



Cédille. Revista de Estudios Franceses

E-ISSN: 1699-4949

revista.cedille@gmail.com

Asociación de Francesistas de la Universidad
Española
España

Iglesias Botrán, Ana M^a

La representación discursiva de la identidad francesa en las canciones del grupo Zebda desde el
análisis crítico del discurso

Cédille. Revista de Estudios Franceses, núm. 9, abril, 2013, pp. 295-313

Asociación de Francesistas de la Universidad Española
Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80826038017>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La representación discursiva de la identidad francesa en las canciones del grupo Zebda desde el análisis crítico del discurso

Ana M^a Iglesias Botrán

Universidad de Valladolid

anabotran@fyl.uva.es

Résumé

La chanson a été depuis très longtemps un témoignage des préoccupations de la société ainsi qu'une manière de transmettre ces inquiétudes. Pour cette raison, ce sujet auquel la société française est si sensible est aussi exprimé par les chansons populaires actuelles. Dans cet article, nous voulons analyser les chansons du groupe Zebda consacrées à ce sujet. C'est pour atteindre ce but que nous appliquerons la grammaire systémique-fonctionnelle de Halliday (2004) et les théories de l'idéologie de Van Dijk (2003) à fin de découvrir les stratégies discursives utilisées dans les textes des chansons lorsqu'il s'agit de montrer les traits d'une identité.

Mots-clé: chanson; identité; analyse critique du discours; grammaire systémique-fonctionnelle; Zebda.

Abstract

Since ancient times, songs have been considered a witness of social concerns and a means for conveying them. For this reason, certain issues that are of great interest for French society are reflected in current popular songs. This article aims to analyze Zebda's songs in relation with the idea of French identity. We will apply the principles of Halliday's systemic functional grammar and van Dijk's theories of ideology, with the aim of identifying the strategies used in the lyrics when expressing a certain identity.

Key words: song; identity; critical discourse analysis; systemic functional grammar; Zebda.

0. Introducción

La cuestión de la identidad en sus diferentes dimensiones es un tema que preocupa a la sociedad francesa como así lo demuestran los numerosos debates y trabajos

* Artículo recibido el 28/11/2011, evaluado el 3/02/2012, aceptado el 4/05/2012.

de investigación que surgen al respecto (Semprini, 1997; De Carlo, 1998; Van Dijk, 1999; Rio, 2002; Blommaert, 2005; Roman, 2007). Una búsqueda de la identidad se traduce en una voluntad de mostrar el deseo de una persona o un grupo de ser reconocidos socialmente, de diferenciarse o incluso de oponerse al otro. El concepto de identidad no debe por tanto entenderse sólo como una búsqueda interior, sino también como una organización construida socialmente de identificaciones que surge como reacción a una amenaza (Tilly, 2001: 3).

La identidad personal es la representación mental de sí mismo como un ser humano único, con sus experiencias y biografía propias, unida al autoconcepto abstracto derivado de esta representación en el que también influye la interacción con los otros. Sin embargo, la representación social consiste, por un lado, en una representación mental de sí mismo y, por otro, en la relación de pertenencia a determinados grupos. Si los criterios de pertenencia, las actividades, los objetivos, las normas, los valores, la posición, o los recursos del grupo están en línea con los del constructo personal de sí mismo, la identificación puede ser más o menos fuerte. En caso contrario, puede surgir un proceso de disociación, ya sea personal o social (Van Dijk, 1999: 154).

Las cuestiones de la identidad se plasman en la investigación académica, en los medios de comunicación, en la literatura y también en la canción. La canción popular ha relatado desde tiempos remotos todas aquellas cuestiones que atañen y preocupan a la sociedad. Por esta razón, la canción puede considerarse un testimonio fiel de la cultura y la historia de las sociedades (Amont, 1994: 228-240; Bizzoni y Prévost-Thomas, 2008; Chimello, 2004; Dutheil, 2004: 17-18; Portis, 2004: 7-12), ya que, como dice Calvet (1981: 123-127, 132): «Les chansons d'une époque, prises comme un tout, racontent l'époque, mais celles que l'on continuera à chanter dans le futur, la symbolisent».

Una canción puede llegar a convertirse en un símbolo de un acontecimiento social, histórico o económico y constituye un testimonio fiable del sentir popular en ese momento. Tal es el caso de *La Marseillaise* en la Revolución francesa, *L'Internationale* durante las luchas y manifestaciones populares de los trabajadores, o *Le Chant des partisans* durante la Segunda Guerra Mundial. Estas canciones captaron un pequeño momento de la historia, resumieron movimientos sociales y políticos, y les hicieron permanecer vivos en la memoria a lo largo del tiempo como un documento histórico y cultural (Boucher, 1998; Brécy, 1991; Calvet, 2008; Dutheil-Pessin, 2004; Jouvenet, 2006; Manfredonia, 1997; Passevant y Portis, 2008; Portis, 2004; Saka, 1994; Saka y Plougastel, 2008). De hecho, las manifestaciones de las acciones colectivas normalmente van acompañadas con cantos adaptados a cada una de las diferentes reivindicaciones. Además, la canción se forja como un vector de solidaridad esencial para reforzar la voluntad individual y la dinámica de grupo que funda cada movimiento. Por extensión, se trata de una forma más de cimentar las bases

de una identidad común. En este sentido, se puede afirmar que la canción plasma realidad social en la que se desarrolla y constituye un discurso ideológico que expresa en muchos casos situaciones consideradas por el locutor¹ inadecuadas o injustas.

Según Umberto Eco (2007: 325-327), la canción es, sobre todo y ante todo, una forma de expresión artística en su forma y en su contenido, tanto a nivel musical como a nivel textual. En su formato artístico cumple todas las funciones del arte: función de diversión, función catártica, función técnica, función de idealización, y función de refuerzo o duplicación. Entre todos los diferentes tipos de canción, distinguimos la que nosotros hemos denominado «ideológicamente comprometida», que definimos como aquella canción o conjunto de canciones que cumplen, no sólo la función artística de divertir y entretener, sino que también presentan un contenido textual que versa sobre los participantes e interlocutores situado en un contexto determinado, y cuya función ideológica tiene como objetivo defender las causas injustas y vulnerables, protestar contra una determinada situación, acción o persona considerada contraria a los intereses generales o de la ideología del autor de la canción, o que apoye o rechace cualquier aspecto relacionado con el ámbito de la política y de los políticos. De manera que, además de cumplir una función lúdica, la canción es también una forma de construir y reconstruir la sociedad así como un arma ideológica de lucha (Calvet, 1981: 118-119).

Además, una de las características propias de la canción es su capacidad para situarse a caballo entre la oralidad y la escritura, entre la intimidad y lo público, entre el disco y la escena, ya sea en un acto individual de escucha o en un acto social en un evento musical de cualquier tipo. La canción ideológicamente comprometida transmite ideas y, por ende, ideología, entendida como las creencias básicas compartidas por un grupo y que fundamentan las prácticas sociales de sus miembros (Van Dijk, 2003: 16, 23). Por extensión, los textos de las canciones tratan de hacer llegar al destinatario en diferentes formatos y contextos un contenido ideológico que podría trasladarse a la acción, convertirse en una reproducción de comportamientos o incluso producir un cambio social concreto.

En esta línea de la preocupación sobre la cuestión de los debates de la crisis de identidad o de las cuestiones de identidad nacional (van Eeckhout, 2009) se dirigen las canciones del grupo musical Zebda. Se trata de un grupo considerado perteneciente a la llamada «musique française», y así figura al buscarlo en los lugares de venta especializados en la industria discográfica, ya sean físicos o virtuales. Además, su canción *Tomber la chemise* aparece en el disco recopilatorio titulado *Les plus grandes chansons françaises du siècle* (2005) junto con temas musicales de cantantes franceses

¹ No nos detendremos a tratar en este artículo la diferencia entre las diferentes terminologías para referirse a lo que nosotros aquí denominados «locutor» según Ducrot (1984). Tampoco haremos las distinciones entre «autor» e «imagen de autor» de Maingueneau en beneficio de otros temas discursivos.

consagrados del siglo XX tales como Edith Piaf, Jacques Brel, Bécaud, Charles Trenet, Johnny Hallyday o Renaud. De igual forma, aparece en el trabajo de Louis-Jean Calvet *Cent ans de chanson française* (2008), que se puede considerar un diccionario de la canción francesa del último siglo. Sin embargo, lo relevante de este grupo es el hecho de estar enmarcado en la canción comprometida al mismo nivel de Bruant, Ferré o Brassens (Marx-Scouras, 2005: 88-90; Reijasse, 2000).

Hasta la separación del grupo en 2007, Zebda plantea en los textos de sus canciones un compromiso con las problemáticas sociales actuales, y continúa poniéndolo en práctica gracias a la asociación Tactikollectif. Además, su proyecto de cambio social se materializó en la plataforma política ciudadana Motivé-e-s que llegó a presentarse e incluso pasar a la segunda vuelta en las elecciones municipales de 2001, aunque finalmente no salieran elegidos. En la actualidad, la asociación Tactikollectif sigue trabajando en la defensa de las minorías² y resolviendo problemas de los ciudadanos (Marx-Scouras, 2005: 130-157).

La importancia de este grupo en las cuestiones relacionadas con la identidad francesa invita a analizar minuciosamente todos los textos de las canciones de sus cinco discos más representativos y difundidos: *L'arène des rumeurs* (1992), *Le bruit et l'odeur* (1995), *Motivé-e-s, chants de lutte* (1997), *Essence ordinaire* (1998) y *Utopie d'occase* (2002). En total aparecen cuarenta y seis textos de entre los cuales hemos seleccionado para este artículo las cuatro canciones de su trayectoria que más se centran en el tema de la identidad. Las canciones en cuestión se titulan *Arabadub* (1992), *Je suis* (1998), *Le bonhomme derrière* (2002) y *Goota ma différence* (2002).

Para abordar el estudio de estas canciones, el análisis crítico del discurso puede considerarse un enfoque adecuado, ya que trata desde un punto de vista interdisciplinar temas controvertidos relativos a la desigualdad social, la injusticia y los discursos de las minorías. Éstos se sitúan en relación dialógica con los discursos dominantes dentro del ámbito del discurso ideológico y en otros contextos que, sin ser tradicionalmente considerados como tal, hoy sí son tratados como ideológicos. El tratamiento de «ideológico» a los textos de las canciones se debe a que las estrategias discursivas y lingüísticas utilizadas tienen elementos y objetivos comunes (Fairclough, 1995; Van Dijk, 1996, 2006, 2009; Wodak, 2003).

Pensamos que en los textos de las canciones aparece una definición de la identidad francesa expresada a través de estrategias lingüísticas que cumplen las funciones del lenguaje de Halliday (1982, 2004: 35, 36), y que trataremos de diferenciar, anali-

² Desde el punto de vista sociológico, un grupo constituye una minoría cuando sus miembros poseen una identidad socialmente desvalorizada y considerada como inferior. La noción se refiere a una situación de desventaja relativa, ya sea demográfica, política, económica o cultural. Estas minorías son por definición más vulnerables frente a actitudes racistas o xenófobas. Por esta razón, las minorías reaccionan en ocasiones generando afirmaciones de identidad públicas y visibles, así como formas de acción colectiva (Ferréol y Jucquois, 2004: 209-210; Semprini, 1997: 30).

zar y explicar. Veremos a través de un estudio estrictamente lingüístico si los textos de las canciones emplean estrategias lingüísticas que puedan determinar las características de la identidad del grupo locutor, de los participantes, de los oponentes, de las relaciones entre ellos y de las actividades que realizan. Para ello emplearemos la gramática sistémico funcional de M.A.K. Halliday (2004), las teorías sobre la ideología e identidad de Teun A. Van Dijk (2003), así como la teoría de la representación de los actores sociales de Theo van Leeuwen (1996: 32-70)³.

1. Método de análisis

Según Halliday, el lenguaje tiene dos funciones básicas en relación con su entorno: la primera, dar sentido a nuestra experiencia, y la segunda, actuar en nuestras relaciones sociales. Esto significa que el lenguaje construye y facilita una teoría de la experiencia humana. La lingüística sistémico-funcional interpreta el lenguaje como un significado diversificado a través de funciones en diferentes modos de metafunciones ya que «la organización interna del lenguaje no es accidental; encarna las funciones que el lenguaje ha ido desempeñando en la vida del hombre social» (Halliday, 1982: 37). Halliday adopta un criterio funcional de la lengua que no se interesa sólo en lo que el hablante puede hacer o hace con ella, sino que también intenta explicar su naturaleza, su organización interna y su conformación en términos de las funciones que ésta ha ido desarrollando para ser útil (Halliday, 1982: 27). La gramática de Halliday proporciona mucha información sobre todo lo que «sucede» en los textos. No se trata de una observación lineal y de funcionamiento interno, sino que desmenuza las funciones de cada elemento en relación con el co-texto y con el contexto. Ello permite situar a los actores sociales representados en un lugar simbólico. De igual forma, se puede observar la distancia que hay entre ellos y cómo aparece reflejada en los textos a través de la presencia o ausencia de determinadas personas. Otra cuestión importante es la transitividad, que permite establecer diferencias entre los tipos de procesos verbales. Así, se proporciona mucha información sobre lo que las personas representadas son, tienen, hacen, dicen, piensan, sienten y ven.

Para el análisis de las canciones seleccionadas se seguirán tres pasos. En primer lugar, se analizan los títulos de las canciones y sus tópicos, entendidos como el contenido semántico del texto.

³ En este artículo quedarán lamentablemente de lado todas las cuestiones musicales que consideramos igualmente de gran interés, pero que no son objeto de estudio de este trabajo y no corresponden con el ámbito de conocimiento que se pretende abordar. Asimismo, sólo nos centramos en el análisis de los textos y no en las formas de recepción para ajustarnos al estudio lingüístico de los textos desde una perspectiva funcional. Tampoco abordaremos la historia de la canción francesa, un recorrido interesante y necesario para entender la «chanson française» como fenómeno cultural universal, un trabajo que sí hemos realizado en las investigaciones plasmadas en la tesis doctoral de la que se extrae este artículo, así como en el grupo de investigación en el que se enmarca este trabajo, pero que desafortunadamente no tienen cabida en el presente estudio.

El segundo paso consiste en exponer qué personas aparecen representadas en los textos de las canciones. Para ello, analizaremos los pronombres y los sintagmas nominales con los que se representa a la primera persona o locutor, la segunda, la tercera y la audiencia. Para ello se sigue la teoría de la representación de los actores sociales en el discurso de Van Leeuwen (1996).

A continuación, se estudian los tipos de procesos expresados en los textos siguiendo el modelo de la transitividad de la gramática sistémico-funcional de Halliday (2004). Éstos se clasifican según el tipo de actividad expresada por el verbo de forma que existen seis tipos: materiales, mentales, relacionales, de comportamiento, verbales y existenciales.

Los procesos materiales enuncian lo que los actores hacen a través de actos y sucesos, ya sean concretos o abstractos (Halliday, 2004: 179). Los procesos mentales muestran las experiencias del mundo de las personas representadas desde la percepción, cognición y afectividad (Halliday, 2004: 197). Los procesos relacionales formulan lo que las personas representadas son y lo que tienen, por esta razón los verbos «être» y «avoir» son los procesos relacionales típicos. Los procesos de comportamiento representan los actos fisiológicos y psicológicos. Por su parte, los procesos verbales se ubican en un lugar intermedio entre los procesos de relación y los procesos mentales y su función consiste en representar lo que las personas representadas en los textos dicen. Los procesos existenciales tienen un único participante, denominado existente, enunciado con «Il y a», o «Il fait», que expresa las realidades inmutables vinculadas con las personas representadas.

2. Análisis de los títulos y tópicos de las canciones

En el título de la canción *Je suis*, se observa algo que se va a repetir en todas las canciones clasificadas bajo el macrotema de la identidad. Se trata de una primera persona asociada a un proceso relacional intensivo de posesión. Desde un punto de vista morfosintáctico, la omisión del complemento atributivo deja la cláusula con un vacío estratégico ya que debería ir junto al verbo copulativo «être». El objetivo de este empleo es crear expectación sobre el contenido de la misma cláusula y de la canción. Esta técnica provoca la atención del destinatario y le obliga a acudir al texto para comprender el significado completo. Además, *Je suis* es una autoafirmación sin reservas y una declaración explícita de identidad. Esta canción, por lo tanto, puede entenderse como una manifestación de principios frente a los que hablan de una crisis de identidad en Francia (Barroux, 2006; Gurrey, 2005; Lévy, 2006).

En la canción aparece la autodefinición de una persona a través de una sucesión de contradicciones que se acepta a sí mismo como tal. Hay que subrayar la repetición continua de «je suis», que se completa en el estribillo con un «mais ça ira» que indica que a pesar de que el locutor se caracteriza por las contradicciones acepta su condición y pretende que la sociedad francesa también lo haga: «Je suis le feu et l'eau

tout à la fois; je suis autant la chute que l'envol; je suis l'antidote à son poison; Je suis l'animal qu'on a mis à table, Lafontaine ne m'a pas mis dans sa fable». Con estos ejemplos de manipulaciones estilísticas (Ducrot, 84: 18-19) se muestran las diferencias que existen entre el locutor y el resto de personas, efectuadas con el objetivo de conducir el razonamiento del destinatario.

El título de la canción *Le bonhomme derrière* se inspira en un documental realizado por Zebda con el título de *Zebda par les Zebda, les bonhommes derrière* en el año 2004; su objetivo general consiste en captar la atención de la audiencia a través de un enunciado con el verbo omitido y con ausencia de referente claro y explícito como forma de gancho (Adam y Bonhomme, 1997: 73-84) para así atraer la atención del destinatario.

En esta canción, una primera persona expresa lo que no es, lo que no hace y lo que no le gusta. Para ello se emplean numerosos verbos en forma negativa que, desde un punto de vista gramatical, le confieren un valor interpersonal negativo. La oración clave de la canción es: «J'ai pas de haine et même né dans la banlieue», ya que con un proceso relacional posesivo rechaza y se autodefine frente a todos los que utilizan la palabra para insultar, y para abrir luchas discursivas basadas en la falta de respeto verbal. Continúa explicando que no siente odio sino que, bien al contrario, lamenta profundamente lo que les sucede: «Moi c'est des larmes qui me coulent dans les yeux».

La figura de la madre tiene en el texto una presencia relevante y aparece reflejada como una persona a la que hay que respetar: «C'est pour ma mère que je fais des manières»⁴. En relación a la cantidad de insultos que se profieren refiriéndose a los orígenes biológicos familiares, en la mayoría de los casos se insertan en el texto para atacar verbalmente a las personas con las que se establece la relación dialógica y, sobre todo, porque con este tipo de insulto se arremete contra el amor propio del destinatario (Adam 1999: 164). Se critica igualmente el lenguaje vulgar e irreverente contra las instituciones: «j'aime pas niquer le hala ni la police»⁵ y contra las mujeres: «Toutes les

⁴ En el Islam la figura de la madre es venerada sobre todas las demás personas y se recomienda un trato preferente con ellas. Los hádices que son textos que recogen los dichos de Mahoma transmitidos en una gran cadena, y entre ellos hay uno que afirma que el cielo está bajo los pies de la madre. El siguiente ejemplo tomado de dos hádices ilustra esta afirmación: «Un hombre vino al Profeta Muhammad y le dijo: «Oh, mensajero de Dios! ¿Quién de entre toda la gente es quien mas merece el mejor cuidado (y compañía)?» El Profeta dijo: «tu madre». El hombre dijo: «Después ¿Quién?», el Profeta dijo: «Después tu madre». El hombre nuevamente inquirió «Después ¿Quién? » El Profeta le dijo: «Después tu madre» El hombre volvió a preguntar; «Después ¿Quién? » El Profeta dijo: «Después tu padre» (Narrado en Shih Muslim, #2548, y Sahih Al-Bujari, #5971) (VVAA, 2010) ». Este respeto y amor hacia la madre también se transmite a lo largo de todos los textos de las canciones del grupo Zebda, sobre todo en la canción *Le plus Beau*.

⁵ Aquí puede referirse también a una canción titulada *Nique la police* escrita e interpretada por el famoso grupo francés de rap NTM. En una versión de esta canción junto con el DJ Cut Killer se emplea la base de la letra fusionada con la voz de Edith Piaf en la canción *Non, je ne regrette rien* (1961). Se trata

filles vous le diront, j'les appelle pas autrement que par leur prénom». La canción continúa mostrando el rechazo por las organizaciones clandestinas que determinados individuos crean escudándose en el hecho de estar marginados y de pertenecer a minorías discriminadas. Una excusa utilizada para justificar la creación de negocios ilegales: «J'ai pas le doigt qui se lève quand on m'insulte». Finalmente invita a la reflexión y al empleo de la inteligencia para exponer las ideas y para entender lo que sucede a su alrededor «J'aime router, quasi jamais être sûr. J'hésite donc, je suis et puis j'assume».

En la canción titulada *Goota ma différence* el locutor muestra su opinión sobre diversas cuestiones basándose en el principio de igualdad de los ciudadanos: «Je ne fais que prendre les gens pour les gens», independientemente de si forman parte de una minoría o no: «Y a pas de petits gens». Al igual que en la canción *Le bonhomme derrière*, también rechaza el lenguaje violento: «J'aime les mots qui respectent l'accent, pas ceux des bouches qui t'allument en passant». Además, declara abiertamente su intención de permanecer cercano independientemente de su labor como artista: «Au sol ou sur la scène moi je garde mon prénom». El locutor expresa también que tener unos determinados principios ideológicos no implica estar de forma continua reivindicando e insistiendo sobre ellos: «J'ai des idées mais je fais dans la dentelle, si le bouton suffit je rajoute pas de bretelle». De igual forma, señala la necesidad de observar y reflexionar: «Je pèse, je soupèse et je conclus; J'ouvre les paupières et c'est le maximum».

El título de la canción *Arabadub* indica que el tópico de la canción son los colectivos procedentes de la inmigración árabe, y para ello fusiona la palabra «arabe» con el término «dub»⁶. La canción critica y protesta con indignación por los continuos controles policiales discriminatorios en los barrios (Badiou, 2005: 31). Estos controles de policía son en muchas ocasiones violentos y humillantes para los que los reciben, y lugar a una respuesta cargada de rabia que se materializa en revueltas callejeras de diversa gravedad. La discriminación y el acoso policial se asocia al físico, a la falta de medios materiales y también al espacio: «Où est-ce que t'es né? Qui t'as dé-

de un fenómeno de intertextualidad interesante que reafirma el ataque directo a la policía en la letra de la canción, siendo significativo la introducción de una canción realista que forma parte de la historia de la canción en Francia y en el mundo entero.

⁶ Dub es término por el que se denomina a un estilo musical que evoluciona desde el reggae jamaicano, al igual que el ska, el rock steady, y que introduce elementos electrónicos. Estos ritmos evolucionan promovidos por las formas filosóficas de la religión Rastafari (Veal, 2007: 15-17), en las que se reflexiona sobre los conceptos de raza, nación y de la historia afroamericana, con el objetivo de desarrollar una conciencia política postcolonial y un nacionalismo cultural en defensa de África. El dub encarna por tanto la fusión entre la cultura ancestral africana y la era digital (Veal, 2007: 34-42). El dub se fusiona también con otros ritmos como en el caso del grupo Asian Dub Foundation. A su vez, el término *rub-a-dub* procede de un estilo de baile en el que el hombre y la mujer bailan muy pegados moviendo las caderas al ritmo (Veal, 2007: 34-42).

panné? Contrôle de police aux dirty-faces, aux basanés ». Esto indica que la marginación se fundamenta en los orígenes geográficos y en las zonas de las ciudades en las que se vive. Es decir, los países del norte de África, los barrios periféricos, la «banlieue», y las «cités».

En relación con las forma de expresión, hay que señalar que desde que se escribió la canción *Arabadub* en 1992 hasta *Goota ma différence* en 2002 hay diez años de diferencia, y este largo espacio de tiempo se plasma en la forma de escribir los textos de las canciones. Por esta razón, se pasa de la indignación expresada a gritos, con exclamaciones, interrogaciones retóricas, verbos en forma de imperativos que apelan a la acción, a una lengua más rica y cuidada que llama a la reflexión y a la tolerancia. Todo ello indica un proceso de madurez de los integrantes del grupo, así como una audiencia también diferente, que se va alejando progresivamente de los más jóvenes (Lebrun, 2009: 142-145), y que se aproxima a un público adulto, culto y comprometido. Sin embargo, esto implica inevitablemente un distanciamiento de los jóvenes de las «cités» afectados por los problemas de los que se hablan en las canciones. Este fenómeno refleja el hecho de que la identidad personal y las identidades sociales pueden ser variables. Así, mientras que algunos principios ideológicos básicos pueden permanecer relativamente idénticos por un periodo relativamente largo de tiempo, las representaciones sociales más específicas, como por ejemplo las actitudes, pueden ir adaptándose estratégicamente al cambio social (Van Dijk, 1999: 156). Como se observa en los ejemplos presentados a continuación, el cambio de tono, estilo y estrategias lingüísticas en las canciones demostrarían esta teoría:

A moi tous les falsificateurs d'identité.
 Il n'y a plus personne !
 C'est vraiment la zone !
 Qui va lessiver les colorés de l'hexagone ?
 Les frileux, les tâches ?
 Qui va bouger ?
 A nous les malgaches !
 Tous les camés !
 Les couleurs pistache !
 Tous les reggaes !
 Scalpez les apaches.
 (Arabadub, 1992)

J'aime les mots qui respectent l'accent
 Pas ceux des bouches qui t'allument en passant
 Piquer les képis c'est pas ma littérature
 J'envoie pas les frangins au casse figure
 Les bons conseils j'y mets un frein
 Je les écoute mais je me méfie des refrains (...)

Je pèse je soupèse et je conclus
(*Goota ma différence*, 2002)

En ambos ejemplos la exclamación, el verbo en forma imperativa y las interrogaciones retóricas son manipulaciones estilísticas (Ducrot, 1984: 18-19) seleccionadas de forma precisa con el objetivo de provocar un efecto concreto en el destinatario. Se trata de una reflexión guiada que pretende hacer reaccionar ante los problemas (Resche, 2005: 158). Estas dos formas de expresión son por tanto dos técnicas distintas, en momentos discursivos diferentes, pero las dos con el mismo objetivo.

3. Análisis de las personas representadas: primera y tercera persona, audiencia

En las canciones estudiadas se observa una omisión aparentemente involuntaria de la tercera persona del singular⁷(Ducrot, 1984: 17). Sin embargo, esta ausencia no es absoluta, puesto que aunque no se señala una tercera persona en relación con una determinada actividad, sí se mencionan otras formas que posibilitan afirmar de forma razonable y con certeza su existencia, configurando así una exclusión por backgrounding que consiste en difuminar, asignar rol pasivo, generalizar y asimilar la tercera persona a un grupo (Van Leeuwen, 1996: 39). Así, por ejemplo, en la cláusula: «Je suis l'antidote à son poison», se observa sólo el rastro de la tercera persona omitida aparentemente de forma involuntaria (Ducrot, 1984:17-18). Esta tercera persona o «tiers parlant» (Peytard, 1993: 8) no aparece porque al locutor no le interesa, pero sí deja un rastro que se entrevé gracias al posesivo de tercera persona de singular, y el objeto poseído «son». Esto supone que esta tercera persona o no-persona (Benveniste, 1972: 164) se opone la primera para conformar la relación dialógica, se difumina, y se sitúa en un segundo plano para ceder todo el protagonismo en el texto a la primera persona.

Este fenómeno, sumado al hecho de que, en la mayoría de los casos, la primera persona está expresada con procesos relacionales, confirma la idea de que el grupo de canciones seleccionadas explica la identidad del locutor con el fin de construir la representación de un individuo ante sí mismo y ante el resto de la sociedad: «Je suis le feu et l'eau, je suis le désert avant d'être sable, je suis l'animal qu'on n'a pas mis à

⁷ No siempre ha sido así, de hecho las canciones enunciadas en primera persona del singular que expresan la ideología real de un autor determinado son un fenómeno que se inicia muy a finales del siglo XIX y que se consolida con la canción realista. Hasta entonces las canciones ideológicamente comprometidas, aparte de ser en su mayoría anónimas, presentan generalmente a personas con nombres propios o como colectivos en tercera persona del singular y del plural, el denominado «tiers parlant» (Peytard, 1993: 8). En el caso de ser una primera persona se erigen con ironía como en el caso de las canciones de Béranger, o bien refiriéndose a un grupo, como en el caso de la *Marseillaise*, *La Carmagnole* o *L'internationale*. Sólo en el siglo XIX se empieza a tomar consciencia en Francia del enorme patrimonio de canción; Barzaz-Breiz La Villemarqué fue la primera persona que comenzó a recopilar las canciones tradicionales (Bizzoni y Prévost-Thomas, 2008; Brécy, 1991; Dutheil Pessin, 2004: 13; Chimeillo, 2004; Manfredonia, 1997; Portis, 2004).

table». La importancia de exteriorizar y verbalizar la existencia del locutor se debe a que parte de nuestra auto-representación se extrae de los modos en que los otros miembros del grupo o de otros grupos nos tratan, nos definen y nos ven. De esta forma, las experiencias personales que nacen de la interacción con los otros permiten la fusión parcial con la auto-representación del grupo. Precisamente, la presencia de la primera persona del singular, unida a los procesos relacionales, se entiende como una construcción de la identidad a través de una práctica discursiva que representa una identidad, la produce y la desempeña al mismo tiempo (Van Dijk, 1999: 153; Blommaert, 2005: 205).

Para conseguir mostrar la imagen del locutor, se emplean referencias genéricas a través de una representación de clases que son, al mismo tiempo, individuales, específicas e identificables. La generalización se consigue aquí con un sustantivo singular precedido de un artículo definido (Van Leeuwen, 1996: 46-47): «je suis le désert avant d'être sable, je suis le chiffre Trelles, je suis le fait divers, (je suis) la scoumoune, je suis l'antidote, je suis la langue, (je suis) la nage». Estos usos metafóricos presentan a la primera persona mediante la categorización por identificación según la cual los actores sociales se definen en términos de lo que son de forma más o menos permanente y concreta (Van Leeuwen, 1996: 54). Además, Estos actores sociales se precisan gracias a la técnica discursiva de clasificación por la que las personas representadas se enuncian en términos de categorías mayores o más generales. Así, se dan a entender las diferencias entre los individuos o grupos de una determinada sociedad. De igual forma, se realiza una diferenciación explícita de un actor social individual que crea la diferencia entre el locutor y el exogrupo (Van Leeuwen, 1996: 51): «J'ai pas besoin d'être un aigle, j'ai un faible, je rêve pas la nuit». Para este fin aparece también la forma negativa que expresa lo que no se es, no se tiene o no se hace. Unos datos que permiten construir parte de la expresión de su autodefinición: «Je suis pas de flan, pas de mafia, pas de posse, (pas) de clan, je suis pas de calibre, je suis pas d'ceux qui voient rouge à tous les jurons, j'ai pas de classe, j'pas de culte, j'ai pas le doigt qui se lève quand on m'insulte».

En todo caso, estas estrategias discursivas aplicadas a la primera persona constituyen una acentuación de sus cualidades positivas con el objetivo de establecer una auto-representación positiva. Se trata de una reacción a los ataques externos hacia la primera persona, basados sobre todo en el ejercicio de la discriminación y el trato irrespetuoso por parte de las autoridades, como se puede comprobar en la canción *Arabadub*.

En general, el locutor pretende conseguir una impersonalización lograda gracias a referencias genéricas y a una escasa presencia de la tercera persona, que aparece de forma difusa y sin muchos detalles. En las limitadas ocasiones en las que aparece, esta tercera persona se enuncia con pronombres indefinidos que transmiten una identidad imprecisa de la tercera persona a través de la indeterminación: «tout ce qui»,

«on», «ça». Sólo en algunos ejemplos se emplean formas nominales concretas: «ma voisine», «toutes les filles vous le diront», aunque sin una función clara que haya que resaltar. Sin embargo hay que señalar la presencia de Francia «La France est fanée» a la que se le atribuyen cualidades naturales. Francia aparece marchita, evocada como si de una flor se tratara, lo cual remite a un ser vivo procedente de la naturaleza. La presencia explícita de este país se interpreta como el espacio discursivo donde viven las personas representadas en la canción. Se trata del locutor, que aparece sólo una vez tras una serie de personas situadas en la audiencia, en el endogrupo y en el exogrupo, a las que se llama con apóstrofes (Van Leeuwen, 1996: 46-48, 51, 59).

En síntesis, la presencia de la tercera persona de forma difusa y de la primera de forma precisa y concreta formula la relación dialógica y el modelo polarizado de la primera y la tercera persona (Van Dijk, 1993: 263; 2003: 60-63). Además, esta precisión y concreción de la primera persona pretende mostrar la importancia absoluta de las características de la primera, con el objetivo de definir lo que ésta es, no es, hace, piensa y dice.

La audiencia no aparece mencionada en *Le bonhomme derrière* ni en *Je suis*. Por el contrario en *Arabadub* su presencia es notable, y para mostrarlo se utilizan series de apóstrofes que llaman y hablan directamente con ella: «A tous les falsificateurs d'identité, A Tous les camés! A Tous les reggaes!», entre la que se encuentra también el endogrupo: «A nous les malgaches!». Estas personas, aunque funcionan como audiencia, están situadas en el exogrupo. La primera persona pretende acercarlos incluso si se sitúan alejados de la primera persona del singular: «Tous les falsificateurs d'identité venez à moi, tous les camés! », «venez à moi, tous les (...) venez à moi». La audiencia se considera por lo tanto como colectivos a los que se quiere atraer con una llamada directa realizada con exclamaciones y verbos en imperativo: «Tous les camés! Les couleurs pistache! Tous les reggaes! Scalpez les apaches, tout c' qui tache et les malgaches».

4. Análisis de la transitividad: procesos materiales, procesos mentales, procesos verbales, procesos de comportamiento y procesos relacionales

Al observar los tipos de procesos representados en las canciones agrupadas como macrotema de la identidad, observamos que la mayoría de las canciones utilizan en mayor o menor medida todos los tipos, excepto los de comportamiento referidos a las experiencias internas, los fisiológicos, y los que muestran el estado mental. Sin embargo, comprobamos que los más abundantes son los procesos relacionales y los materiales. Después, en menor medida aparecen los mentales, los verbales, y en último lugar, los existenciales.

El hecho de que los procesos más relevantes en este grupo de canciones sean los materiales y los relacionales indica la intención de transmitir, por un lado, lo que las personas representadas hacen y, por otro, lo que estas personas tienen o son. Por lo tanto, el locutor construye y defiende su identidad expresando lo que hace y lo que

tiene. Ello indica que a través de estas prácticas discursivas se produce, se representa, y se desempeña una identidad propia (Blommaert, 2005: 205). De igual forma, de estas construcciones de identidad depende el modo en que el destinatario va a percibir al individuo, así como su aceptación o su rechazo (Roman, 2007: 4).

En las canciones *Je suis* y *Le bonhomme derrière* los procesos relacionales de atribución posesiva cobran un protagonismo destacable gracias a la repetición insistente del verbo «être» y «avoir». Esto supone una definición de un locutor que aparece de forma reiterada. Es interesante destacar el hecho de que el verbo «avoir» aparece en la mayoría de los casos en la forma negativa:

J'ai pas de mifa sur la place, j'ai pas de flan, j'ai pas de mafia,
j'ai pas de posse, j'ai pas de clan, j'ai pas de calibre et au jeu
d'épaule, j'ai pas le doigt qui se lève quand on m'insulte, j'ai
pas de haine, même né dans la banlieue.

Este hecho es significativo puesto que, aunque estos procesos aparezcan en forma negativa, el co-texto indica que no poseer todo aquello a lo que está refiriendo indica algo positivo. Se refiere así a las bandas de los barrios, a las mafias organizadas en las zonas desfavorecidas de las ciudades, a los clanes, a los grupos que de forma habitual llevan armas de fuego. Se trata de unos determinados grupos de personas agrupados por sus actitudes y por sus formas de actuar vinculadas a la violencia y las actividades al margen de la ley. Unas actitudes que normalmente se producen y reproducen en las zonas urbanas marginales en las que habitan los colectivos sociales más desfavorecidos (Dubet, 1987; Fijalkow, 2002: 44-69; Guénif Souilamas, 2000: 32-80;).

En esta misma canción, el locutor utiliza el verbo «avoir» para proferir una presuposición (Ducrot, 1984: 64-126) en forma negativa que presenta, por un lado, la existencia de estos grupos, y, por otro, su desvinculación de tales actitudes y personas. Por medio de la negación, se denuncia el hecho de estas personas se comporten así, se señala la peligrosidad de estos grupos y se les acusa de disponer en ocasiones de armas de fuego. Para este fin, también se utiliza un proceso relacional existencial atributivo que no deja lugar a dudas de la posición del locutor: «Et si je suis pas côté bad boy, je suis pas d'ceux qui voient rouge à tous les jurons». A esta técnica se apuntan también los procesos existenciales, que corroboran la imagen negativa de estos grupos representados utilizando igualmente la forma negativa del verbo «avoir», en este caso sirviéndose del significado «haber»: «Il y a pas de classe, y' a pas de colt, y' a pas de culte». Además, con el objetivo de reflejar el contraste y la presencia positiva de la primera persona, se añade: «Y a le bonhomme derrière», delimitando así la identidad de un locutor que pretende crear una imagen positiva de sí mismo. En coherencia con esta práctica, en *Gotta ma différence* se emplea de nuevo el verbo «avoir», esta vez en forma afirmativa, para concretar una imagen positiva del locutor: «J'ai des idées». También interviene el verbo «tener» en inglés con la variación diatópica de Estados

Unidos, y la variación diastrática oral. De manera que, en lugar de decir «I have got», dice «goota» para llamar la atención sobre la diferencia como elemento de su propia identidad: «Goota ma différence». Este empleo se explica como una interferencia diatópica que plantea la coexistencia de elementos lingüísticos que no tienen la misma área geográfica de empleo por tratarse de lenguas diferentes (Maingueneau, 1991: 143). Así se pretende llamar la atención de la audiencia, y, quizá en algún caso, también la de las personas que emplean esa lengua para abrir así las puertas del discurso a una audiencia más amplia y plural⁸.

Estos ejemplos sugieren que la identidad de grupo se forma con representaciones mentales compartidas. A esto se añade una serie de prácticas típicas o rutinarias, entre las que no faltan objetos, acciones colectivas, lugares y espacios comunes, tendencias y estilos, entre otros símbolos. Todo ello conforma una construcción social colectiva y una representación compartida de la que el locutor en este caso se desmarca. El objetivo consiste en transmitir una imagen de sí mismo positiva, pacificadora y desvinculada de movimientos violentos o ilegítimos, incluso si comparten el mismo espacio estigmatizado por la marginación. Así se explica que los elementos que constituyen una identidad social no son tanto una práctica social, un símbolo, un lugar o una organización en sí mismos, sino más bien el significado que tiene para el grupo (Van Dijk, 1999: 159-160).

La primera persona se asocia también con procesos relacionales atributivos que construyen la representación de un individuo que aparece con antítesis: «Je suis le feu et l'eau», «je suis l'antidote à son poison». Se muestran así las contradicciones e incoherencias de lo extranjero frente a lo francés: «Je suis la langue qui n'a pas d'école, je suis l'animal qu'on n'a pas mis à table». Para ello se acude incluso a la cita del escritor conocido por las fábulas: «Lafontaine ne m'a pas mis dans sa fable». La fábula de La Fontaine es por lo tanto una forma metafórica de referirse a Francia y a su universo cultural. De esta manera se enuncia la identidad personal del locutor que se siente excluida de la cultura francesa. Al decir que no se le ha incluido en la fábula, expresa que la cultura francesa no lo acepta. A pesar de ello, el locutor se reafirma diciéndose: «Tout ça est bien en moi, je suis», expresando así, primero, que no está contento con la exclusión a la que se le somete; en segundo lugar, que no se siente culpable de ello por ser como es; y, finalmente, que el locutor tiene una determinada identidad y no hay motivo para cambiar de forma de ser. Con este empleo se puede justificar la teoría de que no todas las identidades tienen el mismo rango, ni el mismo valor social, ni espacial, ya que las identidades forman parte de un sistema jerarquizado, y la particular estratificación de las identidades y sus fuentes dependen del contexto en el que se desenvuelven (Blommaert, 2005: 211). Por esta razón, en las canciones se denuncian

⁸ Aunque no atañen a este estudio habría que tener en cuenta también a la hora de sus posibles motivaciones las razones comerciales que supondrían un mayor número de ventas cuanto más diversificado y amplio sea su público.

la exclusión de los grupos o colectivos con una identidad asociada a la raza o al origen geográfico, social y cultural diferente al francés: «Contrôle de police aux dirty-faces, aux basanés».

Los procesos mentales aparecen en dos de las cuatro canciones e indican dos aspectos distintos. Por un lado, la necesidad de observación y de reflexión antes de hablar o realizar cualquier acción. Para este fin se emplean procesos mentales de cognición: «J'écoute», «je pèse», «je soupèse», «je méfie», «je conclus». Por otro lado, se habla de los gustos y preferencias del locutor expresados con procesos mentales de deseo que también colaboran en el dibujo del perfil de esta primera persona. Para ello, se refuerza con este tipo de procesos la importancia de la reflexión: «J'aime douter, quasi jamais être sûr». Además, estos procesos mentales de deseo presentan una declaración explícita de rechazo a la violencia verbal: «Je n'aime pas niquer le Allah ni la police, j'aime les mots qui respectent l'accent, je veux pas être la bouche qui croit s'être lavée en passant la tête sous la douche». Esta oposición a la agresividad verbal formula una actitud y una imagen positiva del locutor fundamentada en la tolerancia y el respeto hacia los demás.

En relación con los procesos verbales, si bien aparecen en tres de las cuatro canciones, no se encuentra una relevancia específica dentro del discurso de la identidad, puesto que son varias personas las que se asocian a este proceso sin nada destacable que señalar: locutor, «qui», «nous», «on», «toutes les filles», «ma voisine». Además, el co-texto tampoco aporta información vital para la comprensión del texto ni se encuentra una interpretación específica. Este fenómeno apoya la afirmación de que los procesos relacionales y materiales son los que realmente tienen peso en el grupo de canciones agrupadas bajo el macrotema de la identidad.

Los procesos materiales colaboran también en la exposición de la identidad del locutor, y, a través de la expresión de lo que hacen, tratan de favorecer a la autoafirmación de la primera persona. Para ello, se enfatiza precisamente esta persona con un pronombre tónico y un posesivo: «moi, je garde mon prénom», y se muestra así la presencia del locutor. Esta primera persona está intentando buscar su propio camino alejado de los estereotipos y de las representaciones generales que otros hacen de él: «Je fuis les slogans, je fais marche en arrière, je balaie tout ce qui me semble futile, je ne fais pas de manière». Los procesos materiales no son numerosos en estas canciones pero sirven para ilustrar lo que los procesos relacionales expresan con claridad y para crear una construcción personal y social del locutor que se fundamenta en la relación con varias categorías o grupos diferentes. Se trata de la construcción de una identidad individual en la que el individuo toma elementos del contexto social en el que está inmerso, además de los que se heredan de la familia, del grupo o la escuela. Al mismo tiempo, de estas construcciones identitarias depende el modo en que el otro va a percibir al individuo, así como su aceptación o su rechazo (Roman, 2007: 4). Por esta razón, presenta una representación positiva del locutor ante la audiencia. El fin últi-

mo de este esfuerzo radica en un deseo de mostrarse ante las personas y/o grupos para ser reconocidos socialmente, diferenciarse o incluso oponerse al otro.

5. Conclusión⁹

En estas canciones seleccionadas para analizar el macrotema de la identidad el locutor acepta sus contradicciones, las admite e intenta que el resto de la sociedad acepte su forma de ser y de existir. Para colaborar en este proyecto, el locutor propone un modelo de convivencia en el que es fundamental el respeto, sobre todo verbal. Por esta razón, se establece una crítica directa al lenguaje irrespetuoso y violento contra las personas e instituciones, y muestra su desacuerdo con las actitudes y comportamientos desconsiderados. A cambio, se propone un modelo de actuación expresado en función de la observación, de la reflexión y de la toma de decisiones basado en la inteligencia, considerada el punto de partida para la comprensión mutua. Esta forma de proceder invita a la audiencia a reflexionar, y pretende establecer un procedimiento reflexivo y meditado previo al juicio y a la actuación.

El locutor insiste sobre estas cuestiones en las canciones ya que constituyen el conjunto de las representaciones mentales que pretende mostrar a la audiencia. De esta forma, al compartir sus ideas, sus experiencias y sus pensamientos, trata de crear una auto-representación positiva que le defienda de los ataques externos. En este sentido, se emplea una tercera persona borrosa e indefinida que favorece la representación positiva del locutor y la formación del modelo polarizado entre el endogrupo y el exogrupo. En la construcción de esta polarización también colaboran los procesos de transitividad, sobre todo los relacionales, ya que ayudan a configurar la identidad de la primera persona en función de lo que es y de lo que tiene. Además, tanto los procesos relacionales como el resto de procesos incluidos en la transitividad denuncian la existencia de grupos externos peligrosos, y confirman la no participación del locutor en sus ideas y actos.

Esta representación positiva de la primera persona desvelada a través de la transitividad y de las estrategias discursivas que se han explicado, muestra una representación alejada de estos colectivos o bandas, y crea una auto-representación seria, comprometida, pensativa y respetuosa. De forma general, con todos estos datos se puede decir que en los textos de las canciones se representan personas, actividades, objetivos, normas, relaciones y recursos que conforman de forma global una ideología en términos de la definición de Van Dijk (2003: 56; 1999: 96). Podemos afirmar por lo tanto que se trata de una ideología en la que se plasma la identidad de las generaciones descendientes de la inmigración en Francia a finales del siglo XX.

⁹ Recordamos que estas canciones y estas conclusiones son una muestra de una minuciosa investigación sobre todos los textos de las canciones del grupo Zebda. En este artículo aparece reflejado solo el macrotema, pero las ideas extraídas del análisis y de la interpretación de los resultados proceden de un estudio mucho más amplio.

Todos estos mecanismos de representación de las personas en los textos forman una imagen positiva del locutor basada en una identidad tolerante consigo mismo, así como con los demás grupos y personas representadas, y que incide de manera notable en un distanciamiento de la violencia y la intolerancia¹⁰.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, Jean-Michel (1999): *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. París, Nathan Université.
- ADAM, Jean-Michel y Marc BONHOMME (1997): *La argumentación publicitaria. Retórica del elogio y de la persuasión*. Madrid, Cátedra.
- AMONT, Marcel (1994): *Une chanson. Qu'y a-t-il à l'intérieur d'une chanson?* París, Seuil.
- BADIOU, Alain (2005): «L'humiliation ordinaire». *Le Monde* 16/11/2005, 31 [Consulta en línea: http://www.lemonde.fr/idees/article/2005/11/15/l-humiliation-ordinaire-par-alain-badiou_710389_3232.html; 12/11/2006].
- BARROUX, Rémi (2006): «Bernard Thibault: "Nous sommes confrontés à une crise sociale"». *Le Monde*, 16/11/2006, 10.
- BENVENISTE, Émile (1972): *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI.
- BIZZONI, Lise y Cécile PREVOST-THOMAS (2008): *La chanson francophone engagée*. Montréal, Triptyque.
- BOUCHER, Manuel (1998): *Rap. Expression des lascars. Significations et enjeux du rap dans la société française*. París, L'Harmattan.
- BLOMMAERT, John (2005): *Discourse*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BRECY, Robert (1991): *La chanson de la Commune*. París, Les Editions Ouvrières.
- CALVET, Louis Jean (1981): *Chanson et société*. París, Payot.
- CALVET, Louis Jean (2008): *Cent ans de chanson française*. París, Archipoche.
- CHIMELLO, Sylvain (2004): *La résistance en chantant. 1939-1945*. París, Autrement.
- DE CARLO, Magdaleno (1998): *L'interculturel*. París, Clé International.
- DUBET, François (1987): *La galère: Jeunes en survie*. París, Fayard.
- DUCROT, Oswald (1984): *Decir y no decir*. Barcelona, Anagrama.
- DUTHEIL PESSIN, Cathérine (2004): *La chanson réaliste. Sociologie d'un genre*. París, L'Harmattan.
- ECO, Umberto (2007): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, De Bolsillo.

¹⁰ Este artículo se inscribe en la investigación financiada por la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León en el marco del proyecto titulado *40 años de comunicación musical. La función social de la canción popular en España, Francia, Reino Unido e Irlanda. Un análisis lingüístico* (VA084B11-1), concedido por orden EDU 1174/2010 (BOCYL, 29/03/2011).

- FAIRCLOUG, Norman (1995): *Critical discourse analyse: The critical study of language*. Edimburgo, Pearson Education Limited.
- FIJALKOW, Yankel (2002): *Sociologie de la ville*. París, La Découverte.
- GURREY, Béatrice (2005): «M. Chirac diagnostique une crise d'identité». *Le Monde*, 16/11/2005, 9-11.
- GUENIF SOUILAMAS, Nacira (2000): *Des beurettes*. París, Hachette.
- HALLIDAY, Michael A. K. (2004): *An introduction to Funcional Grammar*. Londres, Hodder Education y Hachette UK Company [3^a ed.].
- JOUVENET, Morgan (2006): *Rap, techno, electro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*. París, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- LEBRUN, Barbara (2009): *Protest Music in France*. Surrey y Burlington, Ashgate.
- LÉVY, Albert (2006): «Insécurité et racisme de crise». *Le Monde diplomatique* («Banlieues, trente ans d'histoire et de révoltes»), 86-88.
- MAINGUENEAU, Dominique (1991): *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*. París, Hachette Supérieur.
- MANFREDONIA, Gaetano (1997): *La chanson anarchiste en France des origines à 1914*. París, L'Harmattan.
- MARX-SCOURAS, Danielle (2005): *La France de Zebda 1981–2004: Faire de la musique un acte politique*. París, Autrement.
- PASSEVANT, Christiane y Larry PORTIS (2008): *Dictionnaire des chansons politiques engagées. Ces chants qui ont changé le monde*. París, Scali.
- PEYTARD, Jean (1993): «D'une sémiotique de l'altération». *Semen*, 8 [Consulta en línea: <http://semen.revues.org/4182#tocto3n1>. 28/3/2012].
- REIJASSE, Jérôme (2002): *Zebda*. París, Les guides Musicbook.
- RESCHÉ, Catherine (2005): «Le discours officiel du Président de la Réserve Fédérale américaine: entre transparence et propagande», in David Banks, *Aspects linguistiques du texte de propagande*. París, Harmattan, 147-174.
- RIO, Fabienne (2002): «De l'identité nationale: Théorie et pratique de la fin d'un mythe», in *Colloque Identité(e)*. Maison des Sciences de l'Homme et de la Société. Poitiers, Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Poitiers, 451-468.
- ROMAN, Joël (2007): «Identité et identité nationale». *Ecarts d'identité*, 111, 4-6. [Consulta en línea: http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/6/111/ei_111_roman1.pdf; 30/4/2009].
- SAKA, Pierre (1994): *La chanson française à travers ses succès*. París, Larousse.
- SAKA, Pierre y Yann PLOUGASTEL (2008): *La Chanson Française et Francophone*. París, Larousse.
- SEMPRINI, Andrea (1997): *Le multiculturalisme*. París, PUF (Que sais-je?).
- TILLY, Charles (2001): «Political identities in changing polities», in *Keynote address of the Conference on Redefining Europe*. Nueva York, New York University, 3.

- VAN DIJK, Teun A. (1993): «Principles of Critical Discourse Analysis». *Discourse and Society*, 4 (2), 249-283.
- VAN DIJK, Teun A. (1996): *Discourse, Racism and Ideology*. La Laguna, RCEI ediciones.
- VAN DIJK, Teun A. (1999): *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona, Gedisa.
- VAN DIJK, Teun A. (2003): *Ideología y discurso*. Barcelona, Ariel Lingüística.
- VAN EECKHOUT, Laetitia (2009): «Sarkozy reabre el debate sobre la identidad nacional». *El País*, 22/04/2009. [Consulta en línea: http://www.elpais.com/articulo-/internacional/Sarkozy/reabre/debate/identidad/nacional/elpepiint/20090422elpepiint_3/Tes, 22/4/2009].
- VAN LEEUWEN, Theo (1996): «The representation of social actors», in Carmen Rosa Caldas Coulthard y Malcolm Coulthard, *Text and Practices: Reading in critical discourse analysis*. Londres, Routledge, 32-70.
- VEAL, Michael E. (2007): *Soundscapes and Shattered songs in Jamaican Reggae*. Middletown, Wesleyan University Press.
- WODAK, Ruth y Michael MEYER (2003): *Métodos d'análisis crítico del discurso*. Barcelona, Gedisa Editorial.
- VVAA. (2010): *Sabih Muslim*. Buenos Aires, Oficina de cultura y difusión islámica argentina.

DISCOGRAFÍA

- MOTIVÉ-E-S. (1997): *Motivées, chants de lutte*. Barclay. Poligram
- ZEBDA (1992): *L'arène des rumeurs*. Barclay. Poligram.
- ZEBDA (1995) *Le Bruit et l'odeur*. Barclay. Poligram
- ZEBDA (1998): *Essence Ordinaire*. Barclay. Poligram
- ZEBDA (2002): *Utopie d'occase*. Barclay. Poligram