

Postmodernismo y *Glocalismo* en el raggamuffin de Fido Guido

FRANCESCO SCRETI GALATONE

Universidade da Coruña (Spain)

He decidido presentar el texto resultante de mi investigación en este formato novedoso, es decir mediante la presentación de las diapositivas que constituyeron la presentación del trabajo, para que se pueda apreciar de forma entretenida y original el contenido de la exposición que tuvo lugar durante la mesa redonda^[1]. Es mi obligación agradecer a los asistentes, no sólo por su paciencia, sino por sus comentarios y sugerencias y las fértiles ideas nacidas a raíz de las discusiones surgidas tras la exposición de este trabajo, desafortunadamente éstas se vieron demasiado constreñidas entre los angostos límites de tiempo. Ruego los mismos para que se pongan en contacto conmigo para hacerme llegar más opiniones. Obviamente, de los errores que seguramente siguen aquejando este trabajo, soy el único responsable.



Como se puede ver en la imagen de arriba, donde podemos apreciar la cubierta de su primer disco (2004), Fido Guido (FG) es un cantante posse raggamuffin, vernáculo, salentino, alternativo, antagonista. El adjetivo *posse* (del slang afroamericano ‘pandilla’) indica a la música de grupos surgidos alrededor de los centros sociales (Plastino 1996). Éstos son espacios de reunión y lucha política antagonista, es decir contraria al sistema socio-político actual. FG es un cantante alternativo en el sentido de que rechaza el sistema de producción promoción habitual de las casas discográficas, se autoproduce. La palabra raggamuffin hace referencia al estilo musical, una mezcla no siempre fácilmente distinguible entre reggae y rap, ambos estilos musicales de origen afroamericanos, pero ampliamente globalizados (Plastino 1996). En la figura siguiente, la portada de su segundo álbum (2007).

[1] De las diapositivas que constituían la presentación sólo faltan la inicial, con el título, y la final, con la despedida.

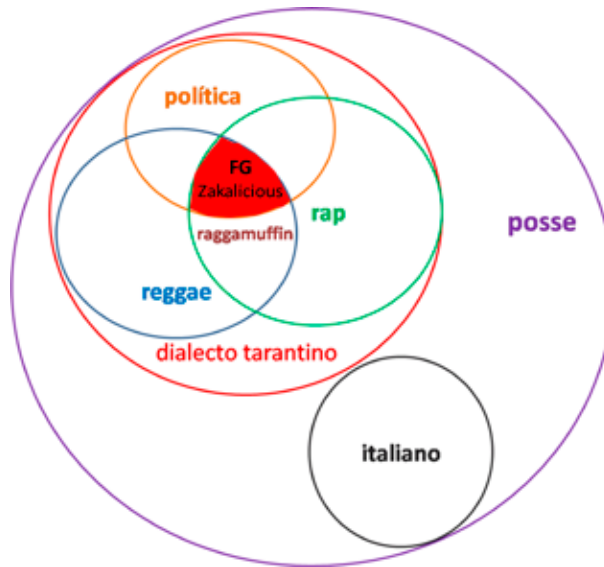


FG es originario del Salento, una parte de la región de Italia meridional llamada Apulia, que corresponde *grosso modo*, con la zona marcada en rojo en la figura abajo. En concreto es originario de la ciudad de Taranto. Lo he definido un cantante vernáculo, en cuanto no canta en italiano, sino en la lengua local de Taranto, una lengua bastante diferente del italiano, sin reconocimiento político-administrativo ni legal, fuertemente estigmatizada socialmente.



Pese a ser una simplificación, el esquema abajo representa bien la realidad musical de la ciudad de Taranto. Dentro del universo de la música posse, he desestimado a los grupos que cantan en italiano para concentrarme sobre los que cantan en tarentino. De entre estos se pueden distinguir no sin cierta dificultad, grupos con una orientación musical más netamente influen-

ciada por el rap y otros más influenciados por el reggae. A la confluencia de estos dos estilos, entre los cantantes raggamuffin, sólo he considerado los que en sus canciones expresan un claro contenido político ideológico, como por ejemplo FG y Zakalicious. Me he centrado sobre el primero, pero sin menoscabo de acudir al segundo para realizar ciertas triangulaciones.



En la figura abajo se puede ver a Zakalicious, representado delante de unos altavoces fumando un cigarro de Marihuana.



He considerado a los textos musicales de estos cantantes (que he sometido a un atento análisis textual, lingüístico, pragmático, retórico y semiótico) como discursos, es decir no sólo como artefactos creativos de sujetos humanos insertados en un sistemas de culturas, sino como un tipo particular de «acciones» (Austin 1962) mediante las cuales estos sujetos a la vez que describen el mundo, lo construyen. Esta construcción, obviamente, no es neutral u objetiva, sino ideologizada en el sentido de que está motivada ideológicamente y orientada a unos objetivos grupales (Voloshinov 1973[1929]; Mey 1985; van Dijk 2003). Por otra parte estos discursos, como siempre ocurre, son discursos de discursos, es decir, citan y retoman o se refieren a una infinidad de otros discursos emitidos por otros emisores en otros contextos, en otros lugares y tiempos, a otros receptores para otros propósitos.



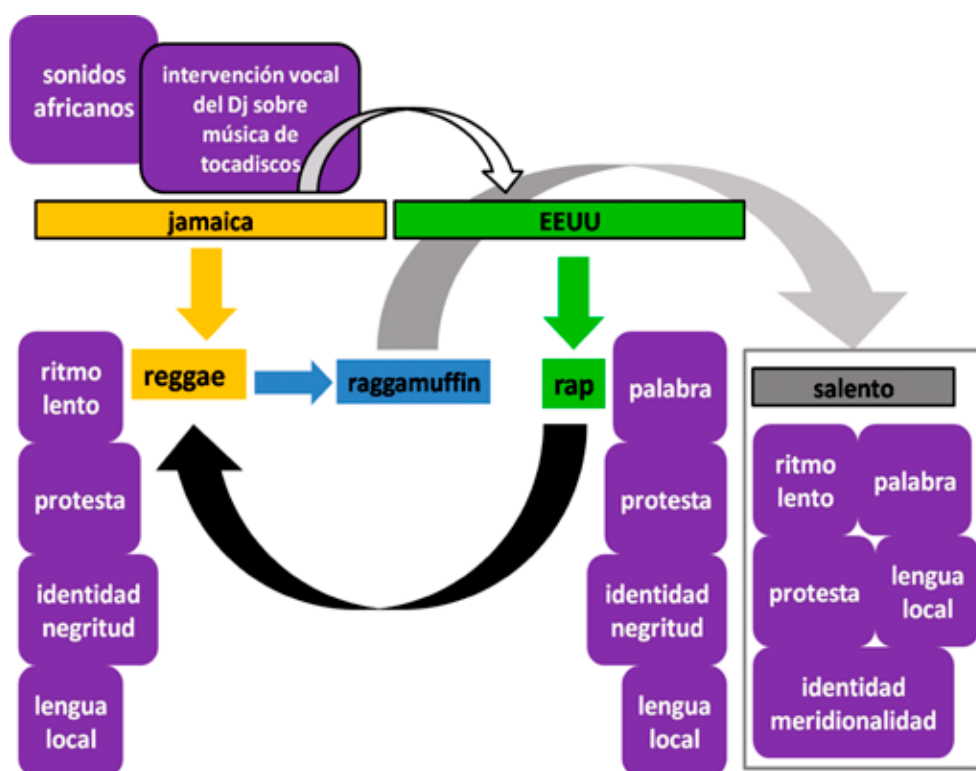
En este sentido, por ejemplo, es fundamental la cuestión de la relación entre el reggae y el rap y cómo su resultado (es decir el raggamuffin) llegue de Jamaica a Salento.

Como se puede ver en la figura de abajo, las direcciones de los movimientos son bastante caóticas, pero se trata de una simplificación, pues los hechos humanos son complejos y caóticos. En líneas generales podemos decir que todo nace en África, cuyos ritmos viajan a Jamaica, donde empiezan a dar vida al reggae. Paralelamente las intervenciones vocales del DJ



sobre la música del tocadiscos empiezan a configurar un estilo musical donde la palabra cantada empieza a constituir la parte principal de la ejecución musical. Este estilo, donde la palabra del DJ adquiere cada vez más importancia viaja a EEUU, donde siguiendo una evolución propia se vuelve rap. Cuando este estilo adquiere una fisonomía ya claramente definida, vuelve a Jamaica para hibridar al resultado del estilo del que procede, que ahora ya es claramente reggae. De la fusión de ambos se origina el raggamuffin. Éste estilo viaja de Jamaica a Salento; del mismo lugar llega a Salento el reggae, mientras que el rap llega desde EEUU. Aun así el rap llega en menor medida, pues la música «preferida» para la expresión de los contenidos antagonistas de los grupos posse salentinos es el reggae-raggamuffin (Plastino 1996: 44).

El esquema abajo trata resumir someramente los principales movimientos de estos tres estilos musicales (no siempre fácilmente definibles), dando cuenta también de los respectivos contenidos temáticos y de sus principales características. Como se puede observar, la única diferencia está en la forma de la identidad (de la expresión y la defensa de la identidad negra a la de la identidad meridional) y de la lengua local (de la expresión y recuperación de los *slangs* afroamericanos de las colonias o de los guetos urbanos a las de las lenguas locales de Italia meridional).

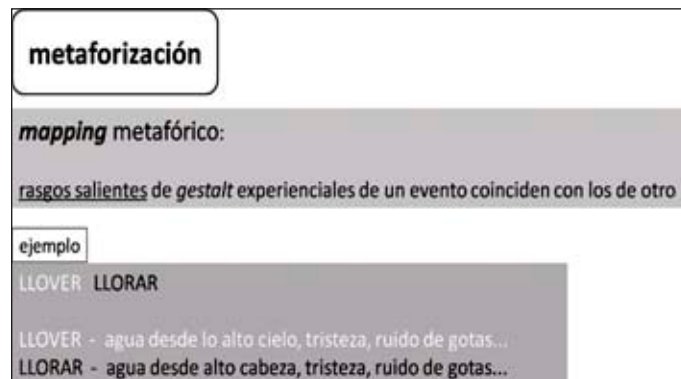


El fenómeno del raggamuffin en Italia meridional no es nuevo, y remonta sus raíces al menos a 1990, cuando dos grupos, Soud Sound System (SSS) y Papa Ricky (PR) alcanzaron un notable éxito. La presencia de una tradición musical reciente exitosa, como la de SSS y PR, podía justificar solo en parte la existencia de grupos raggamuffin de éxito, como FG y Zakalicious, con 20 años de distancia. Podían jugar un papel importante la tradición musical pasada, por ejemplo de la Tarantella y de la Pizzica (Lapassade 1992), el hecho de que existieran

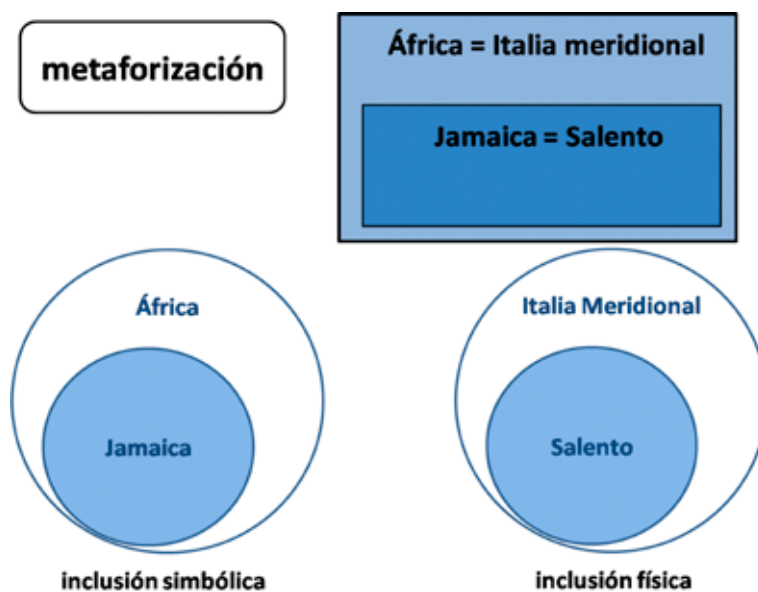
los mismos problemas sociales que hacían de fondo a los primeros grupos posse (delincuencia, paro, corrupción, mafia...), el hecho de que la música es una vía de rescato social, de ganarse la vida, una posibilidad de redención, además que un momento de diversión (Ferrarotti 1996). Pero creo que el hilo que relaciona a los cantantes de música reggae-raggamuffin desde 1990 hasta hoy día tiene que ver con un proceso cognitivo: la metaforización de la situación (Lakoff y Johnson 1995 [1980]).



Consideramos la metaforización como un mecanismo cognitivo mediante el cual los rasgos salientes de las *gestalt* experienciales de un evento coinciden (no necesariamente de forma objetiva, sino en la mente del sujeto) con los de otro. Un ejemplo puede ser el de la lluvia y del llanto, entre los cuales el primero es a menudo metaforizado como «el llanto del cielo». En la figura abajo se ejemplifican los rasgos experienciales que pueden permitir metaforizar la lluvia como un llanto.



Ahora, pues, esta metaforización tiene dos vertientes, que funcionan en paralelo, gracias a la relación de hiponimia que guardan sus respectivos elementos. Por un lado, desde el punto de vista geográfico el espacio del Salento está incluido en el de Italia meridional, por otro lado, desde el punto de vista simbólico, el espacio de Jamaica está incluido en el de África, pues los jamaicanos son de origen africano, y Bob Marley (BM) ha reivindicado a menudo su africanidad. Estos dos espacios comparten rasgos como la negritud, la esclavitud, el sufrimiento, la pobreza, la rebelión. De este modo se establece una relación entre África-Italia meridional y una paralela entre Jamaica-Salento.



La metaforización, pues, tiene una primera vertiente que opera en el eje África-Italia meridional, visible en otros grupos meridionales de posse, como, por ejemplo Almamegretta o 99Posse, (Ferrarotti 1996: 97), y que se declina según los rasgo desglosados en el esquema a continuación.

metaforización I

África → Jamaica (negritud, sufrimiento, liberación)

Italia Sur	rasgos	África
	solaridad	
	meridionalidad	
	calor – solidaridad	
	color – negritud	
	pobreza	
	opresión – colonización	
	creatividad – música	
	...	

percepción ≠ realidad

La metaforización tiene una segunda vertiente que opera en el eje Jamaica-Salento, especialmente visible en los grupos posse reggae y raggamuffin salentinos. Obviamente en ambos casos se trata de percepciones de los sujetos, que pueden ser distintas de la realidad, pero esto, por otro lado, no implica que no se basen sobre hechos reales. El hecho de que los

italianos meridionales se sientan oprimidos o víctimas de racismo y se comparen a los africanos (una especie de arquetipo del sufrimiento y de la opresión) y que canten para su liberación reivindicando su «africanidad» (o más bien su «meridionalidad») no es sólo fruto de una percepción, sino que existen elementos reales de discriminación, por ejemplo en el hecho de que los italianos del norte llaman despectivamente «africanos» a los del sur.

Como se puede observar, la segunda vertiente es más específica de Salento, pues algunos rasgos salientes de las gestalt experienciales (los rasgos que los sujetos consideran más relevantes) acercan la realidad vivida en el Salento con la de Jamaica.

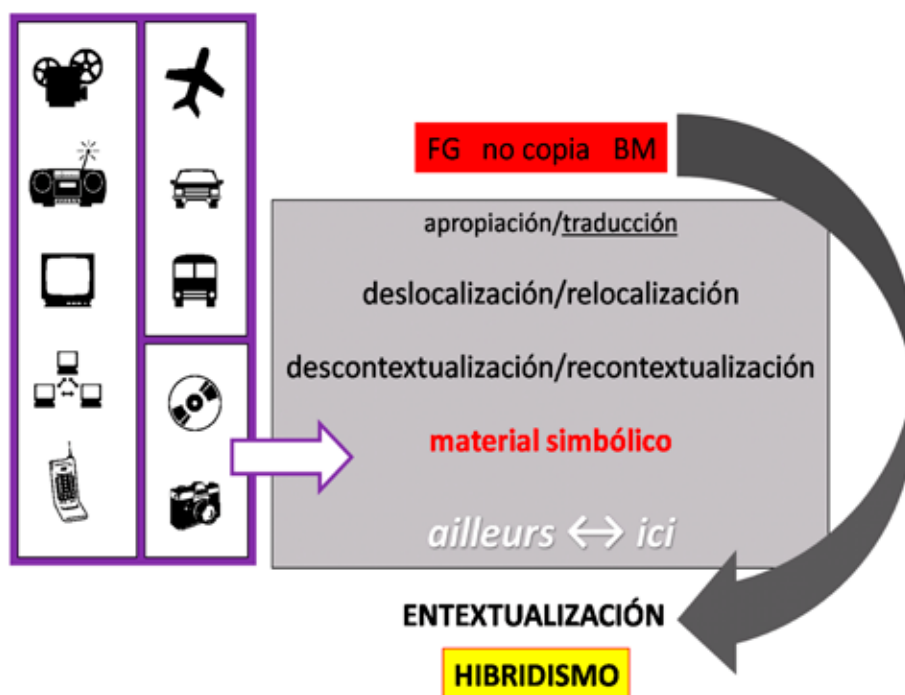


Como era de esperar, este tipo de metaforización favorece la acogida de temas y formas de la cultura afroamericana, especialmente a través de la mediación simbólica de la música de BM.



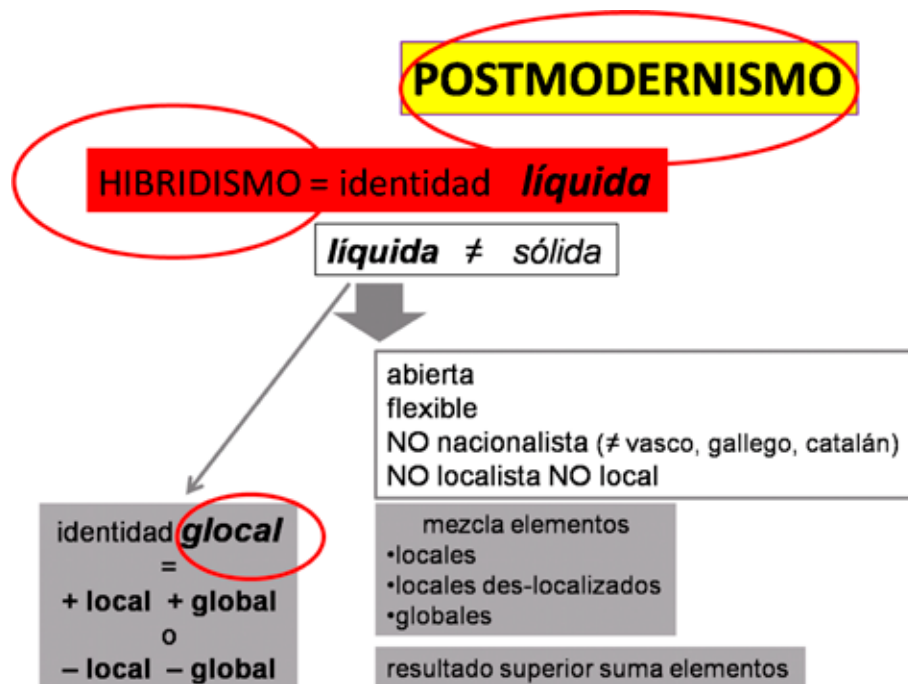
Las relaciones entre el discurso de FG y la cultura afroamericana, del que BM es un notable representante, conciernen tanto las intenciones de los textos (luchar contra el estado actual de las cosas, protestar, concientizar), como los temas y topos (van Dijk 2003: 58-9) que se tratan en las canciones (la necesidad de una respuesta violenta a la violencia; la definición de la sociedad occidental con su afán economicista y su carácter opresivo como a una Babilonia, hechas de dueños y esclavos, lugar bíblico antonomástico del sufrimiento; la similitud según la cual los policías son unos cerdos; la celebración de las drogas; la necesidad de unidad; etc.), como las formas cómo el emisor canta (por ejemplo en el modo cómo se refiere al receptor, apelando al él directamente o el modo cómo el emisor se refiere a sí mismo como emisor).

Obviamente FG no se limita a copiar a BM, sino que lo «traduce» en cierto sentido (Jakobson 1975; Steiner 1975), se apropia de los materiales simbólicos ya sea de BM ya sea de otros emisores, para sacarlos de contextos otros, del *ailleurs* y relocalizarlos, en el *ici*, en el contexto local. No se trata de simples citas, imitaciones o referencias, sino de verdaderas entextualizaciones (Blommaert 2005): el material del otro sirve para alcanzar otros objetivos. Todos estos movimientos de materiales simbólicos del *ailleurs* al *ici*, estas manipulaciones, los préstamos, las citas o las referencias (implícitas o explícitas) son posibles gracias a los medios de comunicación, tanto los *hard*, que permiten al emisor de moverse físicamente en el mundo, entrando en contacto con otros materiales simbólicos, como de los *soft*, que permiten la escisión del material de las fuentes de emisión y su descomposición o reproducción parcial y mezcla (Thompson 1998).



El hibridismo que resulta de la relación de FG con los discursos del *ailleurs* me parece un indicio inequívoco de postmodernismo (Bertens y Natoli 2002), junto por ejemplo a la identidad cultural e ideológica fragmentada y policéntrica (Ferrarotti 1996; Blommaert 2005),

fluída (flexible), la mezcla de elementos locales y globales (o más bien de elementos locales con otros elementos locales deslocalizados y relocalizados), en un resultado que es superior a la suma de elementos (Dirlik 2005 [1996]; Featherstone 2005[1996]; Polan 2005[1996]; Wilson y Dissanayake 2005[1996]), un resultado *glocal*, donde no hay reivindicación local, nacional o nacionalista, sino un universalismo solidario que eleva la lucha política entre *patrunë* (dueños) y *sottë* (esclavos) al nivel global.



El texto recogido en este trabajo no es sino un resumen de una investigación realizada sobre FG en diversos momentos y no es más que un punto de partida de una pesquisa que en cierto sentido prosigue: será necesario pues profundizar en el análisis, por ejemplo en el papel de la lengua local como seña de identidad, como en muchas otras cosas que quedan en el tintero: pero no es éste el lugar para tratarlas. En cambio quisiera anotar una última observación relativa a una cuestión de forma, pero que concierne la sustancia. Me refiero a la imposibilidad para el lector de este texto de escuchar en él las canciones que son objeto del mismo. Hasta un futuro próximo en el que los libros sean realmente multimediales^[2], tendremos que conformarnos con simplemente destacar esta paradoja, según la cual, reconocida la importancia de la música como discurso que describe y construye la sociedad, seguimos en la imposibilidad de representarla y transmitirla de forma útil y económica en un texto escrito que se ocupe de su análisis.

[2] Desde el punto de vista tecnológico esto es posible actualmente, pero inviable quizá debido a la obsesión fetichista de la cultura occidental por lo escrito y por la escritura, contra la cual va parcialmente la forma de este trabajo, donde las imágenes contienen el espacio al texto escrito.

BIBLIOGRAFÍA

- Austin, John L. (1982): *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Bertens, Hans y Joseph Natoli (2002): «Introduction». (eds) Bertens, Hans y Joseph Natoli: *Postmodernism. The key figures*. Malden (MA): Blackwell: xi-xvi.
- Blommaert, Jan (2005): *Discourse*. Cambridge: University Press.
- Dirlik, Arif (2005): «The global in the local». (eds.) Wilson R. y W. Dissanayake. *Global-local. Cultural production and transnational imaginary*. Durham: Duke University Press: 21-45. (1996).
- Featherstone, Michael (2005): «Localism, globalism and identity» (eds.) Wilson R. y W. Dissanayake. *Global-local. Cultural production and transnational imaginary*. Durham-Londres: Duke University Press: 46-77. (1996).
- Ferrarotti, Franco (1996): *Rock, rap e l'immortalità dell'anima*. Napoles: Liguori.
- Jakobson, Roman (1975 (1974)): «En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción». *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral: 67-78.
- Lakoff, G. y M. Johnson (1995 [1980]). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- Lapassade, George (1992): «L'hip hop francese ed italiano a confronto». (ed) Fumarola, P. y Lapassade, G. «Rap copy. Seminario itinerante 'Lecce Tirana Bologna Rimini Roma'», *Studi e ricerche*, 13, 67-98.
- Mey, Jacob (1985): *Whose language: a study in linguistic pragmatics*. Amsterdam: John Benjamins.
- Plastino, Goffredo (1996): *Mappa delle voci. Rap, raggamuffin e tradizione in Italia*. Roma, Meltemi.
- Polan, Dana (2005): «Globalism's localism» (eds.) Wilson R. y W. Dissanayake. *Global-local. Cultural production and transnational imaginary*. Durham-Londres: Duke University Press: 255-283. (1996).
- Steiner, George (1975): *After Babel. Aspects of language and translation*. Oxford: Oxford University Press. (1992).
- Thompson, J. B. (1998). *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*. Bologna, Il Mulino.
- van Dijk, Teun (2003): *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel Lingüística.
- Voloshinov, Valentin (1973): *Marxism and the Philosophy of Language*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Wilson, Rob y Wimal Dissanayake (2005): «Introduction: tracking the global/local». Wilson, Rob y Wimal Dissanayake (eds.): *Global-local. Cultural production and transnational imaginary*. Durham-Londres: Duke University Press: 1-18. (1996).