchas veces, la necesita, la espera, la extraña, se enamora de ella, le pide que baile para él, la besa, lo pasan bien, etc. Luego pasa algo inesperado, las cosas cambian y él quiere olvidarla.

Como se demostrará a lo largo del análisis, estos verbos contribuyen a dibujar unos tópicos en los que la mujer (una figura sexy y seductora) conquista al hombre, que sufre por ella sobre todo cuando se crean tríos amorosos y uno de los dos es infiel (cf. Gallucci 2008: 91), si bien el verdadero papel de protagonista lo tiene el hombre.

## Adjetivos

Lemma	+ Frequency	Lemma	+ Frequency	Lemma	+ Frequency	Lemma	+ Frequency
bato	77	bonito	10	caudar	9	guapo	6
malo	44	ya	14	git	9	grato	6
oko	38	pecho	14	maru	9	feliz	6
bato	33	leve	13	pero	9	creativo	6
novato	30	esa	12	harto	8	salvaje	6
primero	28	pa	11	cara	8	diferente	6
ti	26	vacío	10	después	8	rico	6
bueno	25	verdadero	10	venta	7	trio	6
mejor	24	wanna	10	leño	7	de	6
feliz	24	alguien	10	posible	7	hijo	6
namu	20	tranquilo	10	independiente	7	lago	6
ni	16	obeso	10	perfecto	7		
grande	16	inocente	9	capable	7		

Figura 4. Wordlist (adjetivos)

Entre los adjetivos más frecuentes del corpus –lematizados (es decir, referidos tanto al género masculino como femenino) en la Figura 4– se señalan los calificativos: “malo”, “loco”, “bueno”, “feliz”, “grande”, “bonito”, “tranquilo”, “diferente”, “inocente”, “nuevo”, “fuerte”, “pequeño”, etc. También en este caso, los adjetivos son muy comunes, lo que confirma que a nivel sintáctico el discurso se construye con oraciones simples y con un vocabulario de la lengua general.

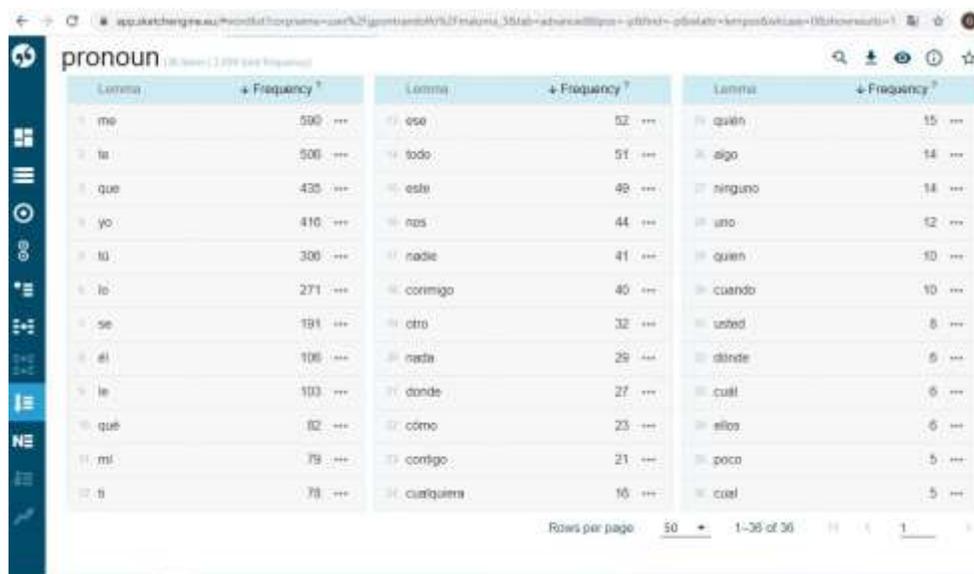
## Adverbios

Lemma	+ Frequency	Lemma	+ Frequency	Lemma	+ Frequency	Lemma	+ Frequency
no	258	mas	45	hambien	11	poco	7
ya	157	lejos	57	trape	10	seño	6
más	104	bato	54	mal	10	ahí	6
bien	80	largo	22	si	9	ahí	6
siempre	66	ni	21	total	9	diferente	6
ajá	62	mejor	19	mañana	9	otra	6
ay	60	ahí	18	mañana	9	otra	6
hey	57	ahí	18	después	9	otra	6
así	53	no	15	total	9	ayer	6
hucha	50	ajá	13	tiempo	9		
ahora	44	si	13	mejor	7		

Figura 5. Wordlist (adverbios)

Los adverbios ayudan a expresar las promesas del hombre: “siempre/nunca”, “aquí/ahora”, “ahí/lejos”. Importante es también el papel de la negación en el corpus (“no”, 758): su alta frecuencia se explica considerando que, en muchas ocasiones, la partícula adverbial sirve al cantante/hombre para tranquilizar a su amada (p. ej. “no es mi intención” [...], “no es que sea malo”, “no soy ladrón”, etc.) y para dar consejos (p. ej. “no le hagas caso”, “no lo pienses tanto”, “no mientas”, “no pare de pensar”, etc.).

### Pronombres



Lemma	+ Frequency	Lemma	+ Frequency	Lemma	+ Frequency
me	590	ese	52	quién	15
te	506	todo	51	algo	14
que	435	este	49	ninguno	14
yo	416	nos	44	uno	12
tú	306	nadie	41	quien	10
le	271	conmigo	40	cuando	10
se	191	otro	32	usted	8
él	106	nada	29	dónde	6
le	103	donde	27	cual	6
qué	82	cómo	23	ellos	6
mi	79	contigo	21	poco	5
ti	78	cualquiera	16	cual	5

Figura 6. Wordlist (pronombres)

Por lo que se refiere a los pronombres, el yo del hombre (“me”, 590 / “yo”, 416 / “mí”, 79 / “conmigo”, 40) prevalece sobre el tú de la mujer (“te”, 506 / “tú”, 306 / “ti”, 78 / “contigo”, 21) y este dualismo a nivel de deixis personal caracteriza el corpus entero. La presencia de otro hombre (“él”, 106 / “ese”, 52 / “nadie”, 41 / “cualquiera”, 16 / “ninguno”, 14 / “uno”, 12 / “ellos”, 6) sirve marcar el contraste con el yo y sirve como contrapunto (negativo) en el discurso del cantante.

## Mujer(es)

*Tienes algo que no tiene cualquiera, mi nena (D\_3\_no\_se\_me\_quita)*

Uno de los primeros elementos que se puede analizar en el corpus son los sustantivos que el cantante utiliza para llamar a su mujer y para dedicarle sus versos.

El análisis puntual de los apelativos femeninos en el corpus revela la existencia de dos focos de apelación: por un lado, la mujer destinataria de las letras del cantante (indicada en la Tabla 2 con M1) y, por el otro, la “otra” a quien el cantante se refiere hablando con su amada (M2).

M1	M2
baby (154) + babies (7)	otra (24)
bebé (33)	
bebida (1)	
bebecita (1)	
ella (70)	mujer* <sup>6</sup> (10)
mami (29)	amante (5)
mamacita (16)	
ma' (8)	
nena (32)	she (3)
mujer (18)	ella (2)
novia (10)	gata (2)
girl (9)	
amor (9)	
muñeca (6)	
miss (5)	
usted (5)	
señora (4)	
señorita* (2)	
dama (3)	
lady (3)	
niña (2)	
gata (2)	
reina (2)	
muchacha (1)	
queen (1)	

Tabla 2. Apelativos femeninos en el corpus MALUMA

Por lo que se refiere a M1, el apelativo más frecuente es “baby” y sus variantes/diminutivos, que suman 196 ocurrencias en todo el corpus. Este anglicismo es muy utilizado en las letras de las canciones rap y reguetón; se utiliza, en las letras de Maluma, exclusivamente para referirse a una mujer, si bien se puede utilizar también con hombres.

Aunque en principio no tiene una connotación negativa, el apelativo utilizado tan frecuentemente en las canciones remite a una dimensión corporal en la que lo que cuenta es el cuerpo y su fisicidad.

El uso del inglés se evidencia también en los apelativos “girl”, “miss” (“independent”), “lady”, “queen”. Hay que señalar que el uso de anglicismos no se limita a versos enteros en inglés (p. ej. “Hello my queen, this is your King” A\_10\_la\_intención), sino también a apelativos intercalados, como en “Te gusta que en la cama yo diga tu nombre / Te vuelve loca y eso se nota girl” (C\_7\_how\_I\_like\_it).

Otro caso interesante también por su frecuencia es el uso de “mami” y su diminutivo “mamacita”, que tiene su homólogo masculino en “papi”. Los dos remiten a una dimensión únicamente física: se trata de mujeres y hombres sexualmente atractivos y no extraña su presencia en el corpus (“Mami, me encanta tu cuerpo”, C\_12\_la\_ex; “Mamacita, yo te vi y me gustaste tanto” / “Pasaste por el lado y me quedé mirando”, D\_3\_no\_se\_me\_quita).

El pronombre personal “ella” se refiere a M1 cuando el artista habla en tercera persona de su amada describiendo sus cualidades (p. ej. “Ella sin querer me conquistó”, B\_7\_tengo\_un\_amor / “Ella es princesa de noche rompedora tranquila señora”, A\_14\_farandulera) y a M2 en dos ocasiones, cuando se refiere a un trío amoroso (“Cuando empecé con ella no te conocía / No te niego que es mi mujer y por ella doy mi vida”, A\_13\_dos\_amores) para marcar el contraste entre M1 y M2. Esta contraposición entre su mujer y la otra es uno de los patrones discursivos más recurrentes en todo el corpus.

Lo mismo ocurre con el sustantivo “mujer”, utilizado en referencia a M1 cuando es apelativo y a M2 en los demás contextos (“Entre todas las mujeres solo tú eres relevante / Que tengo mi mujer y el tiempo me controla”, A\_13\_dos\_amores).

Desde el punto de vista semántico, no se evidencian términos violentos con carga semántica negativa para referirse, por ejemplo, a la “hembra” (cf. Urdaneta García 2010: 159). Es interesante observar como el plural “gatas” se usa solamente para marcar el contraste con las demás mujeres (M2): “Andar con gatas nuevas, repartir el corazón sin tanta pena” (C\_2\_corazón) o “Buscando gatas con bolsos Chanel y lindo maquillaje” (C\_9\_delincuente). En

cuanto a “muñeca”, sí se aprecia una cosificación de la mujer considerada un simple objeto sexual: “Ven perdamos el control que te voy a hacer mía, muñeca” (A\_8\_loco).

Por lo que concierne M2, se trata, como se ha señalado anteriormente, de marcar un contraste con su amada. En este sentido, “otra” es el sustantivo más frecuente para referirse a las demás mujeres que rodean al hombre: “Juro, si peleamos, no es por otra” (D\_12\_instinto\_natural), “Y sí no te niego que otra amante vio en mí lo que tú nunca viste en mí” (C\_6\_mi\_declaración).

Todos estos apelativos, a través de los cuales el cantante llama constantemente a su mujer, contribuyen a dibujar una imagen de la mujer como producto principalmente sexual tanto joven (“nena”, “señorita”, “niña”, “muchacha”, “bebecita”, “mamacita”) como adulta (“señora”, “mujer”, “usted”, “dama”): su cuerpo es la fantasía principal del hombre que la llama para que escuche sus historias.

### Hombre(s)

*Ella quiere un man que no la llame y que no joda / Pa’ remplazar al perro que no la valora* (D\_2\_HP)

La masculinidad se representa, como en el caso de la mujer (cf. Tabla 2) desde una doble perspectiva. Por un lado, la del mismo Maluma (H1), cantante y autor de las palabras (el yo en la mayoría de las canciones del corpus); por el otro, mediante referencias a otros hombres (H2), generalmente ex parejas de la amada (cf. Tabla 3).

H1	H2
Maluma (86)	hombre (16)
boy (49)	otro (13)
rude boy: 4	
dirty boy: 16	
papi (15)	
pequeño gigante (8)	bobo (4)
hombre (4)	cabrón (4)
king (2)	hijueputa (4)
VIP (1)	amigo (4)
man (1)	perro (2)

Tabla 3. Apelativos masculinos en el corpus MALUMA

Uno de los patrones discursivos recurrentes en las canciones del artista colombiano es la repetición de su nombre (Maluma), signo de egocentrismo y de protagonismo. Se trata de un patrón que se repite sobre todo al principio y al final de las canciones, lo que es una característica de las canciones rap/reguetón donde el artista suele empezar y/o terminar sus canciones autocitándose: “Maluma baby / Me besé a tu novia, mala mía” (G\_mala\_mía); “Yo soy Maluma eh / Ellas se montan en un viaje” (A\_9\_miss\_independent).

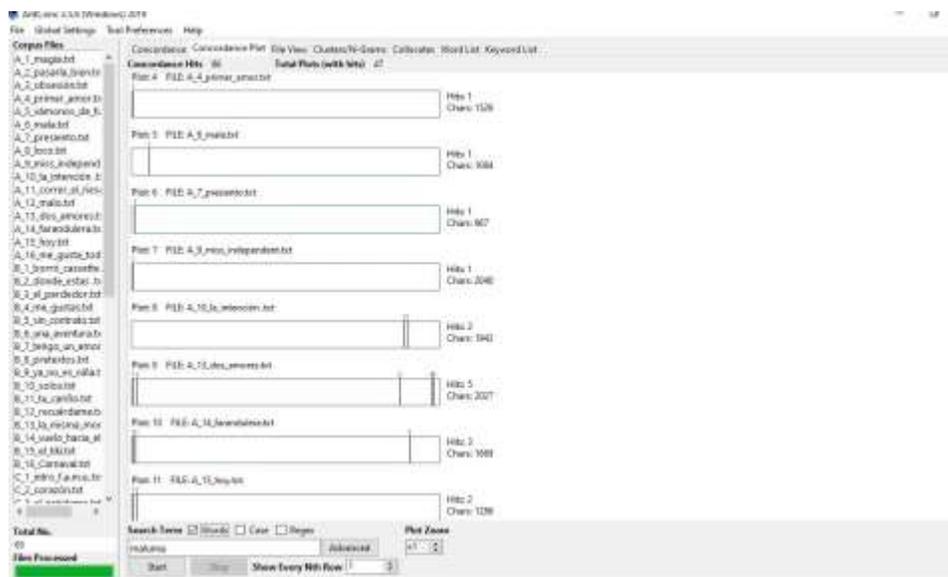


Figura 7. Concordance plot de ‘Maluma’ en el corpus

La Figura 7 muestra cómo el término “Maluma” (indicado con las líneas verticales en el *Concordance Plot* de AntConc) se concentra sobre todo al principio y al final de las barras que indican las canciones.

Se señala también el uso del epíteto “pequeño gigante” con el que se refiere a sí mismo y la referencia a su álbum *Pretty Boy, Dirty Boy* (2015).

H2 se representa en el corpus como un verdadero enemigo de H1 y, por eso, el análisis basado en corpus revela, como es de esperar, preferencias semánticas negativas. El otro es generalmente el hombre infiel (“Porque el cabrón le fue infiel” (D\_2\_HP) que su amada va a olvidar gracias a H1 (“Para olvidarte de ese bobo / Cuenta conmigo mujer, yeah yeah yeah” (D\_2\_HP). Los adjetivos usados como apelativos en la Tabla 3 no dejan espacio para las dudas: “bobo”, “cabrón”, “hijueputa”, “perro”, etc.

Esta rivalidad se hace patente en los versos de las canciones y llegan a amenazas en las que la mujer es un objeto de pertenencia del hombre: “A tu novio que no invente o con mucho gusto lo cruzo / Dile que fui yo el primero que la pieza a ti te puso” (F\_Vitamina).

### El diminutivo -ito

*Pa’ que llora mamacita / si así no se ve tan bonita / déjeme probar esa boquita* (B\_16\_Carnaval)

Sin entrar en el debate sobre el papel pragmático de los sufijos en español (cf. Aleza-Izquierdo 2016: 7 para una panorámica), es posible reflexionar sobre el uso de -ito en el corpus MALUMA, el único sufijo empleado (\*ita 57, \*ito 37) con la excepción de \*ote (1) (“culote”) y \*ona (1) (“nalgona”).

Este sufijo se asocia fundamentalmente a la clase nominal (sustantivos y adjetivos), aunque son muchas las clases de palabras que pueden adquirir un sufijo diminutivo. Se trata de un sufijo que puede adquirir muchos valores: tamaño, cantidad disminuida, afectividad, disminución cualitativa, atenuación, inmediatez, intensificación, énfasis (Aleza-Izquierdo 2016: 41), si bien el valor más interesante para las finalidades del estudio es sin duda el valor de afectividad (valores emocionales, afectivos y subjetivos, 2016: 10-13).

Tamaño	cositas (2) barquito (1) jueguito (1)
Cantidad disminuida	pedacito (9) poquito (2)
Afectividad	mamacita (16) bonita (12) amiguita (3) bonito (3) boquita (3) señorita* (2) cuerpecito (2) culito (1) besito (1) cuerpito (1) guisito (1) labiecitos (1) bebida (1) bebecita (1) niñita (1)

	chimbita (1) guisito (1)
Disminución cualitativa	-
Atenuación	loquito (7)
Inmediatez	-
Intensificación	cerquita (5) calladita (6) solita (4) tranquilita (1) pegaditos (1) solitos (1) despacito (1)
Énfasis	-

Tabla 4. El sufijo -ito en el corpus MALUMA (valores basados en Aleza-Izquierdo 2016: 41)

Los valores afectivos del sufijo se dan cuando el hombre se refiere a un ser cercano y generalmente se constata una relación entre el uso del diminutivo y la poca edad de las personas designadas (“señorita”, “niñita”, “bebida”, “bebecita”) (cf. Aleza-Izquierdo 2016: 19) o, más en general, en el ámbito de la familia, amistades y niñez. El sufijo genera sentimientos de afecto y ternura por referirse a un ser pequeño<sup>7</sup>, inocente y/o indefenso<sup>8</sup>, lo que pone la mujer en una posición de inferioridad en comparación con el hombre. Sin embargo, la tensión afectiva que se da en estos diminutivos es positiva: “bonita”, “chimbita”, “mamacita”, “amiguita”, etc., aunque, como es previsible, aparecen referencias explícitas al cuerpo de la mujer: “cuerpecito”, “culito”, “besito”, “cuerpito”, “labiecitos” (véanse, también los citados previamente “culote” y “nalgona”, esta vez con valor despectivo).

Destaca también el valor intensificador del diminutivo con adjetivos, adverbios o locuciones adverbiales, como en el caso de “cerquita”, “despacito”, “solitos” o “calladita”, “solita”, “tranquilita” que añaden una componente de afectividad al discurso. También en este caso el sufijo se usa para referirse a los cuerpos y remiten a una dimensión sensual y sexual a la vez como en el caso de “pegaditos”.

### Identidad y posesión

*Aquí estoy yo / yo para darte lo que tú quieras bebé (G\_mala\_mía)*

Los posesivos son determinantes y adjetivos que expresan posesión o pertenencia en relación con las personas gramaticales (NGBLE 2011: 111) y

por eso desempeñan un papel fundamental en la construcción discursiva de la mujer objeto de investigación en el presente trabajo.

La Tabla 5 resume los pronombres personales y los pronombres y adjetivos posesivos de primera y segunda persona singular detectados en el corpus MALUMA.

PRONOMBRES		
nominativo	yo (416)	tú (305) / you (56)
acusativo/dativo	me (590)	te (506)
preposicional	mí (11)	tí (78)
ADJETIVOS		
posesivos átonos	mi* (364)	tu* (374)
posesivos tónicos	mí* (117)	tuy* (8)

Tabla 5. Pronombres personales y pronombres y adjetivos posesivos en el corpus MALUMA

La frecuencia elevada de los pronombres personales nominativo y acusativo tanto de primera (hombre) como segunda persona (mujer) confirma, por un lado, el dualismo que caracteriza todas las letras del corpus, en las que el cantante se refiere constantemente a las identidades de los actores-protagonistas; por el otro, confirma la centralidad del tema de la posesión y pertenencia en el discurso del cantante colombiano.

La Tabla 6 contiene los N-gramas (2:2, frecuencia mínima de 5 ocurrencias) relativos a los adjetivos posesivos átonos mi\* y tu\* en el corpus, ordenados por frecuencia.

mi*	tu*
vida (19)	cuerpo (33)
cama (12)	vecina (18)
corazón (10)	corazón (14)
habitación (10)	vida (14)
intención (10)	amor (12)
amor (9)	piel (12)
mujer (7)	boca (9)
novia (7)	nene (7)
ojos (7)	novio (7)
boca (6)	amigas (7)
cuarto (6)	primera (6)
instinto (6)	travesura (6)
carro (5)	ojos (6)
cuerpo (5)	figura (5)
	habitación (5)

Tabla 6. N-gramas (2:2) de mi en el corpus MALUMA [frecuencia > 5]

Muchos de los sustantivos de la Tabla 6 son los objetos de posesión y pertinencia que, a veces, aparecen en ambas columnas: mi vs. tu “vida”, “cama”, “corazón”, “habitación”, “amor”, “novia/o”, “boca”, “ojos”, “cuerpo”. Por lo que atañe a este último ejemplo, el cuerpo de la mujer ocurre más frecuentemente en el corpus frente al cuerpo del autor de las letras (33 vs. 5), lo cual confirma la asociación mujer = cuerpo en el corpus.

### Verbos pronominales y cosificación

*Mi intención es verla, luego tocarla y llevarla a mi habitación (A\_10\_la\_intención)*

*Apaga la luz, cierra bien el cuarto / Quítate la ropa que esto es un asalto (F\_Vitamina)*

El análisis semiautomático de la versión etiquetada morfosintácticamente del corpus permite realizar búsquedas puntuales relativas a elementos discursivos funcionales a los temas de investigación. En el caso de esta sección, se analizan los verbos pronominales, que se construyen incluyendo en la terminación de su infinitivo un pronombre reflexivo.

Entre los modos verbales más interesantes, destacan el infinitivo y el imperativo<sup>9</sup>.

Uno de los patrones más frecuentes con el infinitivo es el uso de verbos volitivos como “quiero” en primera persona e infinitivos pronominales en los que el pronombre complemento directo o indirecto refuerza la inmovilidad de la mujer, objeto de las acciones del hombre que no tiene ningún tipo de control sobre él.

INFINITIVO + pronombre CD	
*me [*rme, 39]	controlarme chingarme deleitarme embriagarme (con tu cuerpo) esforzarme hipnotizarme imaginar maltratarme no puedo detenerme quedarme preso
*te [*rte] [204]	<i>Acción física (referencia sexual)</i>  besarte castigarte comerte

	desnudarte detenerte [no puedes] explorarte morderte moverte  <i>Acción mental</i>  amarte borrarte enamorarte extrañarte gustarte hacerte [entender] lastimarte nadarte navegarte olvidarte pensarte perderte sentirte  <i>Acción material</i>  darte decirte dedicarte hablarte llevarte negarte ocultarte pasarte recogerte regalarte subirte tenerte volverte a ver
*la [*r]la, 56]	apretarla convencerla llevarla tenerla tocarla verla
*le [*r]le, 15]	buscarle darle decirle

	hacerle preguntarle
*nos [*rnos, 14]	conocernos divertirnos irnos satisfacernos vernos

Tabla 7. Infinitivos pronominales en el corpus MALUMA

Estos patrones verbales contribuyen a crear una imagen de la mujer cosificada en un marco conceptual en el que el hombre es el agente y la mujer es paciente de todas las acciones (cf. Urdaneta García 2010: 151). El denominador común de estos verbos es, sin duda, el placer físico y mental de la relación hombre-mujer. El poder del cuerpo es demasiado fuerte para detenerse (ni él, ni ella pueden “detenerse”) y controlar sus acciones.

Se encuentran patrones relacionados a la dimensión de la violencia de género, objeto del estudio de Arévalo y otros (2018), sobre todo en referencia a la violencia sexual (“castigarte”, “comerte”, “desnudarte”, “explorarte”, “morderte”, “moverte”). Este tipo de violencia, como es de esperar, se hace más fuerte con los imperativos pronominales. De hecho, todos los imperativos en el corpus (125) se refieren a la mujer y solamente 13/125 no se combinan con pronombres personales de 1ª persona (\*me); como señalado en Urdaneta García, las letras contienen lexías que invitan a acciones bruscas, sadomasoquistas y fetichistas (2010: 158).

En línea general, los verbos en imperativo tienen el mismo papel semántico que los verbos en infinitivo, con la excepción de una marcada preferencia por verbos violentos que remiten a acciones físicas y sexuales como: “calla nena / “vamos a hacerlo”, “cierra los ojos / calla boca y tus oídos”, “cójala suave”, “muévelo”, “quítate” (las prendas), “sedúceme”, “trépateme encima”, “ponte creativa” y “empieza a moverte”.

Un escenario recurrente en las letras de las canciones reguetón es el uso del móvil (“celular”) para llamar y recibir llamadas de las amadas; esto explica la frecuencia de verbos como llamar (“llámame”), contestar (“contéstame”) o simplemente decir (“dígame” / “dile/me” / “dímelo”). En relación con el uso del verbo decir, cabe destacar que se usa a menudo porque el hombre busca respuestas y confirmaciones por parte de su mujer: “mujer dime que me estás esperando” (A\_2\_pasarla\_bien), y “dime que me amas aunque sea mentira” (B\_3\_el\_perdón), “dime si tú quieres andar conmigo” (B\_5\_sin\_contrato), y “dile en su cara que aún por mí suspiras” (B\_3\_el\_perdedor), etc.

### Adjetivos calificativos: mujer vs. hombre

*Soy el que usted necesita un hombre importante / que la haga sentir bonita, elegante (A\_2\_pasarla\_bien)*

Los adjetivos calificativos, tanto femeninos como masculinos, añaden otras teselas al mosaico discursivo y permiten confirmar las imágenes identificadas anteriormente.

M	[tag="A.*F.*"]	H	[tag="A.*M.*"]
	bella		(ángel) guardián
	bonita		(delincuente) adicto
	creativa		asesino [no]
	desnuda		enfermo
	dura		favorito
	elegante		guerrero
	hermosa		inoportuno
	loca		ladrón [no]
	mala		loco/loquito
	maravillosa		malo
	misteriosa		molesto
	pelinegra		pequeño (gigante)
	pelirroja		perdedor
	perfecta		preso
	posesiva		rico
	sola / solita		romántico
	tranquilita		sincero
			tranquilo

Tabla 8. Adjetivos calificativos femeninos y masculinos en el corpus MALUMA

Los adjetivos tienen valores axiológicos positivos y negativos. Si se comparan los adjetivos femeninos con los masculinos, emerge cómo la mujer se describe por sus cualidades positivas (con la única excepción de “loca”, utilizado en sentido afectivo, “mala” y “posesiva”), mientras que el hombre alterna cualidades positivas (“guardián”, “guerrero”, “rico”, “romántico”, “sincero”, “tranquilo”) a cualidades negativas (“adicto”, “enfermo”, “inoportuno”, “loco”, “malo”, “molesto”, “perdedor”, “preso”).

Las referencias a la mujer son, también en este caso, a su aspecto físico y a su cuerpo: el imaginario común que se refleja en las letras de las canciones es el de una mujer como figura sexy y de un hombre con poder y fuerza, cuyas cualidades negativas surgen por ser víctima del poder seductor de la mujer.

### Tópicos: metáforas y símiles

*Soy un submarino y voy a nadarte / por todos tus ríos quiero navegarte (C\_7\_how\_i\_like\_it)*

El análisis del corpus permite identificar también unos tópicos recurrentes en las canciones del artista. La Tabla 9 explora la dicotomía mujer vs hombre a través del patrón *verbo copulativo ser + atributo* a la segunda persona singular (referencias a la mujer) y a la primera persona singular (referencias al hombre). En este sentido, investigar la predicación nominal permite dibujar imaginarios o tópicos discursivos interesantes.

<b>eres + [...]</b> <b>(45)</b>	[no] como las demás	<b>soy + [...]</b> <b>(84)</b>	[no] asesino, pero te vine a matar
	como una obra de arte		[no] así
	de la TV		[sin tí] como tumba sin muerto
	el mío (4) [sueño]		[no] culpable
	la culpable de este desengaño (2)		[no] de los que rompe un corazón (2)
	la más sexy		diferente (6)
	mi Cardi (4)		Offset (4)
	mi mujer oficial		[no] el conveniente
	mi novia		[no] el indicado
	mi otra mitad		el inoportuno
	muy bonita (5)		el menor del combo
	perfecta para mí (3)		el perdedor (3)
	posesiva (6)		el que usted necesita
	relevante		[no] el único que levanta ese vestido
	sata (2)		[no] sabes quién soy [por sí] (2)
	testigo (3)		lo que soy (2)
	traviesa		Inocente
	tú la que me daña el camino		[para tí] Juan [para ellas Maluma]
	[lo mejor de mi vida] tú (2)		[no] ladrón
	un periódico de ayer		[no] mal pensado
	un éxtasis		Maluma (26)
	víctima		más que tu amigo
			[no] quien le dio primero
			tu nene
			tu papi (4)
			tu sueño (4)
			un delincuente
			un demente (2)

un guerrero (3)
un idiota
un reflejo
un submarino [y voy a nadarte]
VIP
Yo

Tabla 9. Verbo copulativo SER (2ª y 1ª persona singular) + atributo en el corpus MALUMA

El análisis de las concordancias revela patrones metafóricos en línea con las construcciones discursivas previamente identificadas. La mujer es un “amor”, un “ángel”, un “éxtasis”, pero también un “periódico de ayer” (que él ya conoce de sobra) o una “víctima” de sus deseos sexuales. En cambio, el hombre es “guerrero”, “pirata”, “marinero”, “submarino”, cuyas imágenes remiten al dominio del mar y de la guerra. Se puede observar también una construcción por negación: no es “asesino”, “culpable”, “de los que rompe un corazón”, “ladrón”, “mal pensado”, pero tampoco es “el único que levanta ese vestido y quien le dio primero” (vuelven a aparecer las referencias al cuerpo y al sexo).

A nivel discursivo, se señalan también las que se pueden denominar, metafóricamente, referencias intertextuales a las narrativas de otros cantantes famosos: “yo soy Jay-Z, tú eres Beyoncé; yo soy Offset y tú eres Cardi” (parejas populares del mundo del rap). Se trata de una característica de muchas canciones hip hop y reguetón, donde es muy común referirse a otros compañeros/homólogos en las letras.

El corpus contiene muchos símiles, vehiculados por el adverbio “como” (94); se trata de figuras retóricas mediante las cuales el hombre expresa las cualidades de la mujer y sus sentimientos y acciones referidos a ella.

<b>Lo que tú eres y haces...</b>	<b>Lo que yo siento y hago...</b>
Tú no eres <i>como</i> las demás (D_4_dispuestos)	Que nadie <i>como</i> yo a ti te desea
Nadie a mí me toca y me besa <i>como</i> tú	(B_6_una_ventura)
(F_vitamina)	Es que <i>como</i> yo ninguno (A_2_pasarla_bien)
<i>Como</i> usted no hay, como usted ninguna	<i>Como</i> yo te beso, no te besa nadie
(A_10_la_intención)	(F_vitamina)
Me busca pa’ que yo lo reemplace / Y la cace	<i>Como</i> yo te toco, no he tocado a nadie
<i>como</i> loba en celo (A_5_vámonos_de_fuga)	(F_vitamina)
<i>Como</i> un Kinder sorpresa lo bueno en su	Sabes que no hay nadie <i>como</i> yo
interior (B_10_solos)	(B_3_el_perdedor)
Baby, tú eres <i>como</i> una obra de arte / que el	Yo sin ti soy <i>como</i> tumba sin su muerto /
mundo pueda verte y no tocarte	<i>como</i> un santo sin el templo (C_10_condena)
(D_5_no_puedo_olvidarte)	En tu cuerpo me sumerjo <i>como</i> si fuera un
Trátame <i>como</i> a tu niño (B_11_tu_cariño)	buzo (F_vitamina)

	<p>Me porto <i>como</i> un caballero, siempre le regalo flores (B_9_ya_no_es_niña)                  Te quiero <i>como</i> un niño (B_11_tu_cariño)                  Y <i>como</i> un puro voy a consumirte (F_vitamina)                  Despierto <i>como</i> dos a cero / <i>Como</i> un vuelo, cuando el avión ya va en el cielo (D_12_instinto_natural)                  Te saboreaba a ti <i>como</i> el pan de la última cena (C_10_condena)                  Sábado en la noche sé que brillo <i>como</i> el sol (A_2_pasarla_bien)                  Yo nunca fallo <i>como</i> el 24 (E_cuatro_babys)</p>
--	---

Tabla 10. Símbolos en el corpus MALUMA

La mayoría de estos símiles se basan en una idea muy simple: tú (mujer) eres única y yo (hombre) también soy único. Se observan también algunos halagos y piropos como la referencia al “Kinder sorpresa” o a la “obra de arte”. En el caso de las descripciones que el hombre hace de la mujer, se observa, otra vez, la referencia al cuerpo y a la fisicidad/sexualidad: “desear”, “tocar”, “besar”, “consumir”, “saborear”, etc. También en este caso, la mujer se construye discursivamente como un objeto sexual que el hombre quiere usar para placar sus deseos.

### Dimensión espacial

*Que en mi carro tú te ves mejor / El cuarto huele a Christian Dior (D\_1\_11\_PM)*

El análisis del corpus confirma las consideraciones de De Toro (2011: 93): el hombre ocupa el espacio público mientras que la mujer el espacio privado. En el caso del corpus objeto de estudio, el hombre se hace dueño también del espacio privado, de la intimidad de la mujer, puesto que se hace dueño de su “cuarto” (17), “cama” (20), “habitación” (19), “casa” (19).

La “calle” (11) es por antonomasia el lugar donde se marca y permanentemente debe validarse la masculinidad: en la calle aprende y refuerza su masculinidad (“Adicto de salir de noche a visitar la calle / Buscando gatas con bolsos Chanel y lindo maquillaje” C\_9\_delincuente) y es en la calle donde se mueve el hombre y hace alarde de sus posesiones. La mujer ocupa el cuarto y sale acompañada por él (“Espérame en la puerta / que voy a recogerte” D\_6\_me\_enamoré\_de\_ti).

Estrechamente relacionado con la dimensión espacial interna y externa es el afán de poder desde la ideología del poder fácil y rápido que caracteriza al hombre de las canciones de reguetón (De Toro 2011: 91). El hombre presume de su dinero, poder y lujo, y esto se evidencia claramente en el corpus, en el que abundan las referencias a objetos materiales y a sus marcas como los siguientes: “carro” (13), “Mazda” (1), “gafas Cartier” (1), “vesti(d)o de Osiris” (1), “zapatos” (1), “Gucci” (1), “Prada” (1), “Master Card” (1), “billetes de cien” (1), “reloj de Ulysses Nardin”, “yate” (1), “jacuzzi” (2), “bolsos Chanel” (1), “Christian Dior” (5), “joyería” (1), “jet privado” (4), “panties negros diseño Medusa” (2).

Esta dimensión es típica del reguetón y del hip hop que nacen como géneros urbanos y por eso la calle y los lujos personales desempeñan un papel central.

## Discusión

El análisis realizado ha permitido contestar a las preguntas de investigación que guían el estudio por medio de datos empíricos.

Por lo que atañe a la primera pregunta, el análisis basado en corpus ha revelado que la construcción discursiva de la mujer en las canciones de Maluma se apoya en narrativas que revelan una representación estereotipada del sexo femenino. Sus letras contribuyen a la difusión de estereotipos e imaginarios de la mujer que son frutos de una visión binaria del género.

En efecto, el análisis lingüístico guiado por corpus ha permitido identificar eficazmente una serie de temas centrales que recurren de forma sistemática en sus letras y que confirman las premisas de la investigación.

La lectura detallada de las listas de frecuencia ha permitido confirmar, por un lado, la primacía de la individualidad del hombre y de sus deseos en las narrativas de Maluma, por el otro, la banalidad de los temas presentados que se traduce en la perpetuación de situaciones estereotipadas. Se trata de un diálogo –mejor dicho, un monólogo– en el que el hombre intenta convencer a su amada de sus cualidades y describe su mujer en su dimensión exclusivamente física.

Desde la vertiente de los campos semánticos (cf. Urdaneta García 2010: 157) reveladores de temas discursivos del corpus, se ha podido observar un abanico muy limitado de dominios: el amor y sobre todo la diversión relacionada con el sexo son los temas principales de las canciones. Desempeñan un papel secundario temas como el desamor/infidelidad y las mentiras o el dinero como símbolo de una ideología de poder asociado a la imagen de la

masculinidad. Referencias a la religión –el término “Dios” aparece solo 10 veces en todo el corpus– o a las conductas ilícitas, así como a las drogas son casi ausentes en el repertorio de Maluma<sup>10</sup>.

Por lo que se refiere a la caracterización de los dos personajes principales de las letras, o sea, las mujeres y los hombres, los datos han confirmado una visión binaria y sesgada del género: el hombre dibuja a una mujer sexy, seductora y desinhibida (cf. Gallucci 2008: 91) al servicio de un hombre conquistador. Los datos también han evidenciado la presencia de otras mujeres y otros hombres, cuya presencia discursiva, además de enmarcarse en un imaginario estereotipado, se justifica por la necesidad de establecer un contraste: como tú y yo no hay, yo soy mejor que tu ex, tú eres la única persona que me interesa, etc.

El fundamento ideológico sobre el que se construye el discurso de las letras de Maluma relaciona a la mujer con el imaginario de la fisicidad y de la corporalidad. La dimensión corporal y sexual es efectivamente uno de los temas dominantes del corpus, como emerge de los distintos elementos de análisis (p. ej. adjetivos calificativos, tópicos y símiles, sufijo -ito). La mujer es fuente de deseo sexual y de placer, lo cual confirma el proceso de cosificación identificado en otros estudios.

El análisis basado en corpus también ha revelado la banalidad de la relación entre hombre y mujer, reducida a un hombre superior que actúa y a una mujer inferior que padece las acciones del hombre y a una mujer fantasía erótica del hombre dominador (cf. Bourdieu 2000). Además, la narrativa del espacio confirma la subordinación de la mujer: el hombre vive la calle y ostenta su poder a través de sus lujosos objetos (otra situación estereotipada), mientras que la mujer habita el cuarto y seduce en la cama.

Desde esta perspectiva, los datos sustentan una lectura sociológica sexista en la que la mujer es un ser hipersexual que se integra en el universo masculino solo como cuerpo, jamás como personalidad, en una realidad donde lo único que cuenta son los confines de la carne. Como bien señala De Toro (2011: 89), “las mujeres forman parte de la fauna expuesta en función de la satisfacción masculina”. Esto se refleja en el análisis de los pronombres personales (mi vs. tu) y de los verbos pronominales.

Por lo que atañe a la segunda pregunta de investigación, es decir, a las críticas que el cantante recibe por el supuesto carácter sexista y misógino de las letras de las canciones, más que una misoginia o aversión a las mujeres, se han confirmado un marcado sexismo y machismo debidos a la constante

cosificación que la mujer sufre en su discurso. De hecho, el corpus ha revelado una ausencia de elementos lingüísticos que invitan al odio a las mujeres.

Queda por establecer si y cuánto el protagonismo y el egocentrismo que caracteriza las letras de las canciones de Maluma dependa de su ideología sexista o del hecho de que quien escribe es efectivamente un hombre que, en todas las canciones, se dirige a una mujer que no puede contestar, debido al canal no dialógico de transmisión del mensaje (canción).

### **Consideraciones finales**

El estudio propuesto no tiene pretensión alguna de exhaustividad y abre una serie de trayectorias de investigación complementarias para el futuro.

En primer lugar, este trabajo se ha centrado únicamente en la dimensión lingüística, analizando exclusivamente las letras de las canciones, puesto que se proponía explorar la construcción discursiva de la mujer a través de los instrumentos de la lingüística de corpus. Y, en este sentido, se ha demostrado la gran utilidad de los programas de concordancias para la identificación de patrones recurrentes en el corpus, que, interrogado según criterios metodológicos adecuados, se convierte en una fuente inestimable de información discursiva.

El análisis realizado ha prescindido de la dimensión semiótica de los videoclips del cantante porque hace hincapié en la dimensión lingüística considerada la raíz semántica primordial en la construcción discursiva. Un análisis complementario podría prever un estudio multimodal (cf. Kress y van Leeuwen 2001) de los vídeos de las canciones, que también han sido objeto de crítica por muchos colectivos (sobre todo feministas), en línea con otros estudios que abogan por una integración de distintos modos (sonidos, imágenes, textos escritos) en el análisis del discurso (cf. Screti 2019). Esto es especialmente importante en el repertorio musical del artista colombiano que atribuye, como se ha demostrado ampliamente en el presente trabajo, una importancia central al cuerpo de la mujer.

Otro análisis que podría integrar los resultados obtenidos podría ser un estudio meramente musical (ritmo, asonancias, rimas, etc.), mencionado en Gallucci (2008: 96), que pone en evidencia cómo el ritmo “clónico y repetitivo” que acompaña las canciones reguetón (cf. también West 2014) contribuye a construir el discurso.

Uno de los ejes metodológicos de los análisis críticos del discurso es la postura crítica que asume el investigador leyendo los datos. Y aquí el adjetivo

“crítico” debe interpretarse como distanciamiento de los datos, incorporación de los mismos a su contexto social o adopción de un enfoque autorreflexivo (Wodak 2002: 9). En este sentido, una reflexión crítica final sobre los resultados arrojados por el análisis de corpus no puede prescindir del debate social y de los ataques mediáticos sufridos por Maluma.

El debate acerca de la cosificación de la mujer en las canciones de reguetón sigue abierto en la discusión social y los medios de comunicación (tanto la prensa como las redes sociales) son testimonios de esta discusión social. En realidad, hay quienes –mujeres también– defienden a los cantantes de este género, como June García, feminista y coautora (con Josefa Araos) de *Tan bonita y tan solita* (2017). “El reguetón lo que hace es ser súper explícito, el reguetón es súper sexual, habla de sexo. Pero hablar de sexo, ser explícito, no es violencia, no necesariamente es violencia”<sup>11</sup>, defiende la escritora, matizando y atenuando las críticas sobre el tema. Sin embargo, hay que distinguir entre hablar explícitamente de sexo –algo a lo que la sociedad moderna no está acostumbrada– y (re)presentar a la mujer como simple accesorio sexual, que es lo que muestran muy explícitamente los datos analizados.

Quizás algo esté cambiando en los últimos años, que han sido testigos de una gran presencia de mujeres reguetoneras que han abrazado estos estilos musicales tomando mucho protagonismo (entre otras, Paloma Mami, Tomasa del Real o Becky G.). Estas mujeres están efectivamente rompiendo paradigmas y estereotipos y el análisis de las letras de sus canciones podría desentrañar nuevas ideologías y nuevas construcciones discursivas capaces de equilibrar (o mejor aún) arrestar el machismo en el reguetón.

## Notas

<sup>1</sup> Esta concepción de patrones discursivos recurrentes en las canciones reguetón encuentra una confirmación en los consejos que se encuentran en la red sobre cómo escribir canciones de reguetón; por ejemplo: <https://www.escribircanciones.com.ar/icomoscribircanciones/155-icomoscribircanciones-de-reggaeton.html> [20/03/2020]

<sup>2</sup> Véanse, entre otros, los siguientes artículos en la prensa:

<https://www.lavanguardia.com/gente/20170613/423371384231/maluma-vitamina-polemica.html> [20/03/2020]

[https://elpais.com/elpais/2018/08/29/gente/1535537463\\_988114.html](https://elpais.com/elpais/2018/08/29/gente/1535537463_988114.html) [20/03/2020]

[https://elpais.com/elpais/2018/09/10/gente/1536578221\\_741908.html](https://elpais.com/elpais/2018/09/10/gente/1536578221_741908.html) [20/03/2020]

<sup>3</sup> [https://www.huffingtonpost.es/2016/12/05/piden-retirada-video-maluma\\_n\\_13425658.html](https://www.huffingtonpost.es/2016/12/05/piden-retirada-video-maluma_n_13425658.html)

[https://www.huffingtonpost.es/yolanda-dominguez/machista-y-misogino-asie\\_b\\_13390988.html?utm\\_hp\\_ref=spain](https://www.huffingtonpost.es/yolanda-dominguez/machista-y-misogino-asie_b_13390988.html?utm_hp_ref=spain) [20/03/2020]

<sup>4</sup> “Según Tognini Bonelli (2001: 65), los enfoques *corpus-based* utilizan los datos provenientes de los corpus como instrumentos auxiliares para poder exponer, evaluar o ejemplificar teorías lingüísticas y descripciones que ya existían con anterioridad al uso de corpus extensos para el estudio de la lengua [...]. Por el contrario, los enfoques *corpus-driven* parten de los datos para llegar, por generalización, a nuevos conceptos y modelos teóricos” (Corpas Pastor 2008: 50).

<sup>5</sup> Hay algunos errores en el *tagging* automático (como por ejemplo “i” o “pa” considerados como nombres en la Figura 2), pero se considera que no inciden en la calidad de los datos globales ofrecidos por el programa.

<sup>6</sup> El asterisco es un carácter comodín (*wild card*) que se usa en el presente estudio para interrogar el corpus no anotado/lematizado; en este caso, mujer\* indica tanto mujer (singular) como mujeres (plural).

<sup>7</sup> Cf. también “son frecuentes y claros los ejemplos en que el diminutivo responde a sentimientos de afecto y ternura, y aparecen principalmente con nombres de personas, en la mayoría de los casos niños o ancianos” (Hernández 1999: 314 citada en Aleza-Izquierdo 2016: 22).

<sup>8</sup> Como bien señala Ferrari, el empleo del diminutivo (al igual que el del aumentativo) se asocia a palabras de alta frecuencia de uso y a contextos comunicativos en los que los hablantes mantienen una relación de confianza o se encuentran en una situación o contexto familiar, tal como se ha expuesto en los estudios sobre el tema. Esta situación es patente también en la evocación del mundo infantil, contexto propiciador del diminutivo (2009: 26 citada en Aleza-Izquierdo 2016: 20).

<sup>9</sup> La búsqueda automática en Sketch Engine se realiza mediante las siguientes CQL (*Common Query Language*): infinitivo pronominal [tags=="VMN0000,PP2CS00"] imperativo pronominal [tag="V.\*MM.\*,PP2CS00"]

<sup>10</sup> Sí aparecen referencias al alcohol como elemento desinhibidor en la cama, aunque no llega a representar un tema dominante. Se trata de resultados en línea con los análisis realizados por otros autores (entre otros, Urdaneta García 2010, Gallucci 2008).

<sup>11</sup> [https://www.chvnoticias.cl/reportajes/cuestionadas-letras-trap-reggaeton\\_20190815/](https://www.chvnoticias.cl/reportajes/cuestionadas-letras-trap-reggaeton_20190815/) [01/04/2020]

## Referencias

- Aleza-Izquierdo, M. (2016).** “El diminutivo en el español de Santo Domingo”, en *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación (CLAC)*, 67/2016, pp. 3-56. <http://dx.doi.org/10.5209/CLAC.53476>
- Anthony, L. (2019).** *AntConc (Version 3.5.8)* [Computer Software]. Tokio, Japón: Waseda University.
- Arévalo, K., Chellew, E., Figueroa-Cofré, I., Arancibia, A., Schmied, S. (2018).** “Ni pobre diabla ni Candy: violencia de género en el reggaetón” en *Revista de Sociología* 33(1), pp. 7-23. <https://doi.org/10.5354/0719-529X.2018.51797>.

- Baker, P., Gabrielatos, C., Khosravini, M., Krzyżanowski, M., McEnery, T. Wodak, R. (2011).** “¿Una sinergia metodológica útil? Combinar análisis crítico del discurso y lingüística de corpus para examinar los discursos de los refugiados y solicitantes de asilo en la prensa británica”, traducido por Ioana Cornea, en *Discurso y Sociedad* 4 (4), pp. 376-416.
- Barthes, R. (1977).** *Image, Music, Text*, traducido por Stephen Heath. Londres: Fontana Press.
- Bauman, R. (2002).** “Genere del discurso/Genre” en A. Durante (ed.) *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*. Roma: Meltemi, pp. 127-131.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1966).** *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Londres: Penguin.
- Bourdieu, P. (2000).** *La dominación masculina*, traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (2007).** *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, traducido por Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós Studio.
- Caballo, P. (2006).** “Música y violencia simbólica” en *Revista de la Facultad de Trabajo Social*, 22(22), pp. 28-43.
- Corpas Pastor, G. (2008).** *Investigar con corpus en traducción: los retos de un nuevo paradigma*. Frankfurt: Peter Lang.
- de Gregorio-Godeo, E. (2009).** *La construcción discursiva de la masculinidad. Un estudio de consultorios en revistas para hombres del Reino Unido*, Saarbrücken: VDM Verlag.
- de Toro, X. (2011).** “Métele con candela pa’ que todas las gatas se muevan. Identidades de género, cuerpo y sexualidad en el reggaetón” en *Revista Punto Género* N°1/2011, pp. 81-102.
- Durkheim, E. (1982) [1895].** *The Rules of the Sociological Method*, editado por Steven Lukes, traducido por W.D. Halls. Nueva York: Free Press.
- Eco, U. (2004).** *Apocalípticos e integrados*, traducido por Andrés Boglar. Barcelona: Editorial Lumen y Tusquets.
- Fairclough, N. y Wodak, R. (1997).** “Critical Discourse Analysis”, en T. A. van Dijk (ed.) *Discourse as Social Interaction. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*. Londres: Sage, pp. 258-284.
- Fairclough, N. (2013).** *Critical Discourse Analysis. The Critical Study of Language*. Segunda edición. Londres/Nueva York: Routledge.

- Farías, M. y Clavijo Olarte, A. (2017).** “Análisis exploratorio de discurso homofóbico multimodal en Santiago de Chile y Bogotá” en *Discurso & Sociedad*, vol. 11(1), pp. 739-758.
- Ferrari, M. C. (2009).** “El uso del diminutivo en la conversación informal” en L. Granato; M. L. Móccero, G. Piatti (eds) *Actas del IV Coloquio argentino de la IADA: Diálogo y diálogos*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 23-31.
- Foucault, M. (1972).** *The Archeology of Knowledge*. Londres: Tavistock Publications.
- Fuster-Márquez, M. y Gregori-Signes, C. (2019).** “La construcción discursiva del turismo en la prensa española (verano del 2017)” en *Discurso & Sociedad*, vol. 13(2), pp. 195-224.
- Gallucci, M. J. (2008).** “Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton” en *Opción*, 24, n. 55/2008, pp. 84-100.
- Habermas, J. (1989).** *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: Polity.
- Hernández, C. M. (1999).** “Uso y valores de los sufijos nominales diminutivos en el habla culta de San Juan de Puerto Rico” en E. Forastieri Braschi, J. Cardona, H. López Morales, A. Morales de Walters (eds.) *Estudios de lingüística hispánica: homenaje a María Vaquero*, San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, pp. 308-323.
- Hodges Persell, C. H. (1990).** *Understanding Society: An Introduction to Sociology*. Tercera edición. Nueva York: Harper & Row.
- Kilgarriff, A., Baisa, V., Bušta, J., Jakubíček, M., Kovář, V., Michelfeit, J., Rychlý, P., Suchomel, V. (2014).** “The Sketch Engine: Ten Years On” en *Lexicography*, 1:2014, pp. 7-36.
- Kress, G. y van Leeuwen, T. (2001).** *Multimodal Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- Martínez Noriega, D. A. (2013).** *Música y representaciones sociales de la sexualidad: un estudio de caso sobre los jóvenes reggaetoneros en el Distrito Federal*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco.
- Merino López, J. (2020).** “Maluma World” en *Gentlemen’s Quarterly (GQ) España*, n. 262, pp. 74-83.

- Molero de Cabeza, L. (2003).** “El enfoque semántico pragmático en el análisis del discurso. Visión teórica actual” en *Revista Lengua Americana*, vol. 7(12), pp. 6-28.
- Moskowitz, G. B. (2005).** *Social Cognition: Understanding Self and Others*. Nueva York: The Guilford Press.
- NGBLE [Nueva Gramática Básica de la Lengua Española] (2011).** Real Academia Española. Barcelona: Espasa.
- Olmos Alcaraz, A. (2012).** “Discurso político e inmigración: análisis crítico de discurso a propósito de la reforma gubernamental realizada al sistema de salud pública en España” en *Discurso & Sociedad*, vol. 6(4), pp. 739-758.
- Partington, A., Duguid, A., Taylor, C. (2013).** *Patterns and Meanings in Discourse. Theory and practice in Corpus-assisted Discourse Studies (CADS)*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Ramos, I. (2015).** “A ella le gusta agresivo”: An Analysis of the Negative Representation of Women in Reggaeton Songs” en *Social Eyes. The Undergraduate Sociological Journal of Boston College*. Issue 6/2015, pp. 67-75.
- Rivera, R. Z-, Marshall, W., Pacini Hernández, D. (eds.) (2009).** *Reggaeton*. Durham: Duke University Press.
- Rodriguez Morgado, C. (2012).** *Reggaeton, mujeres e identidades. “Yo quiero bailar...eso no quiere decir que pa’ la cama voy”*. Tesis para obtener el título de maestría en Ciencias Sociales con mención en género y desarrollo. Quito: FLACSO sede Ecuador. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5396>
- Rodríguez Arco, I. (2019).** *Traducción y violencia simbólica. Post-traducciones del cuerpo femenino en los medios de comunicación*. Granada: Comares Interlingua.
- Samponaro, P. (2009).** “Oye mi canto” (“Listen to my song”): The History and Politics of Reggaetón” en *Popular Music and Society*, vol. 32, Issue 4/2009, pp. 489-506. <https://doi.org/10.1080/03007760802218046>.
- Screti, F. (2019).** “Carne, carbón, y cojones. La representación de la masculinidad en anuncios suizos contemporáneos: el caso de Bell” en *Discurso & Sociedad*, vol. 13(4), pp. 765-807.
- Taylor, C. y Marchi, A. (2018).** *Corpus Approaches to Discourse. A Critical Review*. Londres/Nueva York: Routledge.

- Tognini-Bonelli, E. (2001).** *Corpus Linguistics at Work*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Urdaneta García, M. (2010).** “El reggaetón, invitación al sexo. Análisis lingüístico” en *Temas de Comunicación* n. 20/2010, pp. 141-160.
- van Dijk, T. A. (1993).** “Principles of Critical Discourse Analysis” en *Discourse & Society*, 4(2), pp. 249-283.  
<https://doi.org/10.1177%2F0957926593004002006>
- van Dijk, T.A. (1997).** *Discourse as Social Interaction*. Londres: Sage.
- van Dijk, T. A. (1998).** *Ideology: An interdisciplinary Approach*. Londres: Sage.
- van Dijk, T. A. (2003).** *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel.
- van Dijk, T. A. (2016).** “Estudios Críticos del Discurso: Un enfoque sociocognitivo” en *Discurso & Sociedad*, traducido por Laura Sánchez de la Sierra y Jorge Diz Pico, vol. 10(1), pp. 137-162.
- van Leeuwen, T. (1998).** “Music and Ideology: Notes towards a Sociosemiotics of Mass Media Music” en *Popular Music and Society*, vol. 22/1998, Issue 4, pp. 25-54  
<https://doi.org/10.1080/03007769808591717>
- van Leeuwen, T. y Wodak, R. (1999).** “Legitimizing Immigration Control: A Discourse-Historical Analysis” en *Discourse Studies*, 1(1), pp. 83-118.  
DOI: 10.1177/1461445699001001005.
- van Leeuwen, T. (1999).** *Speech, Music, Sound*. Basingstoke/Londres: MacMillan.
- van Leeuwen, T. (2012).** “The critical analysis of musical discourse” en *Critical Discourse Studies*, vol. 9/2012, Issue 4, pp. 319-328.  
<https://doi.org/10.1080/17405904.2012.713204>
- Way, L. C. S. y McKerrell, S. (2017).** *Music as Multimodal Discourse: Semiotics, Power and Protest*. Londres: Bloomsbury.
- West, T. (2014).** “Music and Designed Sound” en C. Jewitt (ed.) *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. Segunda edición. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 410-418.
- Wodak, R. (2002).** “La sociolingüística necesita una teoría social?:Nuevas perspectivas en el análisis crítico del discurso” en *Discurso y Sociedad*, 2 (3), pp. 123-147.

## Nota biográfica



**Gianluca Pontrandolfo** es doctor en Ciencias de la Interpretación y Traducción y profesor contratado (*ricercatore*) en el Departamento IUSLIT de la Universidad de Trieste. Entre sus intereses de investigación se señalan la lingüística y traducción jurídica, el análisis textual de los géneros discursivos especializados aplicado a la traducción, el análisis del discurso asistido por corpus. Es miembro de los siguientes grupos de investigación: CERLIS (Centro de Investigación de Lenguajes Especializados) de la Universidad de Bérgamo; EDAP (Estudios del Discurso Académico y Profesional) de la Universitat de Barcelona; CLAVIER (Corpus and Language Variation In English Research) de la Universidad de Modena e Reggio Emilia; BIAL (Brussels Institute for Applied Linguistics) de la Universidad VUB de Bruselas.

**E-mail:** [gpontrandolfo@units.it](mailto:gpontrandolfo@units.it)