

Fido Guido: postmodernismo y *glocalismo* en la música vernácula reggae-raggamuffin de Italia meridional*

FRANCESCO SCRETI GALATONE
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

ABSTRACT: In this paper I will analyze the features of the music of Fido Guido, an alternative reggae-raggamuffin singer from Taranto (South Italy), within the frame of a cognitive and cultural metaphorization which allows a Southern Italian zone to “be imagined” as Jamaica. I will also analyze the issue of identity resulting from the mixing of symbolic elements coming from nearby as well as far away places and times.

Keywords: reggae, raggamuffin, metaphor, Taranto, global, local, glocal.

RESUMEN: En este artículo analizaré las características de la música de Fido Guido, un cantante alternativo de música reggae-raggamuffin de Taranto (Italia meridional), en los términos de una metaforización cognitiva y cultural que permite a una zona del sur de Italia «ser imaginada» como una Jamaica. Finalmente analizaré la identidad resultante de la mezcla de elementos simbólicos espacio-temporalmente cercanos y lejanos.

Palabras clave: reggae, raggamuffin, metáfora, Taranto, global, local, glocal.

* Una versión de este artículo ha sido presentada y discutida en el x Congreso Mundial de Semiótica (A Coruña, 22-26 de septiembre de 2009); agradezco a los asistentes sus críticas y comentarios.

1. Introducción

Lo que me ha empujado a estudiar las canciones de un cantante alternativo vernáculo de Italia meridional como Fido Guido (FG), seudónimo de Guido de Vincentiis, no se debe simplemente a mi conocimiento personal del cantante, o al hecho de que seamos de la misma ciudad –Taranto– y que compartamos una lengua minoritaria –el tarentino– estigmatizada por las autoridades, sino sobre todo a la curiosidad que ha despertado en mí el éxito de FG y de los cantantes que lo han precedido en el estilo musical conocido como reggae-raggamuffin salentino.¹

La comunicación es un fenómeno socio-semiótico complejo, que, como tal, solo puede ser abordado desde una perspectiva multi/inter/transdisciplinaria que debe atender a múltiples enfoques, y que se situará, desde perspectivas epistemológicas distintas, esto es, que colocará su objeto de estudio en campos clásicamente ocupados por diversas disciplinas y que transitará sin miedo ni complejos de una ciencia a otra, de un método a otro, de una herramienta a otra. Esta metodología flexible la he aplicado para el análisis de las canciones de FG.

Los textos objeto de este estudio son el resultado de la función entre la creatividad del individuo FG y los elementos –textuales, cotextuales, contextuales y pretextuales– de la sociedad y del espacio real o simbólico (o de los espacios) en que actúa. En el análisis de sus canciones he intentado dar cuenta de esta continuidad entre texto y contexto, y explicitar la red de relaciones intertextuales e interdiscursivas que las engloba. En las páginas siguientes trataré de dibujar la complejidad de la(s) identidad(es) de los grupos sociales a los que pertenecen FG y otros cantantes de la misma corriente estilística y política; trataré de mostrar cómo la identidad es un ejercicio múltiple, estratificado, el resultado de capas diferentes colapsadas en una, y me referiré especialmente a un fenómeno, el de la *metaforización* –entendido como elemento cognitivo y cultural– de la situación socio-histórica de los negros (ya sea africanos, afroamericanos o jamaicanos); trataré de la relación de la música y la ideología de FG con la música afroamericana y en especial con la de Bob Marley (BM). También analizaré brevemente los elementos sobre los que se basa esta metaforización: elementos icónicos (el sur de Italia *se parece* a África/Jamaica, los meridionales *se parecen* a los negros, considerados símbolos de la opresión, etc.) e indécicos (algunas condiciones de la situación presente, como el hecho de que los italianos del norte les

1. Este adjetivo hace referencia al Salento, un área correspondiente al extremo meridional de la región de Apulia, situada en el sureste de Italia.

llamen despectivamente «africanos», llevan a los meridionales a verse como africanos).

2. Fido Guido y la música reggae-raggamuffin

FG es un cantante italiano de música *posse* (del inglés caribeño «pandilla»), término con el que en Italia se indica a la música de los grupos que se reúnen en torno a los centros sociales y que, por lo tanto, tienen una clara connotación política de extrema izquierda. Los centros sociales son lugares de agregación espontánea, no institucional y anti-institucional, que se hallan en edificios de la ciudad normalmente deshabitados, ocupados generalmente de forma ilegal y autogestionados (Ibba, 1995).

FG canta en tarentino, una lengua distinta del italiano, y hace música raggamuffin. Se trata de un estilo nacido en Jamaica en torno a los años 80, también conocido como *dancehall*: es un subtipo de reggae, que a diferencia del reggae clásico, nacido en los años 60 en Jamaica, tiene bases musicales electrónicas. La palabra raggamuffin es una transcripción jamaicana incorrecta del vocablo inglés ragamuffin, que indica a una persona harapienta y con mala reputación. El raggamuffin de FG, como el de muchos otros cantantes del Salento, está contaminado con el rap. El rap, que nació y se desarrolló en los años 70 en EEUU en los guetos negros de Nueva York (Rose, 1994), es un estilo con bases musicales electrónicas, ritmos de 4/4 y partes cantadas de forma más similar al habla.² En realidad tanto el rap como el reggae ahondan sus raíces en la música jamaicana de los años 50 y en los intentos del DJ (el que maneja los discos) por intervenir sobre la música del tocadiscos mediante frases, primero de introducción o presentación del disco o del autor, y luego cada vez más largas, que acabaron por convertirse en la parte principal de la ejecución musical. Aunque ambos expresen la identidad negra africano-americana, podemos decir, siguiendo al etnomusicólogo Plastino (1996), que el raggamuffin es más jamaicano y el rap más americano.

En Italia se toca y canta reggae y raggamuffin con continuidad al menos desde 1990, cuando los primeros y principales grupos, como Sud Sound System (SSS) y Papa Ricky (PR), procedentes del Salento, empezaron a cantar con estos ritmos afroamericanos y en sus lenguas locales sobre los problemas de sus ciu-

2. Como se puede observar, el raggamuffin y el rap comparten la característica de tener bases musicales electrónicas y a menudo *sampleadas*, es decir, constituidas por partes de otras canciones (también llamadas *sample*, del inglés «muestra») reformuladas con nuevos ritmos. En el argot del reggae-raggamuffin a esta técnica se le llama también *dub*.

dades, de Italia o del mundo, desde una perspectiva muy crítica.³ Estos autores, gracias al enorme éxito, se tornaron en modelos de la tradición musical reciente. El hecho de que SSS o PR escogiesen el reggae-raggamuffin, más que cualquier otro género musical, llevó a algunos musicólogos a hablar de cierta «mediterraneidad del raggamuffin» (Lapassade, 1992) o de cierta «jamaicanidad del Salento» (Plastino, 1996: 44), una idea que no es del todo incoherente con la expresada por Ferrarotti (1996: 97), quien, analizando la música del grupo *posse* napolitano Almamegretta, habló de cierta «africanidad de la Italia meridional». En realidad, la africanidad o la jamaicanidad de los músicos meridionales no son incompatibles entre sí, no solo porque el Salento e Italia meridional guardan una relación de inclusión geográfica, tal como Jamaica y África una de inclusión simbólica, sino porque se trata de una africanidad de segundo nivel en la cual la jamaicanidad solo es un paso intermedio: los jamaicanos reivindican la negritud, es decir la africanidad, como elemento de su identidad; y los italianos meridionales reivindican la africanidad metafórica de su cultura, ya sea directamente, como Almamegretta,⁴ ya sea mediada a través de la jamaicanidad, como SSS o PR.⁵ Sobre este tema volveremos más adelante, aunque no me parece del todo

-
3. Los confines entre reggae y raggamuffin son difusos y confusos y –quizá con cierta imprecisión– conviene definir el estilo musical de los cantantes que nos ocupan como reggae-raggamuffin. A esta confusión contribuyen los mismos autores, que a veces se definen como reggae y a veces como raggamuffin. La contaminación del reggae-raggamuffin con el rap no hace sino complicar la difícil tarea de definir los estilos musicales: aunque cantantes como SSS, PR, FG o Zakalicious no hacen propiamente rap y nunca se definirían como raperos, muchos estudiosos los han situado bajo la etiqueta del rap; otros, bajo la etiqueta más amplia del hip hop italiano, y otros incluso los han definido como *posse*. Personalmente, prefiero la primera definición, que permite, sin entrar demasiado en la definición de los estilos, subrayar la relación con los centros sociales y el compromiso político. Probablemente la mejor definición sea la de Liperi (1993), quien usa el término *rappamuffin* (rap+raggamuffin) para dar cuenta de esta hibridación estilística. El mismo musicólogo habla también de *etnorap* para subrayar el valor local expresado mediante el uso de la lengua local.
 4. Cfr. la canción «Figli di Annibale» [Hijos de Aníbal], en la que Almamegretta diciendo «[los italianos meridionales] somos todos hijos de Aníbal» y haciendo referencia a la larga estancia de Aníbal en Italia meridional, destaca las raíces africanas de los sureños, que se mezclaron con los soldados del general cartaginés.
 5. Las conexiones entre Salento y Jamaica no son fortuitas, como no lo son las que existen entre Jamaica y África. Nótese, por ejemplo, que los colores institucionales de la imagen del grupo SSS son los mismos que los de la bandera del reggae, rojo, amarillo y verde, que, a diferencia de la bandera jamaicana (una cruz de San Andrés amarilla sobre fondo verde, con los triángulos horizontales negros), recuerda la bandera de Etiopía. Los rastafari, seguidores del movimiento religioso rastafari, nacido en Jamaica, consideran Etiopía como el lugar sagrado para los africanos del mundo, tierra prometida (también llamada *Zion* ← Sion) de libertad y paz. Tal como se desprende de la predicación religiosa de Markus Mosiah Garvey, que profetizaba el advenimiento al trono en África de un príncipe negro, que habría liberado a los negros del mundo en la diáspora, el dios (también llamado *Jah* ← Jehovah) de los

inútil haber adelantado aquí esta idea, según la cual es posible ver una relación entre África, Jamaica, Italia meridional y el Salento, entendidos como espacios reales y simbólicos.

Para tener una idea del panorama de la música *posse*, esta vez geográficamente limitado a la zona de Taranto, que se halla en el Salento, conviene destacar que hay mucha variedad: los cantantes difieren en el estilo (del reggae-raggamuffin al rap), en el grado de compromiso político y social (de menor a mayor) y en el uso de la lengua (italiano o tarentino). Aquí me ocuparé de analizar las canciones de FG, que, como he dicho arriba, canta en tarentino, con un estilo reggae-raggamuffin (o más bien rappamuffin) y expresa un fuerte compromiso político; sin dejar de referirme en ocasiones puntuales a otros autores muy cercanos a este, como Zakalicious, lo que nos servirá de triangulación para comprobar las hipótesis formuladas a través del análisis de los datos.

Como hemos visto arriba, prácticamente desde 1990 existe con continuidad toda una corriente de músicos salentinos ligados a los centros sociales, que cantan canciones de protesta en lenguas locales con ritmos reggae-raggamuffin y que gozan de notable éxito, como, entre otros, FG y Zakalicious. Me he preguntado pues, cuáles podían ser las razones que empujarían a un músico a escoger la música reggae-raggamuffin y no otros géneros, por qué la lengua local y no el italiano, por qué hablar de los problemas de su ciudad y del mundo, y a qué factores podía deberse el hecho de que esta fórmula tuviera tanto éxito desde hace 20 años. He pensado que no podía deberse solo al valor de la tradición musical reciente (SSS y PR). He supuesto, pues, que debía haber también otros factores. La importancia de los modelos es innegable, como lo es la función lúdica de la música y las posibilidades de rescate que ofrece especialmente la música rap y reggae-raggamuffin, por su dimensión colectiva y su función de concienciación (Plastino, 1996: 51-52; Ferrarotti, 1996: 63). Esto es capital en una zona azotada por problemas como el paro, delincuencia, represión policial, incapacidad política, corrupción, violencia, machismo, mafia, etc. Los mismos problemas que ya en los años 90 SSS y PR denunciaban en sus canciones siguen aquejando a las regiones meridionales de Italia y entre ellas el Salento, lo que puede haber

rastafaris es el emperador etíope Haile Selassie (Ras Tafari Makonnen). La admiración por Haile Selassie deriva del hecho legendario de descender del antiguo rey judío David y, sobre todo de la resistencia contra los invasores y colonizadores italianos en 1935. En este sentido, también se entiende el uso de la imagen del león, que aparece en la bandera del reggae: no solo es un excelente símbolo de África, por recordar su fauna natural, sino también un símbolo religioso rastafari que representa África, Haile Selassie y Jah. Este símbolo, mutado de la bandera del Imperio de Etiopía, aparece tanto en el reggae clásico (cfr. BM, «Iron, Lion, Zion») como, por ejemplo, en la canción de FG «Accomè avènè», donde dice *ëmminzè allè ostacolè dè tuttè lè giornè caminè fortè comè a un liònè* [entre los obstáculos que me encuentro todos los días, yo camino fuerte como un león].

favorecido también la pervivencia de este estilo. En el caso concreto de Taranto, a la continuidad de grupos reggae-raggamuffin con un fuerte compromiso político-social puede haber contribuido también la persistencia del colectivo del centro social Città Vekchia, que ha sabido resistir la represión del gobierno ciudadano especialmente por parte de los gobiernos municipales de derecha; y, aunque se haya quedado sin espacios, ha seguido luchando a favor de la concienciación de los jóvenes. Pero debía haber otras razones que explicasen la tendencia de los grupos disidentes de jóvenes a tocar reggae-raggamuffin, y el éxito que cosechan estos ritmos en detrimento de otros dentro de la oferta musical. Del mismo modo, el hecho de que los problemas socio-económicos apuntados arriba no fueran típicos solo del Salento, sino de todo el sur, obligaba a buscar otra explicación.

3. Metaforización

He pensado que la razón residía en un proceso de *metaforización* múltiple, que empieza por el hecho de que estos cantantes se sienten oprimidos y comparan su situación con la de los negros (africanos, africano-caribeños y afroamericanos), percibidos como víctimas arquetípicas de la esclavitud y la dominación. En un segundo momento, puesto que a través de la música reggae —especialmente gracias a las canciones de Bob Marley (BM)— los negros se concienciaron y lucharon contra la opresión, del mismo modo los músicos del Salento han empleado el reggae-raggamuffin como un medio de entretenimiento pero sobre todo de lucha social, concienciación, cambio, redención (cfr. BM, «Redemption Song»). A este propósito Ferrarotti destaca que las músicas afroamericanas como el rap o el reggae-raggamuffin son la música del subsuelo social, el manifiesto de la identidad y el orgullo de los jóvenes negros que exhiben su contra-cultura contra la cultura oficial; estos estilos rápidamente se internacionalizan gracias al papel de los medios de comunicación y a la ubicuidad de la opresión; superan la identidad negra en sentido estricto; prescinden del color de la piel y devienen en la música de todos los marginados (1996: 73-77).

En este sentido, se puede ver que existen una serie de elementos que relacionan los dos espacios simbólicos África-Italia meridional y sus respectivos espacios simbólicos «hipónimos»: Jamaica-Salento. Jamaica se puede considerar un espacio hipónimamente simbólico con respecto a África, es decir, incluido en este debido a las raíces africanas de los jamaicanos, y sobre todo al trabajo simbólico de identificación político-ideológica con África, llamada «our fatherland» (cfr. BM, «Africa Unite»). La hiponimia del Salento con respecto a Italia meridional es, en cambio, simplemente geográfica, pues aquél es parte de esta. Las relaciones que se instauran entre estos espacios —África-Italia meridional, por un lado, Jamaica-Salento, por otro, y entre los primeros dos y estos últimos

dos— son de tipo metafórico: se establece un *mapping* metafórico: entre los rasgos (percibidos como) relevantes de las *gestalt* experienciales de la situación (Lakoff y Johnson, 1980) de los negros (africano-jamaicano-americanos) y los de los miembros de los grupos musicales *posse* italianos. Un *mapping* metafórico significa que existe un proceso cognitivo por el cual determinados elementos de las experiencias de un evento —en este caso Italia meridional o el Salento, que es parte de aquella—, considerados salientes por los sujetos, son comparados con los elementos salientes de la experiencia de otro evento, en este caso África o Jamaica, que es en cierto sentido parte de aquella. Los elementos que permiten establecer una relación metafórica entre Italia meridional y el Salento, con África y Jamaica, son cuando menos los siguientes: «solaridad» (en Italia meridional hace sol como en Jamaica o en África); calor, climático y humano (las regiones del sur de Italia son desfavorecidas, pero también culturalmente muy homogéneas, debido a la lentitud de los procesos de desarrollo económico y a la menor inmigración, y por tanto caracterizadas por una mayor solidaridad interpersonal dentro de las comunidades, como en África o Jamaica); «meridionalidad» no solo geográfica, sino simbólica⁶ (Italia meridional constituye un sur pobre con respecto a un norte rico, del mismo modo que Jamaica o África constituyen un sur pobre con respecto a un norte más rico); «negritud» (tal como los africano-americanos, los italianos meridionales son tendencialmente más morenos que los septentrionales); «identidad lingüística local» (la tradición vernácula ha podido prosperar porque en la población meridional las lenguas locales, también en virtud de la menor inmigración, están más arraigadas pese a su estigmatización, tal como en los guetos negros los *slangs*); «pobreza» (los italianos meridionales son pobres y oprimidos, como los africano-americanos); «música» (los italianos del sur son creativos y espontáneos y usan la música para evadirse de sus problemas igual que otros oprimidos arquetípicos, como gitanos o negros); «mar» (las playas blancas y las aguas cristalinas asimilan el sur de Italia al Caribe); «opresión y colonización» (tal como los africano-americanos han sido colonizados y oprimidos, así los italianos meridionales han sido oprimidos por los capitalistas septentrionales); «drogas» (los oprimidos de Italia meridional usan la marihuana, como los oprimidos africano-americanos, para «liberarse» y «sabotear» al sistema).

6. Los términos *norte* y *sur* tienen un valor simbólico: existen razones cognitivas (metafóricas) y políticas (socio-económicas) por las cuales se asocian valores distintos y opuestos a los términos *norte* (positivo) y *sur* (negativo). Los hombres —cuando menos en ciertas culturas— asocian un valor positivo al término *arriba*, metafóricamente ligado a la cabeza, y un valor negativo al término *abajo* (Lakoff y Johnson, 1980). Al valor cognitivo se añade el valor económico: el norte es positivo, en cuanto situado *arriba* y corresponder a zonas ricas; el sur es negativo, por estar situado *abajo* y por corresponder a zonas pobres.

Mientras otros cantantes meridionales (Almamegretta) reivindican la africanidad, los salentinos reivindican su jamaicanidad, porque esta zona de Italia meridional cuenta con elementos que la acercan de forma más específica a Jamaica con respecto a otras regiones de Italia meridional. Estos elementos son exactamente: la tradición musical reggae-raggamuffin (SSS y PR, como BM), sus playas de arena blanca y fina, sus aguas cristalinas, sus trescientos días de sol al año y su producción autóctona/importación de la vecina Albania de marihuana: por estos elementos se ha empezado a llamar al Salento «la Jamaica de Italia».

Cabe destacar que estos elementos son «imaginados», constituyen una percepción de la «realidad» social, lo cual no significa en absoluto que la situación sea como la representan los cantantes. Probablemente entre los negros y los italianos del sur haya más diferencias que similitudes, algunas de las cuales harían imposible cualquier asimilación, como por ejemplo el hecho de que los italianos fueron los que conquistaron con gases tóxicos Etiopía, el país considerado por los rastafari la tierra prometida de la diáspora africana. Sin embargo, en el momento en que los cantantes *posse* italianos perciben determinados rasgos relevantes de sus *gestalt* experienciales como similares a los de Jamaica y de los negros, se crea una retroalimentación en la cual cada elemento cultural o histórico local es interpretado como elemento metafóricamente jamaicano en el cual los elementos del discurso se relacionan mutuamente: los símbolos del *allí* entran en el *aquí*.

Al mismo tiempo existe una indexicalidad y no solo un simbolismo en la relación metafórica Jamaica-Salento o en la relación metafórica Italia meridional-África: existe una realidad socio-económica objetiva que está en la base de la percepción de la que nace la metáfora según la cual los meridionales y entre ellos los salentinos son africanos.⁷ Existe un dato objetivo que es la

7. La metaforización del Salento como una Jamaica es posible por la autopercepción de los italianos meridionales (cómo estos se ven a sí mismos) y por la conciencia de la *heteropercepción* (cómo estos saben que son vistos por los demás). El hecho de que los italianos meridionales sean definidos despectivamente «africanos» por los del norte (supuestamente ricos, desarrollados, civilizados...), les lleva a metaforizar su situación comparándose con los negros, en primer lugar de África y en segunda instancia con los de Jamaica, que gracias a la música reivindicaron su negritud como un valor. Lo que hay de jamaicano en el raggamuffin de Italia meridional es la conciencia de pertenecer a un grupo étnico (los italianos del sur) meridional, discriminado, pobre y marginado y es la necesidad de redención de este estado de cosas. Esta conciencia de ser «africanos», más pobres, y marginados por los del norte, determina que la africanidad, como la meridionalidad, sean percibidos como positivos de por sí en virtud de una apropiación y una inversión de valores; de aquí que el raggamuffin del Salento se haya definido «etnorap» (Liperi, 1993): el rasgo étnico, pues, este africanismo, en la condición económica y social y en el nombre que los opresores dan a los oprimidos, es el principal elemento que permite acercar Italia meridional (y dentro de este espacio el Salento) a África (y dentro de ese espacio a Jamaica).

pobreza y el subdesarrollo del sur con respecto al norte; existe el insulto que los septentrionales dirigen a los meridionales: «africanos». En este sentido, hay que recalcar que no solo existen unos datos reales, percibidos por los sujetos y re-elaborados simbólicamente, sino que también estamos frente a una *apropiación*, una re-elaboración por parte de los sureños de la percepción que los norteños tienen de los sureños, de una metapercepción: los septentrionales llaman «africanos» a los meridionales; pues estos re-elaboran el discurso racista de los septentrionales; contextualizándolo, invierten la noción de africanidad y de vicio la vuelven una virtud. Se trata pues de una reivindicación de la identidad del grupo, considerado inferior por los miembros del exogrupo, por los otros. La palabra «africano», de insulto se vuelve cumplido; la africanidad, de tara se vuelve valor. Algo muy similar acontece entre los negros de los guetos marginados americanos, que recuperan el insulto racista *nigga* [negrata] (← ing. nigger) usado por los blancos, llamándose entre ellos *nigga* (con una transcripción modificada que es una apropiación, como en el caso de raggamuffin), y otorgan así un valor positivo a la palabra debido a la inversión de valores operada por *su* cultura. En el ejemplo de FG, la inversión de los valores sociales del *mainstream* es evidente también en el valor dado al tarentino como lengua: de variedad estigmatizada, confinada a los usos íntimos, entre bastidores, a variedad prestigiosa de la escena social, de la comunicación de masas mediante la música.⁸ La inversión de los valores del *mainstream* concierne también a la revolución de valores otorgados a palabras como *zuìnghë* (paleta) o *zacchèë* (vulgar) o *vastâsë* (gamberro) y a los comportamientos que indican. Estas palabras, que reciben del *mainstream* cultural un valor ideológico negativo, son ensalzadas como positivas, como se desprende de su recurrencia en los textos, y del hecho de que FG las emplee para definirse a sí mismo y a los miembros de su grupo social: el valor negativo que (para una parte de la sociedad, la dominante) tiene una palabra –y un comportamiento– como gamberro se vuelve un valor positivo. Puesto que la cultura dominante, la de los «otros», es injusta, fascista, represiva, explotadora, lo que esta considera negativamente no puede sino ser positivo. Esta inversión de valores se refleja en la *disfemia* mediante la cual se usan las palabras negativas para indicar lo positivo o se da valor positivo a palabras negativas.

Ahora, pues, el objetivo de este trabajo será ver cómo y en qué medida FG realiza en sus textos esta relación metafórica con Jamaica y el discurso de BM. Tras el análisis textual, discursivo y semiolingüístico al que he sometido las canciones

8. Véanse a este propósito las observaciones de Halliday (1983: 186) y Berruto (1987: 158) sobre la importancia de las «anti-lenguas», y las de Blommaert (2005: 47 y 209) sobre el prestigio relativo (también por algunos definido «encubierto») de las lenguas vernáculos que construyen y vehiculan la identidad de grupos alternativos, minoritarios o marginales.

de los tres álbumes de FG (*Patrune e sotto*, de 2004, *Terra di conquista*, de 2007, *Sulla strada*, 2009),⁹ puedo afirmar que existe una tupida red de relaciones entre el discurso de FG y el de BM, así como con el universo cultural y político y religioso africano-americano, que nace y se expresa con la descontextualización de los elementos simbólicos del *allí* y su recontextualización en el *aquí*.

4. Fido Guido y Bob Marley

Los elementos que acercan el discurso de FG al de BM conciernen en primer lugar a la intención comunicativa (protesta, denuncia) y el objeto perlocutivo (concienciación y cambio), en segundo lugar al contenido temático, esto es, el tipo de topos y temas tratados,¹⁰ y finalmente a las formas, es decir, cómo canta el emisor y cómo se dirige al receptor.

Veamos primero la cuestión de la intención comunicativa. Se trata de canciones de protesta, pero son canciones de protesta violenta y radical, con lo que ya estamos en el nivel temático: en las canciones de FG, como en las de BM (cfr. BM «Uprising» [revuelta], «Burning» [quemar], «Catch a Fire» [prender fuego], «Confrontation» [confrontación], «Rebel Music» [música rebelde], «Revolution» [revolución], etc.), hay un explícito llamamiento a la violencia y especialmente al fuego, una metáfora arquetípica (Gill y Whedbee, 1997: 173). El fuego (cfr. BM, «Catch a Fire», [prender fuego], «Burnin' and Lootin», [quema y lucha], «Slave Driver», donde se dice «catch a fire», [prender fuego]), como el de los cócteles molotov, se emplea para combatir y cancelar al adversario o sus símbolos, pero representa también la revuelta misma y la rapidez de su extensión, como el carácter apasionado del revolucionario: cálido, indomable, peligroso. Derivados, como los anteriores, de la predicación negra y de la música de BM, son *topos* como la definición de los policías como *puerchë* ([cerdos], en inglés *pigs*), la resistencia al poder (cfr. BM, «One Drop», donde se dice «resisting against the system») y la necesidad de unidad (cfr. BM «Africa Unite»). Conectados con los anteriores están los temas del humanitarismo y el antimilitarismo, la crítica a la explotación, a la colonización y al economicismo radical de la sociedad blanca occidental y el rechazo de las guerras, que, luchadas por los pobres, permiten la perpetuación de la desigualdad (cfr. BM «No More Trouble, War»). El actual

9. Nótese que el sistema usado por FG para transcribir el tarentino, una lengua no normativizada, difiere del sistema que he utilizado aquí.

10. Para van Dijk los temas son «la información más importante del discurso y explican de qué va este en general» (2003: 58-59). A veces los temas se generalizan tanto que no hay que tratarlos siquiera, basta con simplemente citarlos bajo la forma de una sola palabra o una breve frase, en cuyo caso se han transformado en *topoi*.

sistema económico capitalista global es representado por FG con el topos del G8, el grupo de los ocho países más poderosos del mundo. Especialmente importante es la referencia al mundo occidental opresor como *Babilonia*, una antonomasia procedente del Antiguo Testamento que se refiere al lugar donde los judíos –otro arquetipo sobre los oprimidos– sufrían su cautiverio y esclavitud. La oratoria política negra, estrictamente relacionada con la predicación religiosa, metaforizó la situación de los negros sacados de África y traídos a América en servidumbre comparándola con la de los judíos esclavos en Babilonia.¹¹ De la predicación política negra pasó a la música de BM (cfr. «Babylon by Bus», «Jump Nyahbinghi», «Keep on Moving», «Chant Down Babylon», «Africa Unite», «Babylon System», «Natty Dread», «Exodus», «Rastaman Chant») y de esta también a FG, entre otros.

La marihuana es otro *topos* que relaciona la música y la ideología de FG con Jamaica y BM. Es una droga considerada lícita frente a las ilícitas (cocaína, LSD, heroína, anfetaminas) no solo por el uso que hizo BM, quien la alabó explícitamente, o por ser natural, sino por una cuestión de *tempo*: el *tempo* ralentizado del reggae expresaría su hostilidad letal hacia el sistema vigente, con sus tiempos productivos endiablados y la velocidad de sus máquinas, un modo de (re)apropiarse del *tempo* vital (Ferrarotti, 1996: 58). Como el *tempo* del reggae, así el del fumador ralentiza sin los efectos destructivos de la heroína, sabotando la productividad del sistema. El último –pero no por importancia– de los elementos que conectan metafóricamente los espacios simbólicos de Jamaica y el Mediterráneo (y especialmente el Salento), es el mar, cuyo enorme valor simbólico es ampliamente conocido (Marotta Peramós, 2007; Connery, 1996; Chevalier y Gheerbrant, 1995) y está muy presente en la música de FG.

Si pasamos finalmente al nivel formal, vemos que la música de BM, y más en general cierta música afroamericana y la de FG, se relacionan por ciertas características estilístico-formales, como la apelación continua al receptor. Si se trata del destinatario privilegiado del endogrupo, FG emplea vocativos apelativos (*uagnô*, *uagnône*, *uagnu* [chaval(es)]) o tratamientos apelativos (*cumba*, *mba* [compadre]); si se trata de un miembro del exogrupo, en ocasiones FG emplea el insulto. Al receptor –del endogrupo o exogrupo– se le interpela también con expresiones como *sindë*, *ste sindë*, *ënzippë lë recchjë* ([escucha], [me oyes],

11. Gumperz (1982: 198-201) afirma que la predicación política negra debe mucho a la predicación religiosa. En su libro comenta el discurso de un conocido líder de una comunidad afroamericana, realizado a finales de los años 60 en San Francisco durante una manifestación contra la guerra de Vietnam, donde se pueden hallar muchos puntos de contacto con el discurso de FG: la disociación del Estado y del Gobierno, el empleo de un lenguaje directo y vulgar, el epíteto *pigs* para referirse a los policías, la necesidad de la acción directa, el empleo de la imagen bíblica de *Babylon*.

[abre las orejas]), marcadores del discurso típicos del registro oral no planificado, usados para ganar tiempo en la creación de la rima o para «rellenar» el verso en su métrica, pues muchas de estas canciones proceden de improvisaciones. Además de tener las funciones fáticas y pragmáticas de reclamar la atención del receptor e involucrarlo en el proceso comunicativo, representan un *estilema*, una característica estilística reconocible de un tipo especial de música –la afroamericana– en la que se solicita constantemente la atención del receptor, junto con expresiones como *sindë a FG*, *FG tẽ u ste dicẽ*, *FG mo tẽ condẽ* ([escucha a FG], [te lo dice FG], [te lo cuenta FG]), donde la autorreferencia del emisor a su rol de emisor lo responsabiliza de su enunciado y demuestra que es genuino.

Ahora bien, no hay que pensar que FG simplemente «importa» los elementos culturales de áreas simbólicas espacio-temporalmente lejanas. Se trata de una verdadera apropiación, un proceso de traducción cultural (Jakobson, 1975; Steiner, 1975) mediante el cual los materiales simbólicos del *allí* son interpretados y adaptados a las condiciones del *aquí*. Ejemplos de esta adaptación son dos temas del discurso de FG, decididamente en contraste con el de BM y con el reggae o la cultura africano-americana en general: la crítica a las religiones y la defensa de los homosexuales.

Pero hay más ejemplos de adaptaciones que nos llevan a pensar que el discurso de FG no es simplemente calcado del de BM, sino está más bien contextualizado (Blommaert, 2005), sacado del *allí* e insertado en el *aquí*, en las condiciones contextuales, co-textuales y pre-textuales (Widdowson, 2004) del *aquí*. Por ejemplo, el empleo de la lengua local es un modo importante de realizar la re-localización de los materiales simbólicos (en este caso musicales) deslocalizados; la lengua local manifiesta la conexión con la realidad socio-política, económica e histórico-cultural local y marca la identidad sociocultural local (Plastino, 1996; Ferrarotti, 1996: 100; Gumperz, 1982: 7, 202; Blommaert, 2005: 209; Sandig y Selting, 1997: 141). Ciertamente es un elemento compartido con la cultura afroamericana en la medida en que tal como los afroamericanos usaban/usan las variedades fuertemente connotadas y estigmatizadas de los guetos o los criollos, así en Salento se usan las lenguas locales, estigmatizadas por las leyes y las normas dominantes que impone el italiano. Pero por otra parte las lenguas locales sirven para (re)anclarse a la cultura local y darse una identidad local auténtica en el panorama musical global y globalizado: músicas globales caracterizadas como locales gracias a las lenguas locales, que adquieren así su valor distintivo (Plastino, 1996: 53-54, 118). La lengua local se emplea también para mejorar la persuasión: es la lengua más próxima a los destinatarios naturales del mensaje y facilita la colaboración perlocutiva (Plastino, 1996: 98). Tiene funciones miméticas en el sentido de que representa fielmente la lengua real (Petrocchi *et al.*, 1996: 294-295); se usa también por permitir nuevas musicalidades, nuevas rimas y ritmos diferentes (Plastino, 1996: 100); y finalmente también por ser

un *estilema*, un elemento de la tradición musical reggae-raggamuffin italiana reciente.

5. Hibridación y glocalismo

El movimiento de apropiación cultural mediante descontextualización y recontextualización no sería viable sin los medios de comunicación, que desligando el mensaje de las condiciones locales de emisión-recepción y dilatando la interacción en el tiempo y en el espacio, posibilitan el desplazamiento de materiales simbólicos (Thompson, 1998). El raggamuffin puede funcionar solo gracias a los medios de masas y a la reproducibilidad del mensaje (Plastino, 1996: 16-17 y 26-27), mediante los cuales puede tener lugar la «escisión» de los sonidos y los discursos de las fuentes y su recontextualización en contextos espacio-temporales y culturales diferentes, en un sistema infinito de citas y referencias interdiscursivas e intertextuales.

Del mismo modo que los medios de comunicación permiten la apropiación cultural y la deslocalización de los materiales simbólicos del *allí* al *aquí*, al mismo tiempo permiten la transmisión hacia el *allí* de los materiales locales del *aquí*, aunque mezclados con elementos globales o des-localizados. En este proceso semiótico elástico, el resultado (¿final?) transmitido es diferente a la suma de los elementos (¿iniciales?), por un lado inferior y por otro superior, y acaba por ser ni del *aquí* ni del *allí*, sino de ambos, o quizá de ninguno a la vez. Por ejemplo, la significación del título del primer álbum *Patrune e sottè* ([patrón y abajo], es decir, [dominador y dominado]) se realiza sobre dos planos. Uno universal, global, en el que se expresa de manera *disfémica* la dialéctica del poder y de la lucha de clase; y otro particular, local, donde apelando al conocimiento compartido con los receptores del mismo contexto sociocultural FG hace referencia a un conocido juego de cartas de la tradición popular, especialmente común entre las clases trabajadoras industriales, agrícolas y pesqueras, llamado *patrunë e sottë*.¹² Es una referencia a la cultura local y una metáfora de la situación socio-política local, realizada mediante una expresión local; pero a la vez se trata de una referencia a la realidad global (la existencia de explotadores y explotados), con lo que la expresión particular acaba teniendo una validez universal. El mismo tipo de hibridaciones lo vemos, si se me permite una triangulación con otro cantante

12. Pese al variar de algunas reglas, el centro de este juego «popular» en el sentido de «común» y en el sentido de que es especialmente común en las clases más populares, es el hecho de que el jugador que en virtud de las reglas del juego es el patrón, reparte las bebidas (vino o cerveza) entre los jugadores, mientras el que por las mismas reglas es el siervo, las sirve.

de la misma corriente musical, en el nombre del cantante Zakalicious, seudónimo de Salvatore Friuli. Este nombre está constituido por la base lexical *zaka*, procedente de *zakkeo*, el apodo tarentino con el que es conocido el artista (*Zaka* ← *Zakkeo*) y el sufijo *-licious*. Es una imitación de la costumbre de algunos artistas afroamericanos de distorsionar los nombres con este sufijo deadjetival *-licious*, derivado del adjetivo *delicious*, al que indica metonímicamente, para definir como «delicioso» el determinado, de modo que Zakalicious significaría algo así como «Zaka el delicioso». La palabra *zaccheo*, apodo con el que era/es conocido el cantante, indica a una persona sucia, inculta, vulgar.¹³ Este sustantivo deriva metafóricamente del nombre (Baracche Zaccheo) de un campamento militar inglés de la segunda guerra mundial situado en las afueras de Taranto, donde se ejercía la prostitución; durante la posguerra, las instalaciones abandonadas por los militares fueron ocupadas por las franjas más pobres de la población, que vivían en condiciones misérrimas. Como se puede observar en este breve análisis, Zakalicious es un nombre híbrido, constituido por un elemento fuertemente connotado como histórico-culturalmente local, tarentino, junto con un elemento global, o, cuando menos, des-localizado, sacado de un contexto ajeno (afroamericano), lejano. Por lo que concierne al nombre de Fido Guido, cabe destacar que es un calco de *FidoDido*, el famoso muñeco que en los años 80 protagonizaba los anuncios de la bebida 7Up de PepsiCo. El cantante ha cambiado el nombre *Dido* por su nombre de pila *Guido*, contextualizando así un elemento global: el resultado es, de nuevo, un nombre híbrido, constituido por un elemento global y uno local.

Cantar en un estilo jamaicano reggae-raggamuffin, que, como también el rap, se puede considerar como la música globalizada por excelencia (Blommaert, 2005: 224), pero con una lengua local (tarentino), contar problemas locales (paro, delincuencia, mafia, represión policial) y problemas globales (explotación, capitalismo mundial, mercantilismo radical), creando una identidad africana de retorno desde la jamaicana, o a través de la misma, con nombres híbridos constituidos por elementos del *aquí* y del *allí*, con formas de la música y de la cultura afroamericana, pero con palabras, sintaxis y símbolos de la cultura local; toda

13. Como en el caso del nombre *Città Vekkia* ([ciudad vieja]), cuya ortografía italiana es *Città Vecchia*, la grafía *zakkeo* con *k*, no es una transcripción ortográfica del tarentino, que carece de normas ortográficas, sino una *heterografía* (Blommaert, 2005:119), una transcripción distinta de la ortografía italiana. Si tomamos como referencia la norma italiana, la palabra que nos ocupa se transcribiría *zaccheo* (o *zacchè*, en mi transcripción). El empleo del grafo <k> en lugar del <ch> italiano para la transcripción de /k/ delante de vocal anterior /e/ /i/, es muy frecuente entre los grupos de izquierda, al menos desde 1970, y se conoce como «*k* político» (Serrianni, 2005: 35; Mey, 1985: 362). Por otro lado, cabe destacar para *zacchè* (vulgar) la apropiación y la inversión de valores citadas arriba para palabras como *zuinhè* (paleta) o *vastàsè* (gamberro) y para el uso mismo del tarentino.

esta hibridación es lo que he definido *glocalismo*: ni localismo ni globalismo, una mezcla indistinguible donde es imposible ver en qué punto acaba uno y empieza el otro.¹⁴

6. Consideraciones finales: la identidad

La identidad que FG construye y transmite con sus discursos parece difuminarse, contaminarse, confundirse (Geertz, 1999), de una forma paralela pero de algún modo contraria a los esfuerzos hechos para reforzarla y anclarla en lo local.¹⁵ En este sentido, retomando la idea de Bauman (2003), la he definido «líquida», en cuanto que sus confines son indiscernibles, tal como los de los fluidos.¹⁶ La identidad espuria, fragmentada o, más bien, «líquida», es un claro

-
14. En cierto sentido, un elemento global puede indicar tanto un elemento inicialmente local que ha sido deslocalizado y relocalizado en muchos puntos diversos del globo, como un elemento local que ha llegado a todos los lugares del globo. Coca-Cola pertenecería a esta segunda categoría: no es un elemento global, sino local (americano) con alcance global. En cambio, la música reggae (como estilo) pertenece a la primera categoría: es un elemento local deslocalizado y relocalizado en nuevos lugares con actores, prácticas, contextos, fines y significados nuevos aunque relacionados con los iniciales; tienen alcance global porque han sido relocalizados en muchos lugares distintos del globo. Sobre la presencia simultánea de tendencias localizadoras y globalizadoras en la producción cultural contemporánea v. Wilson y Dissanayake (1996), Dirlik (1996), Featherstone (1996), Polan (1996).
 15. Geertz destaca como el mundo está en una situación de fragmentación y, por tanto, los conceptos tradicionales de «estado», «nación» y «pueblo» reducen su alcance y desvelan sus limitaciones. Como consecuencia de esta fragmentación, según este autor la identidad cultural, más que un conjunto homogéneo, se presenta como un campo de diferencias que se cruzan a muchos niveles.
 16. Con su metáfora Bauman da cuenta de cómo la modernidad ha pasado de un estado sólido, estable, a otro líquido, dominado por la inestabilidad. La inestabilidad está determinada por la desaparición o la volatilidad de los referentes, de los puntos de anclaje, por la incertidumbre. Según Bauman la identidad en la sociedad actual es líquida en el sentido de que cambia y no tiene forma, más allá de la que tiene el recipiente que la contiene. Pero Bauman se refiere también a la fluidez de sus confines: la identidad actual ya no parece depender del territorio, posibilitando identidades policéntricas y múltiples (cfr. las observaciones de Blommaert, 2005). La idea de fluidez se relaciona también con la posibilidad de mezclarse, típica de los fluidos. Dice Bauman, con respecto a la identidad, que los códigos y las conductas estables que antes orientaban y guiaban la vida de los individuos escasean en la actualidad, frente a un incremento de las entidades que guían a los sujetos: «en la actualidad, las pautas y configuraciones ya no están “determinadas”, y no resultan “autoevidentes” de ningún modo: hay demasiadas, chocan entre sí y sus mandatos se contradicen, de manera que cada una de esas pautas y configuraciones ha sido despojada de su poder coercitivo o estimulante. Y, además, su naturaleza ha cambiado, por lo cual han sido reclasificadas en consecuencia: como ítem del inventario de tareas individuales» (Bauman, 2003: 6). Otro elemento importante en la reflexión de Bauman y muy útil a la hora de colocar los textos de FG dentro de las tendencias

síntoma de posmodernidad (Ferrarotti, 1996: 69; Bertens y Natoli, 2002: xi-xvi; Jameson, 1984; Lyotard, 1979). Esta identidad líquida se opone a las identidades «sólidas», construidas y propugnadas, por ejemplo, por los grupos nacionalistas locales (de derecha o de izquierda, como los catalanes, vascos o gallegos en España), identidades excluyentes que aprovechan la «palanca» de las lenguas (locales) para unificar los miembros de lo local y cercano, a la vez que separan y excluyen a los que no quepan en esta comunidad imaginada (Anderson, 1991). La identidad de FG no es «sólida», como se puede deducir de su tratamiento de la *cuestione della lingua*: la lengua de FG no es el tarentino clásico, tradicional, (híper)auténtico, sino el de todos los días, donde son numerosas las mezclas y «criollizaciones» con el italiano. No hay esfuerzos por mantener la «pureza» del tarantino para así distinguirlo del italiano y promover su reconocimiento institucional o un reconocimiento que permita la «nacionalización» de la comunidad tarentina. Así, al lado de muy contadas expresiones castizas (*tatarannë* [abuelo] en vez del más común *nonnë* ← it. nonno; *ëndisë* [oído] en lugar de *sëndutë* ← it. sentito), tenemos muchísimas expresiones que mezclan el tarantino y el italiano: *tu më fâcë assë fôrë dë câpë* [tú me vuelves loco], un calco del italiano *tu mi fai uscire fuori di testa*, en lugar de *tu më fâcë studëchi* o *tu më fâcë assë paccë*. Cuando hay hipercaracterizaciones locales, son aisladas y anecdóticas, como en el caso de la imagen del *tre rôte* [vehículo de tres ruedas] en la frase *ënghiânë su au tre rôte ca të doghë nu passaggë* [sube al tres ruedas que te llevo]. Se trata de un medio de transporte de tres ruedas con un espacio reducido para el conductor y una parte posterior para la carga de mercancías, muy común entre los agricultores y pescadores humildes de la Italia meridional; el autor no circula con un vehículo de este tipo, pero lo cita por ser un elemento típico y un *topos* de la cultura local. No es una reivindicación de la solidez de la identidad local, llamada a (o invitada a) resistir a la colonización cultural, sino más bien un guiño al receptor privilegiado local. FG –y como él los demás cantantes reggae-raggamuffin tarentinos– no reivindica el reconocimiento glotopolítico del tarantino como lengua oficial. Usar el tarantino constituye más bien una afirmación política en términos de subversión de las reglas institucionales y sociales que impone el italiano; el tarantino es un medio revolucionario per se, que expresa disenso por representar positivamente lo que es negativo para el resto de la sociedad (Blommaert, 2005: 47); exactamente como acontece en las canciones de los afro-americanos, cuyo *slang*, una variedad fuertemente estigmatizada por/para una

posmodernas es la disponibilidad a moverse (en sentido físico y simbólico), el nomadismo: se puede entender el desplazamiento constante de los materiales simbólicos, de los interpretantes y las interpretaciones, en una perspectiva de *nomadización* del sujeto a lo largo de espacios y tiempos (y textos) distintos y lejanos.

parte de la sociedad, es usado y elevado a la categoría de variedad prestigiosa. Del mismo modo, el valor del tarentino radica en el hecho de ser una «antilen-gua» que refleja una contra-cultura alternativa y resistente (Halliday, 1983: 186; Berruto, 1987: 158).

La identidad construida por el discurso de FG es una identidad abierta, «policéntrica» y «multicapas», donde en un todo simultáneo entran muchos lugares, muchos tiempos y muchos discursos, acontecidos *desde* y *en* un espacio y *en* un tiempo, *desde* un punto en la historia y *sobre* la historia. Ahora, pues, por efecto de los medios de comunicación, el espacio y el tiempo que constituyen las biografías de los individuos parecen colapsar en una sincronía concentrada en un solo punto: por ello, el Salento puede llegar a ser una metáfora de Jamaica, y sus habitantes sentirse (italianos) meridionales y negros a la vez, salentinos y jamai-canos a la vez, hablar el italiano y el inglés, el tarentino y el *slang* del gueto o el criollo jamaicano (como cuando FG dice, por ejemplo, *boboshanti*). Por ello, se puede crear una identidad múltiple donde la recuperación de elementos locales (como el tarentino o el *tre rôlè*) no implica la reivindicación de ninguna identidad local «sólida», sino más bien una integración *glocal* entre identidades lejanas pero copresentes. En la identidad que construye FG con su discurso lo local se descompone y recompone ensanchándose en una suma sincrética de locales des-localizados, que amplían su alcance a la categoría universal del ser humano, más allá del alcance simbólico del «ser» geográficamente limitado a la región (enten-dida en sentido físico o simbólico) de la que procede y a la que parece pertenecer solo en parte, siendo más bien fruto de la mezcla de elementos des-localizados o ya re-localizados a nivel global.

Referencias bibliográficas

- ANDERSON, B. (1991 [1983]): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/Nueva York, Verso.
- BAUMAN, Z. (2003): *Modernidad líquida*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- BERRUTO, G. (1987): *Sociolinguistica dell'italiano contemporáneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- BERTENS, H.; J. NATOLI (2002): «Introduction» en BERTENS, H.; J. NATOLI (eds.): *Postmodernism. The Key Figures*, Malden, Blackwell. xi-xvi.
- BLOMMAERT, J. (2005): *Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CHEVALIER, J.; A. GHEERBRANT (1995): *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Herder.
- CONNERY, C. L. (1996): «The Oceanic Feeling and the Regional Imaginary» en WILSON, R.; W. DISSANAYAKE (eds.) (1996: 284-311).

- DIRLIK, A.** (1996): «The Global in the Local» en **WILSON, R.; W. DISSANAYAKE** (eds.) (1996: 21-45).
- FEATHERSTONE, M.** (1996): «Localism, Globalism and Identity» en **WILSON, R.; W. DISSANAYAKE** (eds.) (1996: 46-77).
- FERRAROTTI, F.** (1996): *Rock, rap e l'immortalità dell'anima*, Napoles, Liguori.
- GEERTZ, C.** (1999): *Mondo globale, mondi locali. Cultura e politica alla fine del ventesimo secolo*, Bolonia, Il Mulino.
- GILL, A. M.; K. WHEDBEE** (1997): «Rhetoric» en **VAN DIJK, T. A.** (ed.): *Discourse as structure and Process*, Londres, SAGE. 157-184.
- GUMPERZ, J.** (1982): *Discourse Strategies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HALLIDAY, M. A. K.** (1983): *Il linguaggio come semiotica sociale. Un'interpretazione sociale del linguaggio e del significato*, Bolonia, Zanichelli.
- JAKOBSON, R.** (1975): «En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral. 67-78.
- IBBA, A.** (1995): *Leoncavallo 1975-1995: vent'anni di storia di storia autogestita*, Génova, Costa & Nolan.
- LAKOFF, G.; M. JOHNSON** (1995 [1980]): *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.
- LAPASSADE, G.** (1992): «L'hip hop francese ed italiano a confronto» en **FUMAROLA, P.; G. LAPASSADE** (eds.): *Rap copy. Seminario itinerante 'Lecce Tirana Bologna Rimini Roma'*, *Studi e ricerche*, 13, 67-98.
- LIPERI, F.** (1993): «L'Italia s'è desta. Techno-splatter e posse in rivolta» en **CANOVACCI, M.; A. CASTELLANI; A. COLOMBO, M. GRISPIGNI; M. ILARDI; F. LIPERI** (1993): *Ragazzi senza tempo: immagini, musica, conflitti delle culture giovanili*, Génova, Costa & Nolan. 163-205.
- LYOTARD, J-F.** (1984): *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Press.
- JAMESON, F.** (1984): «Foreword», en **LYOTARD, J-F.** (1984: vii-xxi).
- MAROTTA PERAMÓS, M.** (2007): «Como lágrimas en la lluvia», *Revista de Filología Románica*, Anejo v: 255-264.
- MEY, J.** (1985): *Whose Language: a Study in Linguistic Pragmatics*, Amsterdam, John Benjamins.
- PETROCCHI, S.; L. PIZZOLI; D. POGGIOGALLI; S. TELVE** (1996): «Potere alla parola. L'hip hop italiano» en *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milán, Rizzoli. 285-356.
- PLASTINO, G.** (1996): *Mappa delle voci. Rap, raggamuffin e tradizione in Italia*, Roma, Meltemi.

- POLAN, D.** (1996): «Globalism's Localism» en **WILSON, R.; W. DISSANAYAKE** (eds.) (1996: 255-283).
- ROSE, T.** (1994): *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, Wesleyan University Press.
- SANDIG, B.; M. SELTING** (1997): «Discourse and Grammar» en **VAN DIJK, T. A.** (ed.): *Discourse as Structure and Process*, London, SAGE. 139-156.
- SERIANNI, L.** (2005): *Italiano. Grammatica sintassi dubbi*, Milán, Garzanti.
- STEINER, G.** (1992 [1975]): *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press.
- THOMPSON, J. B.** (1998): *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Bologna, Il Mulino.
- VAN DIJK, T.** (2003): *Ideología y discurso*, Barcelona, Ariel Lingüística.
- WIDDOWSON, H. G.** (2004): *Text, Context, Pretext. Critical Issues in Discourse Analysis*, Oxford, Blackwell.
- WILSON, R.; W. DISSANAYAKE** (1996): «Introduction: Tracking the Global/Local» en **WILSON, R.; W. DISSANAYAKE** (eds.) (1996: 1-18).
- WILSON, R.; W. DISSANAYAKE** (eds.) (1996): *Global-Local. Cultural Production and Transnational Imaginary*, Durham/London, Duke University Press.