

[< Volver](#)

## Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación

Jaume Ayats Abeyá

### Resumen

Los eslógans de manifestación, una expresión verbal-sonora marginal y poco valorada, sirve al autor de «objeto» de estudio para aplicar a la música algunos de los criterios básicos de la lingüística pragmática. La operación consiste en superar los tradicionales análisis de la «forma» musical de resultado fundamentalmente tautológico a partir de la observación de elementos de la modulación sonora que pueden relacionarse con los protagonistas del acto colectivo. El resultado pretende mostrar cómo la modulación de la expresión sonora de los eslógans está completamente vinculada a la imagen de grupo que los manifestantes pretenden ofrecer para alcanzar con éxito su objetivo: la re-presentación callejera del grupo.

### Abstract

Demonstration slogans, the marginal and «worthless» speak and sound expressions, are taken by the author as study objects to apply to music some of the basic criteria from pragmatic Linguistic. He tries to overcome the traditional analysis of musical «form», after the observation of elements of the sound modulation related to actors of collective activity. The results try to show how the modulation of slogans are closely linked to the image that the group pretends to offer in order to successfully reach his aims: the street representation of the group.

Tratar desde la etnomusicología un fenómeno de actualidad y lo bastante alejado de los temas habituales del estudio de la música y de la concepción occidental de obra de arte como es la expresión sonora en las manifestaciones que discurren diariamente por las calles de nuestras ciudades, conlleva responder una serie de cuestiones previas, a la vez conceptuales y metodológicas, que afectan más o menos directamente las bases de lo que es y lo que puede ser una investigación sobre hechos musicales. Obviamente estamos convencidos de que la posición o consideración de «marginal» de un hecho sonoro como el que se produce en las manifestaciones no viene dada por una supuesta marginalidad o «situación de frontera» que correspondería de forma natural a estos mensajes, sino que viene dada por la conceptualización y los implícitos culturales sobre los que nuestra sociedad fundamenta la comprensión de la expresión sonora. En otras palabras, podemos observar cómo la supuesta evidencia de lo que es y lo que no es música se relativiza y adquiere otros matices cuando es observada desde los márgenes no artísticos de la expresión sonora, en una zona donde no es posible aplicar la taxonomía clásica occidental que divide la expresión sonora entre palabra/música/ruido, sino que hace inexcusable una visión global de la interacción humana dentro de la que la expresión sonora aparece como un elemento primordial de la imagen colectiva.

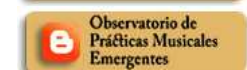
Y a pesar de esta falta de consideración académica (que no nos detendremos en detallar y que, está claro, no afecta sólo al ámbito musical) cada día se producen en nuestras ciudades una o diversas manifestaciones, con la participación anual de centenares de miles de personas.

Veamos algunas de las cuestiones que plantea el estudio sonoro de las manifestaciones:

¿Se puede hablar de «música» para referirnos a los «gritos» de los manifestantes en la calle? ¿Se puede analizar y observar la preferencia sonora de los grupos manifestantes desde los puntos de vista de la antropología musical? E, intentando ir un poco más lejos, el análisis en detalle de los elementos sonoros de esta preferencia ¿aportará alguna información interesante a la comprensión de la totalidad del acto colectivo? ¿o quizá nos encontraremos con un desgraciadamente habitual análisis «formal» de la música que no sabe cómo escapar de la tautología?

Por una parte, está claro que en nuestra sociedad nadie va a considerar «música» esta clase de expresiones sonoras (de la misma forma que tampoco las considerarán sólo «palabra» o sólo «ruido»); por otra parte, está claro que se puede proceder sin problemas a un análisis formal de estos mensajes a partir de los procedimientos habituales de análisis de la etnomusicología contemporánea. Esta aparente paradoja se

Explorar TRANS:

[Por Número >](#)[Por Artículo >](#)[Por Autor >](#)  ×[MoShare](#) | [ShareShare](#)[Suscribir RSS Feed](#)[Musicología feminista](#)

explica fácilmente a partir de una visión de uso o pragmática: la expresión sonora en las manifestaciones no cumple casi ninguno de los extensos requisitos con que nuestra sociedad conceptualiza a la música como un sector de las expresiones sonoras (requisitos de lugar, de quién profiere, para quién, bajo qué bases ideacionales, con qué objetivo comunicacional, bajo qué cobertura de ideas de obra de arte, de sentimiento, de transcendencia, resultado de unos procesos históricos, resultado de unos procesos de institucionalización y de profesionalización de la expresión «musical», algunos elementos formales, procesos de comercialización de lo sonoro, etc., etc). A pesar de ello, la aplicación de procedimientos del análisis de comunicaciones sonoras (lingüísticas y musicales) puede dar unos resultados efectivos nada desdeñables. Para que estos resultados contribuyan a la comprensión de la globalidad del acto colectivo que se está llevando a cabo en la calle, y para que más allá de la opacidad de la expresión nos den pistas de los objetivos y de las vivencias particulares de tal actividad, hemos optado por la aplicación al análisis del «mensaje» sonoro de los principios básicos de las corrientes contemporáneas de las lingüísticas del uso o lingüísticas pragmáticas. Estos principios pretenden superar en la música la dualidad o la «esquizofrenia», si se permite la metáfora que han superado en la lingüística. Resumiendo de forma ciertamente demasiado simple, pero suficientemente ilustradora, mientras las lingüísticas estructuralista y generativista proporcionaban unos notables mecanismos de comprensión de cómo se articula el mensaje lingüístico, sus análisis quedaban completamente desvinculados del significado de las frases, de las intenciones comunicativas y, en definitiva, del juego social que tiene como objetivo cualquier comunicación lingüística. A partir de, sobre todo, cuatro ideas principales, la lingüística pragmática o del uso se enfrenta a la vertiente significativa y social de la expresión lingüística. Estas cuatro ideas principales se pueden sintetizar en un procedimiento de análisis y estudio que tiene que tener en cuenta como mínimo:

El papel o rol de los interlocutores.

La situación comunicativa o «contexto».

Evaluar el discurso implícito o anterior sobre el que se construye el mensaje actual.

Realizar el estudio siempre sobre los usos ordinarios del lenguaje y en situaciones reales.

¿A qué conduce esto? Éluerd lo aclara en su introducción a la presentación de La lingüística pragmática:

A primera vista, el resultado es un desorden que los análisis precedentes sabían evitar. Pero este «desorden» es muy probablemente el precio que se tiene que pagar para hablar verdaderamente del lenguaje humano y no de un lenguaje ideal o desencarnado. (Éluerd, 1985: 3)

No es ningún secreto que este planteamiento aproxima la investigación sobre la expresión lingüística a postulados suficientemente conocidos de la antropología contemporánea y que, en definitiva, contribuye a una de las tendencias más imparables y académicamente más difíciles de llevar a término: la necesaria visión global en el terreno de las ciencias sociales.

Por lo que se refiere al análisis musical, este planteamiento puede ofrecer una vía de superación de la tradicional separación entre los supuestos objetivos comunicativos propios de la música en nuestra sociedad (que podemos resumir en el ciertamente tópico «lenguaje que comunica los sentimientos»), y los análisis formales que sobre ella se hacen, incapaces de traspasar el estadio de las tautologías terminológicas y, en consecuencia, incapaces de relacionar aspectos de la modulación sonora con el complejo juego social y vivencial en el que estos mensajes participan.

Pero, más allá de las buenas intenciones teóricas, ¿qué tipo de resultados prácticos pueden ofrecer estos planteamientos? Para responder a este interrogante, un capítulo de nuestra tesis doctoral (Ayats, 1997) estuvo dedicado al análisis formal de un tipo de mensaje que se producía durante las manifestaciones. Se trata de los eslóganes de manifestación, que a partir de nuestras observaciones en diversas manifestaciones en París y Barcelona (2), podemos afirmar que representan alrededor de un 70-80% de las expresiones sonoras emitidas.

A nuestro modo de ver, el estudio a partir de un «objeto» que en su percepción de marginal y de poco valor social se aparta significativamente de las consideraciones habituales de «objeto musical» y del imaginario social que se funda en la idea de obra de arte (composición, compositor, originalidad, creación, etc), permite un espacio de reflexión y de análisis mucho más amplio. En la discusión sobre los eslóganes de manifestación podremos obviar muchos elementos de la crítica sobre la construcción ideacional del objeto que se hace inevitable cuando se trata de otras expresiones «musicales». Por otra parte, siguiendo el criterio de las lingüísticas del uso, es a partir de la observación de situaciones corrientes y habituales de expresión sonora, observadas y vinculadas a los protagonistas, a la vida real y a las circunstancias inmediatas de producción, como podremos comprender algunos elementos sociales que contribuyen a la modulación singular de la expresión sonora. Dicho de otra forma: el estudio de estas situaciones inmediatas puede guiarnos en la observación posterior de otros mensajes deudores de las características de la creación artística (alta codificación, búsqueda de la creación original y de un lenguaje propio al autor, etc). Aplicado a la música, creemos que es a partir de situaciones tan alejadas de la «música-obra de arte» donde pueden observarse con menos trabas las vinculaciones entre elementos de la modulación sonora y sus significaciones en diferentes situaciones de interacción comunicativa.

---

Los mecanismos del dispositivo de preferencia:

las reglas del juego

En cualquier situación comunicativa, el mensaje sonoro cumple, en menor o mayor grado, con las previsiones que los diferentes interlocutores han anticipado. Esto se hace especialmente notorio cuando se trata de una expresión sonora muy encuadrada en una situación de uso delimitada como es el caso de los eslóganes: observamos un mensaje de expresión colectiva, de estructura muy breve y repetitiva y de construcción cerrada. Las previsiones formales de los eslóganes son tan determinadas que ya de entrada

podemos formular una pequeña definición que nos permita indicar los límites del objeto de observación (límites establecidos por contraste con las canciones emblemáticas, las parodias basadas en canciones de uso fuera de las manifestaciones y los recursos sonoros no lingüísticos, todos ellos mostrándose durante su expresión con características diferentes a los eslóganes). De esta forma, podemos definir los eslóganes (Brailoiu, 1973: 265-299) como una fórmula lingüística rítmada, repetida colectivamente diversas veces sin utilizar una entonación unificada, y que se articula a partir de mecanismos rítmicos simples (con analogías con el llamado ritmo infantil).

Hemos comprobado que los mismos participantes en las manifestaciones, diferenciaban inmediatamente por su formulación los eslóganes de los otros mensajes, y eran capaces de crear eslóganes dentro de unos márgenes de realización notablemente precisos. ¿Cuáles son los mecanismos de articulación de los eslóganes? Para aclarar este nivel de observación podemos utilizar los estrictos procedimientos de análisis de estructuras musicales que propone Simha Arom (1985), basados en los criterios de oposición, unidades discretas y pertinencia —criterios derivados de la fonología estructural y que se mostraron eficaces en estudios de etnolingüística. Estas herramientas de la lingüística estructural se revelan útiles para aclarar los mecanismos básicos de articulación del mensaje. En definitiva, aplicados a un juego, nos darían la enumeración de las reglas del juego, de aquello que es necesario cumplir (o tener como modelo de referencia aunque no siempre se cumpla) o también de los límites de lo posible. Aunque, claro está, sería sumamente reduccionista limitar lo que la gente hace y se comunica durante un juego a la simple enumeración de las reglas pertinentes.

En el caso de los eslóganes este mecanismo se concreta en una disposición rítmica simple de las sílabas lingüísticas que los participantes reconocen y son capaces de recrear con gran facilidad, y que en nuestro amplio corpus de análisis se cumplen en un porcentaje altísimo (3), y con un alto grado de coincidencia entre Barcelona y París. Además, esta articulación silábico-rítmica coincide total o parcialmente con las de otras situaciones de preferencia colectiva: grupos infantiles; el público en los estadios de deportes, en un concierto multitudinario o en un mitin político; celebraciones festivas, bodas; recitado de las tablas de multiplicación; etc.

Podemos sintetizar los resultados de este tipo de análisis en los siguientes puntos:

Diversos elementos o parámetros del análisis sonoro tradicional no se revelan pertinentes en este nivel de estructuración del mensaje, de tal forma que la modulación o alteración de estos elementos no es percibida por los participantes en la manifestación como un cambio de eslógan. Estos elementos estructuralmente no pertinentes son la línea melódica (o perfil de entonación), la entonación general del eslogan, la velocidad de escansión y el volumen.

Cada eslogan tiene una disposición en segmentos rítmicos y lingüísticos (de entre uno y una docena). Cada segmento agrupa entre una y trece sílabas de texto. Los participantes perciben claramente esta disposición en segmentos. La segmentación queda marcada a diferentes niveles por elementos rítmicos (pausas), fonéticos (rimas o isotopías), de estructuras de frases (equivalencias sintagmáticas, paralelismos u oposiciones), o por la alternancia antifonaria de la preferencia. Pero fue la observación de los movimientos de los manifestantes con los brazos y los puños, así como la percusión que acompaña los eslóganes (palmas, pitos, etc.) lo que nos permitió de manera más precisa delimitar los segmentos, ya que los diálogos rítmicos de la percusión siempre utilizan el espacio de pausa entre los segmentos y nunca la parte «interna» o de pulsaciones acentuadas.

El número de sílabas del segmento, junto con la disposición de los acentos sobre estas sílabas y la terminación oxítona (acento sobre la última sílaba) o paroxítona (acento sobre la penúltima) dan como resultado de gran precisión todas las posibilidades rítmicas del segmento. De esta forma podemos resumir las formulaciones en segmentos de cuatro pulsaciones (que permiten desde tres hasta trece sílabas), segmentos de dos pulsaciones (de una a seis sílabas), o la simple silabización en cada pulsación (4). A grandes rasgos, los eslóganes más habituales son los que suman un número total de pulsaciones múltiplo de cuatro, coincidiendo así con las estructuras métricas más habituales de la música europea.

De esta forma puede explicarse cómo un eslógan recién formulado es asumido inmediatamente por una gran cantidad de personas, que no dudan ni un instante qué disposición rítmica tiene que tener, aunque lo oigan por primera vez. En la comparación entre los eslóganes de París y los de Barcelona sólo un elemento matiza este mecanismo: la estructura de la lengua francesa determina que más del 95% de los segmentos tengan una terminación oxítona, mientras que la lengua catalana los divide en partes casi iguales. Las observaciones que hemos realizado sobre eslóganes en lengua castellana (como también creemos que pasa en italiano) nos dan un número mayoritario de terminaciones paroxítonas, así como algunas de proparoxítonas.

En definitiva, vemos cómo un análisis formal hecho con los métodos más rigurosos del estructuralismo puede permitirnos enmarcar el terreno donde se produce la expresión sonora, aunque por sí solo este análisis no pueda aportarnos casi nada a la comprensión de la actividad social que se está desarrollando. El mecanismo que acabamos de sintetizar permite la preferencia de mensajes lingüísticos breves muy diversos, coordinando fácilmente la expresión de centenares de personas en una disposición temporal eficaz, que todo el mundo ha experimentado y conoce a través de actividades colectivas diversas. La base del éxito de este mecanismo es la libertad creativa que permite en el nivel lingüístico elaboraciones fonéticas diversas y sugestivas.

Pero no sería correcto deducir que este mecanismo silábico-rítmico obedece estrictamente a un modelo invariable. La observación detallada de muchos eslóganes nos ha permitido ver cómo en ciertas formulaciones se puede escoger entre más de una solución, y cómo las personas más habituales y activas

en las manifestaciones muestran mejores capacidades de formular un nuevo eslogan que sea aceptado como interesante por gran parte del grupo manifestante. Las circunstancias específicas de cada situación, la historia del grupo manifestante y la historia particular de cada individuo pueden ser elementos que alteren los resultados estrictos del mecanismo. Veamos unos ejemplos.

En una manifestación parisina (a raíz de la guerra del Golfo Pérsico, 8 de abril de 1991) observamos atentamente el caso de un «megafonista», que encabeza un grupo manifestante del PCF dirigiendo las preferencias a través de la amplificación sonora del megáfono. El megafonista trató a lo largo de cuatro o cinco intentos de formular «bien» un nuevo eslogan, sin llegar a conseguirlo. Los manifestantes de su grupo sonreían. Por fin, consiguió construir un eslogan compuesto de segmentos con el siguiente número de pulsaciones: 4+4+2+4. Daba un resultado ligeramente alejado de los habituales múltiplos de cuatro. Durante tres repeticiones sólo una parte del grupo siguió la propuesta del megafonista, y otros no consiguieron repetir la propuesta. En otro tipo de eslogan habría bastado una repetición para que todo el grupo la gritara. Finalmente, a la cuarta fue proferido por la gran mayoría. Se trataba de una estructura no desconocida pero poco habitual, periférica, que necesitó un cierto «ensayo» para entrar en el uso concreto de la manifestación.

Paralelamente, la observación en París de grupos de manifestantes de una cultura claramente lejana, como es el caso de los kurdos, nos mostró las dificultades que tenían para elaborar y proferir eslóganes en francés: la organización acentual de su lengua y sus hábitos rítmicos se alejan de los correspondientes galos. Durante la misma manifestación (8-IV-91), un pequeño grupo trotskista francés lanzaba un eslogan de una formulación rítmica que no correspondía al mecanismo que hemos descrito. Habían retomado el eslogan de un grupo kurdo muy numeroso que en la manifestación se encontraba justo detrás de ellos, y lo reproducían no sin algunas dudas. A pesar de alejarse de los hábitos de preferencia y del mecanismo habitual de los manifestantes trotskistas, fueron capaces de reproducirlo por razones que podríamos aventurar: quizá para ofrecer una adecuada imagen de solidaridad internacionalista, o para cooperar con el grito de una frase a la que querían adherirse.

Como resultado podríamos afirmar que en el nivel rítmico-silábico los eslóganes muestran un mecanismo simple de usos ampliamente compartidos dentro de una misma comunidad (lingüística o, quizá, de familia de lenguas), pero que de ninguna manera se trata de un sistema o modelo fijado en una competencia unívoca de todos los individuos. Las características métricas y acentuales de cada lengua determinan unos márgenes de formulación, pero permiten la utilización de diversas posibilidades condicionadas por distintos factores, como son el momento de la enunciación, la voluntad enfatizante de un elemento (palabra o actitud) concreto del mensaje, y por los hábitos de uso, sean individuales o de la historia colectiva del grupo. En el cuadro comunicacional de los eslóganes «situación especialmente enfática y determinada por las necesidades de la ordenación de la preferencia colectiva», el nivel rítmico puede considerarse como una simple herramienta, pero, como tal herramienta, eficaz y adaptable a cada caso de actualización lingüística. El rendimiento de este mecanismo y su economía de medios es evidente, logrando una alto grado de coordinación del mensaje colectivo juntamente con una notable simplicidad y comprensibilidad.

---

Del mecanismo rítmico a la modulación significativa: jugando a los naipes

Hemos afirmado que diversos elementos del análisis sonoro tradicional «la línea melódica (o perfil de entonación), la entonación general del eslogan, la velocidad de escansión y el volumen» no eran pertinentes en el nivel de estructuración del mensaje. Desde el punto de vista del análisis estructuralista, esta deducción bastaría para no dar ninguna relevancia a las modificaciones en la modulación de estos posibles «parámetros» de la expresión sonora. Contrariamente a esta posición, y retomando ciertos puntos de vista de las lingüísticas del uso, la modulación sonora de estos elementos no-pertinentes a nivel de estructura no sólo resulta significativa, sino que en contraste con la estructura pertinente transmite un nivel de información mucho más vinculada a la actividad social y vivencial de los protagonistas del acto.

Para expresarlo con palabras más comprensibles echamos mano a la metáfora de la partida de naipes, no muy lejana de la clásica analogía del juego del ajedrez propuesta por Saussure. La diferencia sustancial entre la preferencia de eslóganes en una manifestación y la partida de cartas se puede establecer en el elemento de la competición, con un resultado ganador / perdedor en los naipes, que se aleja del «juego» de representación social en que se sustenta, a grandes rasgos, la manifestación.

Así, en una partida de cartas el intenso diálogo entre los participantes se articula a través de tácticas, de engaños y de sobreentendidos que conducirán la confrontación a un resultado final (resultado que no se limita a ganador/perdedor, sino que es mucho más rico de interpretaciones y de matices). Un supuesto investigador externo que no conociera el juego, de entrada necesitaría comprender el nivel de funcionamiento necesario del evento: saber el valor y los sistemas de oposición de las cartas, aclarar las reglas básicas del juego, qué está permitido y qué no en cada ocasión, etc. No estamos, pues, muy lejos de la investigación del etnolingüista que se enfrenta a una lengua desconocida y tiene que estructurar oposiciones fonológicas, reglas gramaticales y campos semánticos. También estamos cerca del etnomusicólogo eficiente que, a través de un sistema de oposiciones y de combinaciones, deduce el mecanismo básico o «necesario» de estructuración de una determinada música exótica (como expone magníficamente Arom, 1985). Pero si el observador de la partida de cartas se queda sólo en el estadio de la descripción de las reglas necesarias, ¿hasta qué punto nos está ofreciendo una descripción lo bastante interesante o completa de lo que está observando? ¿Qué nos podrá contar de la emoción del juego y de los diálogos entre jugadores en cada momento? En realidad, los jugadores nunca actúan a partir de una enumeración de reglas, hasta el extremo de que a muchos les sería casi imposible efectuar una enumeración ordenada de las reglas necesarias del juego (como también serían incapaces de hacerlo los hablantes de una lengua o los músicos de un entorno cultural). En cambio, los jugadores no dudan ni un instante en el momento de aplicar las reglas a cada circunstancia precisa del juego a partir de una memoria fiel de

situaciones, actitudes y procedimientos. Pero hacen bastante más que aplicar unas reglas: modulan las reglas dentro de unos márgenes de actuación mucho más sutiles, las combinan con otros elementos del juego y también con otros elementos de su comportamiento personal y colectivo. Sin considerar estos matices y procedimientos que se mezclan con las reglas (procedimientos de tiempo, de ritmo, de anticipación, de gesto, de actitud...), sin tener en cuenta las transgresiones a las reglas o el intento de forzarlas en sus límites, difícilmente podríamos hablar de la globalidad del evento.

A partir de la imagen del juego de cartas hemos decidido llamar estilo (concediéndonos una cierta licencia conceptual) al conjunto de elementos del mensaje que son claramente modulados por parte de los protagonistas del acto y que, en cambio, no forman parte de los elementos estructuralmente necesarios para que el mensaje sea entendido como un eslogan de manifestación «corriente». Se trata, pues, de un nivel del mensaje que no tiene relevancia (o pertinencia) en cuanto a la estructura (es una elaboración de entrada innecesaria para que el mensaje sea percibido como un mensaje correctamente formulado en una situación precisa), pero esta modulación puede tomar una enorme relevancia por lo que atañe a la eficacia del mensaje y a su adecuación a las circunstancias comunicativas del momento. Tenemos numerosos ejemplos de este procedimiento en la utilización paródica de los mensajes musicales. Aprovechando un símil tecnológico, podemos decir que mientras el nivel de la estructura necesaria es un nivel de signos discretos y claramente opuestos, a la manera de la información digitalizada, el nivel de la modulación estilística se acercaría a un comportamiento analógico, donde la oposición binaria no sirve, sino que se trata de matices de grado o de volumen, de una continuidad no segmentada y más o menos difusa. De una oposición de blanco y negro pasaríamos a un nivel de matices menos definibles, más sugerentes y significativos, pero en un terreno en el que se hacen difíciles afirmaciones y certezas.

Nuestra propuesta no se aleja de algunas posiciones de la lingüística del uso:

«los estilos son producto de una determinada elección de expresiones condicionada por la situación»  
 «el estilo es un interface, una zona de contacto entre la lengua y su uso, determinado por la situación y la cultura (Enkvist, citado en Castellà, 1992:37)

En un tipo de mensaje encuadrado en una situación tan enormemente predeterminada, de formulación cerrada y previsible como es la de proferir eslóganes en una manifestación, esta modulación «estilística» será decisiva para entender lo que realmente está pasando en la relación interpersonal. La estructura necesaria sólo determina «lo necesario» en la situación, mientras que los elementos realmente informativos, que contribuyen a dar las significaciones más matizadas y elaboradas, se modulan en gradaciones de interpretación menos unívoca, a veces calculadamente ambigua y más difícil de interpretar por parte de los posibles «receptores» del mensaje.

La separación en dos niveles (uno estructural y otro de estilo) no deja de ser una abstracción, puramente funcional para el investigador, que en la modulación real del mensaje por parte de los protagonistas no se manifiesta de manera nada clara. El evento contemplado continuará ofreciendo una notable opacidad favorecida por la intrincada complejidad de factores que intervienen en él (coincidiendo en este punto con las propuestas de Certeau 1990: 51-52).

Pasemos a describir con ejemplos de los eslóganes esta modulación significativa de la expresión sonora.

En primer lugar trataremos la modulación de la velocidad de escansión y del tempo. La mayor parte de los eslóganes son proferidos manteniendo un mismo tempo en la velocidad de escansión, mientras que en otras ocasiones son proferidos por el grupo y, principalmente, por el megafonista a partir de una dinámica de cambio de velocidad (aceleración y/o reducción). Dos tipos de cambio de velocidad han sido observados: la aceleración continua —a veces con ondulaciones— hasta llegar a una cierta velocidad donde se desemboca en la confusión, o hasta que la megafonía impone un corte y una arrancada desde una velocidad más lenta (a esta nueva velocidad el eslogan puede «morir» o rehacer el proceso); mucho menos habitual es el procedimiento de reducción de velocidad después de haber mantenido una velocidad estable, rompiendo así una cierta monotonía.

Los dos procedimientos de cambio de tempo producen un efecto dramático importante, claramente percibido por el grupo manifestante, que afirma sentir «alegría» y «fuerza», así como también es percibido con sorpresa y atención por el «público» que observa la manifestación desde fuera. Con estos procedimientos el grupo manifestante se autodesigna como grupo diferenciado y despierta sentimientos «positivos» a la vez entre los manifestantes y entre el público.

Durante los *accelerandi* los eslóganes llegan a los valores máximos de velocidad: en las manifestaciones observadas en París el tempo metronómico se mueve entre 72 y 181, y en Barcelona entre 42 y 260. Pero más significativo es el tempo metronómico de los eslóganes que mantienen su velocidad de escansión, casi todos entre 110-160 y una gran parte entre los márgenes de 120-140. Se expresan, pues, dentro de unos límites de velocidad sorprendentes y difíciles de explicar. Pero hay otro comportamiento más sorprendente: determinados grupos políticos mantienen unos límites de velocidad aún más estables. De esta forma, tres grupos sucesivos de megafonía y manifestantes del PCF (París, 26-I-91), durante más de diez minutos profirieron dieciocho eslóganes, todos de una velocidad metronómica entre los estrictos límites de 118-132. Y es precisamente entre estos márgenes que se expresan la gran mayoría de los eslóganes del PCF en todas las manifestaciones observadas. En contraste, los grupos trotskistas y de la izquierda «internacionalista» en la capital francesa acreditan una gran regularidad, pero esta vez en una franja de tempo más rápido, entre 132-146. En Barcelona, en la manifestación del Onze de Setembre de 1991 pudimos comprobar una separación parecida, en este caso entre grupos independentistas (ERC, La Crida, y otros) de tempo más rápido a 130, y otros grupos de la izquierda (POR, PCC y LCR-MCC), de tempo inferior a esta velocidad.

Esta «demarcación metronómica» nos conduce al tema del estilo de proferir de cada grupo. Los datos que acabamos de referir parecen indicar que la velocidad actúa como un elemento distintivo del grupo manifestante, aunque no tenga ninguna pertinencia estructural. No creemos que se trate de ningún azar que el grupo más citado en París por poseer unas características propias en las manifestaciones sea el PCF, que volveremos a encontrar en las líneas destinadas a la entonación. La velocidad de tempo contribuye con otros muchos elementos de la modulación sonora y también con elementos visuales y gestuales a conformar la imagen y las actitudes que el grupo modela y exterioriza. El estudio concreto del conjunto de «modulaciones» en el acto de manifestarse nos permitirá ver cuál es la imagen que el grupo exterioriza. Se trata de un producto derivado a la vez de la situación precisa del momento y de la imagen que el grupo quiere mostrar de sí mismo, indicios de un momento «ideológico».

Esta imagen del grupo se revela tan importante que ocupa un lugar destacado durante las reuniones de preparación de la manifestación que realiza cada organización participante. En las entrevistas de Barcelona, diversos manifestantes de opciones políticas variadas coincidieron en valorar la imagen más atractiva y los eslóganes más eficaces de los grupos independentistas. Y en esa confesión se notaba una cierta envidia...

En segundo lugar, trataremos la entonación y los comportamientos melódicos. Este «parámetro» privilegiado en la consideración europea de la música no se revela pertinente en los eslóganes, y contribuye a situarlos fuera de la órbita de «la música». Preguntados sobre las modulaciones en la entonación de los eslóganes vemos que algunos de los manifestantes no perciben o no valoran este elemento, mientras otros afirman que por la manera de ser «cantado» un eslogan pueden reconocer el estilo de un grupo político o manifestante concreto, afirmación que nos revela inmediatamente el valor altamente significativo (o sea, que ofrece a los participantes indicios para una interpretación del mensaje) de esta modulación de la altura de los sonidos. Como ya aclaramos anteriormente, no se trata de indicios claramente interpretables, sino más bien de matices que tendrán que ser interpretados según la experiencia en uso de cada participante. Esto no les disminuye su valor significativo sino que, según hemos visto en las propuestas de las lingüísticas del uso, sitúa este valor en el complejo entramado de la «historia» manifestante de los individuos y de los grupos y, de forma concreta, en el hic et nunc de la manifestación y de sus implícitos culturales y sociales.

En síntesis, hay dos posibilidades extremas de modulación de la altura del sonido en los eslóganes: una es proferir sobre un sonido de altura bastante estable, a la manera de un recitativo «llano», en el que cada manifestante escoge una altura y casi no la varía; en el otro extremo está el contraste de movimiento «melódico» de intervalos variables, también a partir de la altura establecida por cada manifestante.

En el primer caso hemos observado que la altura del proferir de cada participante depende de las características de su voz y de sus hábitos fonatorios, pero también, y de forma destacada, del cuadro sonoro colectivo del momento, de tal forma que hay personas que toman una entonación muy aguda, al límite de sus posibilidades vocales, y la mantienen durante largo tiempo. El resultado es un conjunto de voces a alturas diversas y bastante estables (5) que produce al oyente una sensación de cluster de relaciones aleatorias fijas. No obstante, en diversos casos hemos observado una cierta tendencia a determinar estos intervalos: hay personas que buscan un relación de altura «cómoda» con respecto a la megafonía y a los manifestantes situados en su entorno inmediato. En una manifestación en París, dos chicas que asisten juntas proferían a un unísono muy agudo y de notable precisión, mientras que una señora situada a su derecha entona el eslogan a una octava inferior, las tres a un intervalo próximo a la cuarta-quinta en relación a la megafonía (6). Esta observación nos ilustra sobre la importancia de la posición del individuo dentro del grupo manifestante y dentro de las interrelaciones sonoras que se producen: el individuo delimita su situación en relación a la megafonía y a un círculo reducido de manifestantes de su entorno. Las interacciones entre «vecinos» son evidentes, y el peso sonoro de la megafonía decisivo, de tal forma que este dispositivo técnico-sonoro es el que determina de forma más clara los límites entre grupos de manifestantes. La interacción entre megafonía y respuesta del grupo aparece como decisiva en el desarrollo de las locuciones. Menos importantes se muestran las interacciones entre diferentes grupos, excepto los que disponen de una débil megafonía o que no tienen megafonía, que se ven engullidos en el campo sonoro del entorno.

La forma de proferir sobre una entonación fija en París es muy habitual del PCF, que demuestra una gran propensión a este estilo «plano», al igual que a una cierta austeridad de medios observables a diferentes niveles de los eslóganes. Parece que este «estilo PCF» favorece una enunciación simple y clara, acentuada por el timbre de voz del megafonista, que reproduce en todos los megafonistas del PCF (y de algunos grupos de su entorno ideológico) una «imagen vocal» muy homogénea, hasta el extremo que es fácil confundir las voces de distintos megafonistas de distintos grupos de esta opción política. Los manifestantes parisinos son explícitos en este sentido: diversos nos han asegurado sin dudar un instante que serían capaces de distinguir en una grabación —excluyendo el significado lingüístico de las frases— la forma de proferir de los grupos del PCF. Ante esta preferencia fijada, inmutable, «seria», otros grupos manifestantes (como los anteriormente citados de la izquierda «alternativa») escogen la imagen contraria, el contraste y el movimiento en la entonación, y califican los eslóganes del PCF de «aburridos».

Los procedimientos de movimiento «melódico» de la entonación pueden resumirse en dos posibilidades básicas: 1) emitir una altura fija para los sonidos rítmicamente (y lingüísticamente) acentuados y una altura inferior para los no-acentuados (en un ámbito movible que va de un semitono hasta un tono y medio); 2) un perfil melódico de tres grados, con unos márgenes de movilidad interválica notables. Este procedimiento coincide con los de otros mensajes verbales de preferencia colectiva, como son algunas canciones y juegos infantiles. No obstante, a nuestro entender caeríamos en un grave error si vinculáramos esta relativa coincidencia entre soluciones rítmicas y melódicas de un sector infantil y de las multitudes en la manifestación con la vieja y tendenciosa idea de un comportamiento «infantil» de las multitudes (7). No se trata de ninguna forma de una «infantilización» de los grupos humanos, sino de una coincidencia en la

modulación de mensajes que tienen en común una coincidencia en sus respectivas situaciones de proferir: coordinar el grito colectivo y permitir, a partir de procedimientos simples, la actualización y la re-creación de mensajes.

La elaboración de la imagen del grupo aún se revela más precisa en el plano fonético. Sobre la segmentación rítmica que hemos observado más arriba, las relaciones fonéticas del nivel lingüístico de los eslóganes tejen un conjunto de isotopías y oposiciones. El análisis de estas relaciones tiene que hacerse de forma indisoluble de sus interacciones en el nivel sintáctico y semántico del acto comunicativo, y no limitarlo a unas estructuras de rima o de paronomasia que no nos ayudarían en nada a la comprensión global del eslogan. Más allá de ver en estas iterancias fonéticas "mucho más diversas que la simple rima clásica" un procedimiento mnemotécnico que facilita la repetición del mensaje, se hace necesario ver de qué forma modelan o modifican el significado de las palabras estrictas, y cómo contribuyen a reforzar la tan citada imagen sonora del grupo.

Utilizando conceptos de Fónagy (1983: 120-150), estos elementos de repetición de los dominios poético y musical son estructuraciones expresivas, rastros de comportamientos prelingüísticos injertados en el mensaje verbal:

La comunicación arcaica, de indicios, con la ayuda de síntomas y símbolos, produce placer gracias a su ahorro de la inversión mental considerablemente más elevada que exige un sistema de comunicación infinitamente más complejo, constituido por signos y reglas arbitrarias (Fónagy, 1983: 24).

De esta manera, la coincidencia fonética en algunos casos refuerza y determina el vínculo semántico («Mitterrand, le socialisme à la couleur du sang»), mientras que en otros marca una clara oposición («Des crayons, pas des canons»). En ningún momento se tiene que perder de vista que se trata de locuciones en un proceso continuo de creación/re-creación/transformación, y que se transmiten por comunicación oral (fugaz e inestable), por lo que un análisis escrito nos aleja enormemente de la percepción sonora que cada mensaje produce en su situación de uso.

A modo ilustrativo trataremos dos ejemplos de articulación fonética. El primero muestra una efectiva articulación fonética que, sorprendentemente, no utiliza la rima. La oposición semántica entre la orden «Halte au combat», de consonantismo «duro», y la solución «négociation», de consonantismo «suave», está encuadrada por la organización vocálica. Las vocales presentan una disposición de pregunta/respuesta, o simetría invertida, que aporta toda la coherencia de mensaje cerrado e inmutable. Fónagy, a partir de su visión pulsional de los sonidos, muestra las relaciones entre consonantes oclusivas y vocales posteriores y la expresión de las actitudes de cólera y de combate (como sucedería en la primera mitad de este eslogan), mientras que las constrictivas y los sonidos vocálicos anteriores expresan liquidez, luminosidad, optimismo (segunda mitad) (Fónagy, 1983: 27-147).

**Halt' - aux com - bats,  
né - go - cia - tions.**

Esquematación de la articulación fonética

Vocalismo	a	o	a	Ú	a	o	a	
acentual	o	ja	jo	o	a	o		à
.		t	b	Ú	t	t	t	to
Consonantismo	g	s	j	t	c	c		cja
acentual								cjo

' = oclusiva gutural  
t = oclusivas  
c = constrictivas

Los gritos y preferencias en la calle utilizan de forma general los mecanismos fonéticos que indican actitudes agresivas, de rabia, de amenaza: oclusivas especialmente duras, golpes de glotis, articulación fuerte, prolongación de las consonantes, acentuación espasmódica, etc. Pero no se producen de forma descontrolada, sino a partir de una elaboración de juegos fonéticos altamente significativos. En el segundo ejemplo podemos observar un caso suficientemente revelador.

Ataca,  
ataca,  
ataca Mili-Kaka  
(Barcelona, 21 de febrero de 1991)

La misma palabra «ataca» se repite inicialmente tres veces, formada por vocales posteriores «oscuras» y por las tres articulaciones oclusivas más duras de la lengua catalana (/t/, /t/ y /k/). Además, esta palabra da la orden de agredir. El cuarto segmento designa el «sujeto» que se tiene que combatir: mili, compuesto por los sonidos más «suaves» y «eróticos» del sistema fonético (Fónagy, 1983: 75-95). Pero esta palabra está pegada al predicado que determina la «verdadera naturaleza» del sujeto, un sujeto hasta este momento disimulado por su sonoridad idílica. El predicado repite los mismos fonemas que la orden de atacar en una palabra que todo el mundo vincula al mundo escatológico y a un nivel vulgar o infantil. Curiosamente, esta lectura de las oclusivas sordas que podría ser tachada de psicoanalítica, y que Fónagy llega a relacionar con la inversión de la pulsión anal (Fónagy, 1983: 89-95), parece ser claramente percibida por los mismos manifestantes, que en sus actitudes y comportamientos teatralizan constantemente su transgresión a modelos sociales hegemónicos. Este eslogan es una escenificación de la agresión, de la agresión del sujeto mili a través de la agresión a su sonoridad aparentemente «positiva». El acto de transgresión lingüística (uso de una palabra no permitida en el lenguaje público, uso acumulado y reiterativo de sonidos vulgares, identificación de una apariencia limpia con una realidad sucia) es una invitación a la transgresión de las

normas sociales. Al mismo tiempo, este grupo antimilitarista aumenta la redundancia por la transgresión de las reglas de escritura: se llaman Milikaka.

Para terminar con los niveles de disposición formal del mensaje, nos queda tratar la estructura de las frases de los eslóganes. Los procedimientos observados se reducen a dos posibilidades:

1. Enunciación imperativa, que puede estar precedida de una enunciación justificativa. Se trata de una proposición imperativa, en cierta forma de una orden (expresada ya sea en forma verbal imperativa, en una elisión verbal que supone imperativo, o en una forma de voluntad, como «queremos...»), ante la que puede situarse una frase que afirma una realidad o una premisa. Esta cláusula previa actúa como justificación de la necesidad de la acción imperativa. Un ejemplo: La guerre n'est pas une solution: / cessez le feu, négociation. Que la guerra no es ninguna solución se da como una realidad de partida, supuestamente indiscutible, evidente, que ocupa el lugar de las pruebas lógicas y objetivas del silogismo clásico. En esta evidencia reposa la afirmación imperativa de parar el fuego y negociar (8).

2. Enunciación predicativa. Simple afirmación formulada en un tiempo verbal elidido o en presente de indicativo. Como Mitterrand, assassin.

En los dos casos, la afirmación de la multitud es categórica: no se busca ni el debate ni la réplica. Al contrario, se formula desde una actitud de evidencia irreplicable y desde la voluntad de incitar la adhesión o el respeto. Ahí radica una de las máximas debilidades interlocutorias de los eslóganes (como pasa con las frases políticas o las publicitarias): poder ser parodiados, alterados para transformarlos en un bumerán de efectos contrarios al objetivo para el que habían sido creados.

Sobre esas dos disposiciones retóricas mínimas, hemos observado el uso de un pequeño número de procedimientos formales que pueden sintetizarse en yuxtaposición de frases equivalentes o correlacionadas, oposición de elementos o de frases, duplicación o triplicación enfática de un elemento, y enunciación alternada entre megafonía y manifestantes. En los ejemplos adjuntos pueden verse algunos de los eslóganes de enunciación más compleja.

EJEMPLO 1 (París, 26 de enero de 1991)

Duración de los segmentos	TODOS MEGAFONIA...	MANIFESTANTES	TIPO DE ENUNCIACIÓN
2 + 2	ils bombard' / ils bombard'	] ]	Enunciación justificativa
2 + 2	ils assassin' / ils assassin'		
.			responsorial
2	retrait ]	duplicación del verbo central ]	.
2	retrait ]		Enunciación imperativa
4	des troup's impérialistes		

EJEMPLO 2 (París, 19 de febrero de 1991)

Duración de los segmentos	TODOS MEGAFONIA...	MANIFESTANTES	TIPO DE ENUNCIACIÓN
2 + 2	Et à Koweït / Et à Koweït ]	triplicación ]	Enunciación justificativa
2 + 2	Et à Vilnius / Et à Vilnius ]	responsorial ]	
2 + 2	Et à Gaza / Et à Gaza		responsorial
4	le droit des peupl'		.
4	ne se partage pas		Enunciación imperativa
.			
2	Saddam ]	duplicación ]	
2	Bush ]	de destino ]	
4	de guer' on n'en veut pas		

La yuxtaposición y la duplicación de elementos abre camino al procedimiento fundamental de la recreación de los eslóganes: se trata de la producción sintagmática y de la producción paradigmática, que conservan connotaciones de la forma «original» de un eslogan que se ha modificado por amplificación o por substitución de un elemento. La nueva formulación mantiene las marcas del origen histórico del eslogan (y de esta manera indica ciertas presuposiciones históricas e ideológicas del grupo que se está manifestando), pero se adapta a las circunstancias de la situación presente.

Otra característica destacada de los eslóganes es su enorme economía de medios lingüísticos, vinculada a su condición de expresión oral circunscrita a un cuadro comunicacional muy preciso. El eslogan es un acto verbal autónomo del discurso, situado fuera de las condiciones de diálogo. Su realización presupone la aceptación de estas circunstancias comunicativas concretas, de un acto ilocutorio que no puede interpretarse desde los parámetros de la conversación sino a partir de unos usos concretos de esta actividad en el seno de una comunidad determinada. Proferir un eslogan en grupo es, en todos los casos, realizar una cita, aceptar un cuadro de implícitos de la cultura compartida de un colectivo. Sólo dentro de este marco de observación podemos valorar unas particulares utilidades de recursos lingüísticos, como son la elisión verbal, la ausencia de conectivos y temporales, los altos índices de determinativos, o la duplicación o triplicación enfática de una palabra.

Los eslóganes como acto interlocutorio

Las estructuras de frase que acabamos de examinar no son, en realidad, más que dos configuraciones de un mismo acto interlocutorio. La enunciación predicativa formula una afirmación conflictiva que tiene por finalidad hacer reaccionar al oyente; la enunciación imperativa manifiesta simplemente los términos de la acción que se tiene que emprender.

Es un acto ilocutorio encuadrado por una situación predeterminada de la que, como hemos visto, quedan excluidos el diálogo y los procedimientos argumentativos. Como tal, la verdad de las enunciaciones predicativa y justificativa sólo se deriva del mismo acto de enunciación. Una afirmación como Mitterrand



assassin sólo puede ser aceptada o rechazada. No podemos cuestionarla, matizarla o comentarla. Se trata de un procedimiento asertivo que fija un mensaje estático de una aparente evidencia impersonal, como si estuviera alejado de subjetivismos. Genette considera que:

cualquier enunciado breve, perentorio y no argumentado, proverbio, máxima, aforismo, eslogan, reclama inevitablemente una refutación también perentoria y también poco argumentada. Quien se limita en afirmar debe esperar que se limiten a contradecirle. (Genette, 1982: 47)

Por otra parte, la formulación poética del mensaje (el conjunto «polifónico» complejo de relaciones rítmicas, fonéticas, sintácticas, semánticas, y de significado en el nivel locutorio) aparenta ser portadora de «la verdad» sólo por el uso de los elementos comunicativos pertinentes en esa situación.

Pero, ¿de qué clase de «verdad»? ¿qué clase de «información» proporcionan los textos de los eslóganes? Muy poca. Casi no aportan más información que la idea precisa que ha provocado la manifestación («detener la guerra»), o elaboraciones retóricas que conducen de forma directa a esa conclusión. Las «informaciones» en el sentido de «novedades» o noticias son prácticamente inexistentes. A partir de una sola idea simple, los eslóganes desarrollan un importante dispositivo retórico, pero proporcionan solamente dos clases de contenido: imágenes o conceptos impactantes, a través del uso de un lenguaje agresivo (masacres, niños asesinados, bombas, adjetivización conflictiva de los líderes políticos); y un vocabulario o argumentaciones que remarcan la principal característica ideológica del grupo que profiere (contra las armas por la ecología; los responsables de la guerra también lo son del paro; ejército = machismo; contra las armas, insumisión; inmigrantes olvidados; lápices, no cañones). Escenifican los vínculos entre el conflicto actual y los conflictos «históricos», presentan la posición del grupo ideológico en relación al momento actual y en relación a su memoria.

Los eslóganes reelaboran una afirmación simple (adecuadamente simplificada) en una enunciación de forma acabada y debidamente alejada del diálogo de construcción-deconstrucción que hace posible la intercomprensión cotidiana. La finalidad comunicativa y las circunstancias se circunscriben en unos límites preestablecidos: el eslogan es siempre una cita, cita de formulaciones anteriores y de situaciones del grupo. Se profieren enunciaciones poco informativas pero cargadas de referencias implícitas. Será sólo a través del conocimiento compartido de estas referencias como podremos comprender el sentido completo, ilocutorio, de la enunciación. El acto de proferir eslóganes es una representación, una actualización de un texto comunicativo autónomo reconocible por la comunidad.

---

La representación del grupo en la imagen sonora.

Entrando en la argumentación que acabamos de exponer, tendremos que aceptar que la expresión sonora de los manifestantes quiere conseguir algo más que el placer del clamor colectivo. Siguiendo las propuestas de Récanati y Berrendonner sobre los actos enunciativos (Éluerd, 1985: 176-189), el acto verbal de proferir eslóganes sería la representación de un acto locutorio "la «cita» de que hemos hablado" que no puede comprenderse sólo a partir de los significados «literales» del mensaje (ni de los semánticos ni a través de los otros marcadores de actitudes, de sentimientos, etc). Sólo podemos llegar a comprender la globalidad del acto a través de las previsiones implícitas que en una cultura determinada se vinculan a aquel acto comunicativo preciso. Serán estas previsiones las que explicitarán el valor interactivo y los objetivos del acto.

Dicho de forma más simple: cada grupo manifestante construye su particular representación, que entre otras cosas consiste en proferir eslóganes dentro de unos márgenes de alteración de los textos preparados (históricos en gran medida). Todo el mundo conoce los términos del «espectáculo», y todos dominan con habilidad mayor o menor los mecanismos de uso que permiten la recreación de los mensajes. De esta forma el acto ilocutorio estará cargado de implícitos y de objetivos compartidos por los actores.

¿Cuáles son estos objetivos interlocutorios? El más evidente sería la difusión de la idea que ha provocado la movilización. Pero esta respuesta no es aceptable. La idea es conocida tanto por los poderes interpelados (de manera indirecta) como por el «público» que está en la calle, poco numeroso y al que le basta una sola frase para comprender el significado de una manifestación de horas. Además, la acción callejera imposibilita poder dialogar en el terreno de las ideas.

En realidad se tratará precisamente de mostrarse como grupo, de delimitar el grupo como apoyo de la idea concreta o de una ideología, sobre todo durante una situación conflictiva o incómoda. La escenificación o demostración del grupo se puede observar en todos los comportamientos y actitudes, y ahí está el fundamento de la representación colectiva. La gente sale a la calle para mostrar su unidad y su acción colectiva enfrentada al Otro (el estado, el poder, un grupo de posición opuesta, etc). El éxito de una manifestación se cimienta en la gestión correcta de estos recursos: «Ciertas manifestaciones (...) están concebidas como verdaderos espectáculos» (Champagne, 1990: 236).

Si la comitiva está formada por diferentes grupos, cada grupo desarrollará en sus eslóganes las características que le marcan como grupo diferenciado en el interior del cuadro general de la manifestación. Durante esta mise en scène los eslóganes no representan más que una pequeña parte de las expresiones y objetos significativos: la transformación de la calle «a partir de una jerarquización de cuerpos itinerantes» (Collet, 1982) con el sentido implícito que aporta la ocupación de un espacio determinado (sitio-poder, orden en las filas, problemas de recorrido); la gestualidad, la vestimenta, la emblematización del cuerpo; los actos de escritura. La exhibición ostentosa del grupo "o más concretamente de una imagen prevista y elaborada de qué tiene que ser el grupo" se observa en todos los comportamientos para demostrar de manera física y teatral la unidad de la acción común frente al Otro. Y el éxito del acto reposa en la correcta puesta en escena de los recursos previstos en pro de esta imagen adecuada y unificada.

Hemos interrogado a diversos manifestantes sobre que sensaciones sienten dentro del grupo que está gritando unánimemente un eslogan. La respuesta mayoritaria fue «sensación de fuerza»; otras respuestas, «solidaridad», «alegría», «rabia», o también «es el arma de los desarmados». Patrick Champagne relata:

La visión de las comitivas interminables crea (...) un sentimiento de fuerza al que nada parece poderse oponer y una especie de excitación, más aún, de verdadera embriaguez. El mismo movimiento tiende a crear un sentimiento de solidaridad y una multiplicidad de interacciones que contribuyen a construir grupos sociales más consistentes (Champagne, 1990: 256; las cursivas son nuestras)

Se trata de la constitución del grupo ante el otro y también ante los mismos individuos que lo integran. La representación manifestante a través de la que muestra su poder, se dirige al oponente en una situación de conflicto y en una escenificación del conflicto (ya sea a otro grupo, al gobierno o al patrón). Esta representación de la fuerza se exterioriza en lo que Collet (1982: 167) califica de violencia «del eslogan, del grito, de la gestualidad corporal» (que considera también una trasposición de las transgresiones carnavalescas), y que otros perciben como el preludio del tumulto o el motín. Ozouf (1976: 206) lo interpreta como un simulacro de violencia que busca ante todo dar miedo y no destruir. En realidad, los sentimientos de fuerza, de indignación, de rabia o de determinación que transmiten los eslóganes y las actitudes de los manifestantes se tienen que interpretar en el marco de una representación simbólica y no desde la convicción que pueda producirse una concreción violenta, inmediata y activa de las emociones. Estamos en la presentación de una acción dramática retórica, ajustada a las necesidades del momento.

Por otro lado, tenemos que tener en cuenta la posición del individuo y cómo se integra en el grupo: la necesidad de sentirse pertenecer a un colectivo, de confirmar sus opiniones y actitudes, de defenderse frente a una supuesta agresión, de una justificación personal y social ante un conflicto. Derville-Bastuji (Éluerd, 1985: 123) afirma: «El ser humano se constituye por su relación con el otro(s), y por el discurso del otro». Y Champagne:

Las manifestaciones (...) intentan producir o reforzar los grupos por el procedimiento de hacerlos visibles a ellos mismos; transforman colecciones de individuos que tienen en común propiedades sociales que a menudo se ignoran como tales, en grupos de interés por sí mismos, en grupos que pueden contarse y percibirse; por este procedimiento pueden contribuir a la existencia de los grupos gracias a las acciones colectivas que engendran y al sentimiento que logran suscitar de pertenecer a colectivos más amplios. (Champagne, 1990: 256)

Dentro de este panorama de representación sensorial del grupo imaginado, ¿qué es un eslogan? Una locución que determina sus características a partir del uso efectivo en el acto social. Una locución proferida colectivamente en el marco de una formulación lingüística autónoma, que transmite muy poca «información», pero que representa sonoramente la constitución y la fuerza de un grupo. Y de ahí deriva su aspecto formal: mensaje acabado y cerrado al diálogo, que actúa siempre como una cita en continuo proceso de recreación, que está cargado de referencias del grupo y produce un cierto placer en la expresión colectiva. El resultado formal es una producción que modula y articula a manera de polifonía los diferentes niveles de la enunciación oral, o sea, una producción poética por excelencia.

#### Notas

**E**l presente artículo desarrolla algunos aspectos y sintetiza otros tratados a lo largo de la tesis doctoral (Ayats, 1997) y de otros artículos del autor (como Ayats, 1992 y 1997). Las citas procedentes de textos en francés o en catalán han sido traducidas para esta ocasión.

**E**l corpus de trabajo de campo utilizado para nuestro estudio se concreta en diez manifestaciones observadas y grabadas en París y Barcelona durante los años 1991 y 1992, haciendo especial hincapié en las grandes manifestaciones contra la guerra del Golfo Pérsico, que nos permitieron una base de comparación entre las dos ciudades. Por otra parte, las observaciones dentro de las manifestaciones se vieron complementadas con entrevistas en París y Barcelona a participantes habituales en este tipo de actos.

**P**róximo al 99% de preferencias observadas. En este artículo no trataremos los casos restantes, que pueden explicarse por razones diversas.

**P**or las características de este texto obviamos algunos casos específicos de segmentos de tres pulsaciones, así como algunos detalles de conexión entre segmentos y de elisiones que conllevarían la descripción de muchos detalles.

**C**on pequeñas oscilaciones, claro está, producidas por los acentos de intensidad, los ataques y el timbre de las palabras.

**H**emos encontrado esta tendencia a fijar «intervalos cómodos» en otras situaciones de locución colectiva, como es el caso, tan alejado de las manifestaciones, de los cursos de fonética donde se repite colectivamente un modelo propuesto por el profesor.

**L**ugar común de una cierta psicología de las masas que parte de ideas preconcebidas sin entrar a analizar la complejidad de los fenómenos colectivos en las sociedades contemporáneas. La dimensión de este artículo no nos permite desarrollar más detalles en esta dirección.

**D**esde la retórica académica podríamos calificar esta ilación de entimema.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AYATS, J. 1992. «Troupes françaises hors du Golfej. Proférer dans la rue: les slogans de manifestation» En *Ethnologie Française*, XXII, 1992,3, pp.348-367, París.
- AYATS, J. 1997. «Dos situaciones de expresión sonora colectiva: las manifestaciones en la calle y los estadios deportivos». En *Transiberia núm.1*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- AYATS, J. 1997. La música y l'expressió sonora dels col·lectius en les manifestacions al carrer i en els estadis de futbol, Tesis doctoral presentada en la Universitat Autònoma de Barcelona y dirigida por el Dr. Francesc Bonastre.
- AROM, S. 1985. Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale, 2 vol., París, SELAF, Ethnomusicologie I.
- AUSTIN, J. L. 1970 (1962). Quand dire, c'est faire. París, Seuil.

- BASSOLS, M. M. 1990. Anàlisi pragmàtica de les endevinalles catalanes. Barcelona, Abadia de Montserrat. **TRANS 6 (2002)**
- BLACKING, J. 1994 (1973). Fins a quin punt l'home és músic?(How musical is man?). Vic, EUMO (Seattle, University of Washington Press). Prólogo de Jaume Aiats.
- BRAILOIU, C. 1973 (1956). «La rythmique enfantine: notions liminaires» en Problèmes d'Ethnomusicologie 265-299. Ginebra, Minkoff Reprint.
- CALVET, L. J.. 1976. La production révolutionnaire: slogans, affiches, chansons. París, Payot.
- CASTELLÀ, J. M. 1992. De la frase al text: teories de l'ús lingüístic. Barcelona, Empúries.
- CERTEAU, M. de. 1990 (1980). L'invention du quotidien: 1, arts de faire. París, Gallimard (Union générale d'éditions).
- CERTEAU, M. de. 1993 (1974). La culture au pluriel. París, Christian Bourgois (Union Générale d'Éditeurs).
- CHAMPAGNE, P. 1990. Faire l'opinion. Le nouveau jeu politique. París, Minuit.
- CHEYRONNAUD, J. 1992. «<>.Notes pour servir à l'étude de formes parodiques» en Ethnologie Française, núm.1992/3, pp.291-301, París.
- COLLET, SERGE. 1982. «La manifestation de rue comme production culturelle militante» en Ethnologie Française, 12 (2), pp.167-176, París.
- ELIAS, N. 1990. La sociedad de los individuos. Barcelona, Península.
- ÉLUERD, R. 1985. La pragmatique linguistique. París, Nathan.
- ENKVIST, N. E. 1987 (1985). «Estilística, lingüística del texto y composición», en Bernárdez, E. (ed.). Lingüística del texto. Madrid, Arco/Libros.
- FAVRE, P. et alii. 1990. La manifestation. París, Presses de la FSNP.
- FELD, S. 1984. «Sound Structure as Social Structure» en Ethnomusicology, núm.XXVIII,3, septiembre de 1984, pp.383-409.
- FÓNAGY, I. 1983. La vive voix: essais de psycho-phonétique. París, Payot.
- FOUCAULT, M. 1966. Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines. París, Gallimard.
- FRAISSE, P. 1974. Psychologie du rythme. París, P.U.F.
- GENETTE, G. 1982. Palimpsestes. París, Seuil.
- HAGÈGE, C. 1985. L'homme de paroles: Contribution linguistique aux sciences humaines. París, Fayard.
- HENNION, A. 1993. La Passion musicale: une sociologie de la médiation. París, Métailié.
- HERNDON, M.; ZIEGLER, S. 1990. Music, Gender and Culture. Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag.
- KERBRAT-ORECHIONI, C. 1986. L'implicite. París, Armand Collin.
- LABORDE, D. (ed.). 1996. Tout un monde de musique: Identifier, enquêter, analyser, conserver. París, L'Harmattan.
- LAKOFF, G. ; JOHNSON, M. 1985 (1980). Les métaphores dans la vie quotidienne. París, Minuit.
- LEPPERT, R. ; MCCLARY, S. (eds). 1990 (1987). Music and Society: The politics of composition, performance and reception. Cambridge, Cambridge University Press.
- MERRIAM, A. P. 1964. The Anthropology of Music. Evaston (Illinois), Northwestern University Press.
- RAMÉ, S. 1988. «Journal d'un manifestant» en Actes de la Recherche en Sciences Sociales, núm. 73, junio 1988, París.
- RÉCANATI, F. 1979. La transparence et l'énonciation: pour introduire à la pragmatique. París, Seuil.
- VILA, P. 1995. ms., «Identidades narrativas y música: una primera propuesta teórica para entender sus relaciones», ponencia presentada en el II Encontre d'Etnomusicòlegs Iberoamericans, Barcelona (30 de junio, 1 y 2 de julio de 1995), 37 p.

[Subir >](#)



TRANS - REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA - 2011

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>

x?