

[< Volver](#)

Dos situaciones de expresión sonora colectiva: Las manifestaciones en la calle y en los estadios deportivos

Jaume Ayats Abeyá

Abstract:

From the viewpoint of linguistic text pragmatics, the study of sound messages produced in street demonstrations and in stadiums constitutes a viable approach to the study of musical sound events. In this paper, the author analyzes sound modulation resources which do not belong to the structural level but to the greater part of information in a musical event.

"El lenguaje es sólo

1. Expresiones sonoras en situaciones predefinidas de observación *un instrumento de la actuación humana;*

1.1. Entendemos la expresión sonora humana como un conjunto *de aún más, sólo el resultado"*

usos en situaciones muy variadas, usos que en nuestra sociedad se *J.M. Castellà (1992)*

agrupan principalmente a partir de las nociones de lengua o de

música. Para determinar cuáles de estas expresiones son objeto de nuestro interés, hemos establecido dos situaciones y un criterio de uso. Las situaciones estudiadas son los estadios de fútbol y las manifestaciones en la calle. Y el criterio de uso serán las expresiones sonoras que muestren una organización colectiva o una mínima coordinación entre las personas para emitir un mensaje común. No trataremos, en esta ocasión, de la consideración que los participantes puedan tener del mensaje (si es música, cantar, gritar, producir ruido), sino que nos limitaremos a observar su actividad sonora en las dos situaciones concretas.

1.2. La voluntad que va a guiar esta observación es poner en relieve la expresión sonora a partir del análisis del cuadro interlocutorio donde se realiza. Desde este punto de vista, la música será considerada como una parte de la comunicación sonora. Intentaremos exponer algunos resultados que ofrece la aplicación -y su consecuente adaptación- al hecho musical de las ideas básicas que los estudios del lenguaje verbal han desarrollado en las últimas décadas, y que pueden agruparse bajo la etiqueta de "teorías del uso lingüístico" o también de "lingüística pragmática". El pensamiento simple que les es común puede sintetizarse en estas dos afirmaciones

"No existe el discurso si no es para alguien y en una situación" (Pierre Bourdieu)

"El formalismo es una representación, no una explicación; es un medio, no un fin" (Beaugrande y Dressler)

En definitiva, frente a la posición del análisis formal o estructural, que contempla el texto como un producto y que se propone clasificarlo como tal (fundándose en un sistema virtual), optamos por una posición "del uso", que se interesa por el proceso comunicativo. Es dentro de esta óptica donde pretenden encuadrarse las observaciones que hemos realizado sobre los hechos sonoros en los estadios y en las manifestaciones. Por lo tanto, hemos tenido cuenta de los tres ejes básicos de la lingüística pragmática:

el papel de los interlocutores.

el papel de la situación comunicativa (o "contexto").

y el estudio de usos concretos.

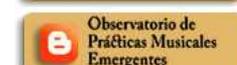
2. El mensaje sonoro en las dos situaciones interlocutorias

2.1. Manifestaciones

"Una oración no es un fin por sí misma", postula N.E. Enkvist (1985). Esta afirmación nos hace ver la importancia que tiene situar cualquier mensaje dentro de una acción más amplia, con unas finalidades y propósitos más o menos precisos. En otro trabajo (Ayats 1992) describimos como finalidad principal del acto de manifestación la representación de la constitución del grupo y de su fuerza. Representación destinada tanto a los mismos participantes, que de esta manera ven constituido el grupo en su materialidad más inmediata,

Explorar TRANS:

[Por Número >](#)[Por Artículo >](#)[Por Autor >](#)
 x

[MoShare](#) | [ShareShare](#)
 [Suscribir RSS Feed](#)

[Musicología feminista](#)


como también destinada a un Alter, generalmente ausente, a quién se dirigen para informarle de la existencia del grupo, y de su determinación y fuerza. Hay una voluntad explícita de condicionar las acciones de este alter (sea el gobierno, un grupo contrario o una cierta opinión pública), al mismo tiempo que existe un ánimo de sentirse parte de un grupo establecido y "visible". Un potencial espectador (o una abstracta "opinión pública" a través de los medios de comunicación) puede actuar como un tercer elemento que, convencido por la presencia y por un posicionamiento adecuado del grupo, puede decantar su adhesión. De esta forma, hay una idea clara de "presentación de sí mismo" del grupo, medio necesario para hacer posible su existencia y su cohesión, y para poder mostrarlas al exterior. Esta presentación se realiza alrededor de una idea-fuerza muy simple o, también, a partir del sentimiento de pertenencia a un colectivo ciudadano ya conocido.

Los mensajes sonoros de las manifestaciones elaboran -junto con un amplio abanico de procedimientos visuales, espaciales, gestuales, etc (Collet,1982)- la imagen del grupo. La posición interlocutoria de los manifestantes está clara: prácticamente no existe diálogo con un "exterior"^[2], sino la elaboración de una retórica que busca la persuasión (tanto en su vertiente de confirmación interna como externa). És una recreación de un *ars bene dicendi*, siempre a partir de los hábitos y usos en el acto de proferir que los participantes y organizadores prevén como adecuados a tal situación. Para poner en funcionamiento esta acción/representación en la calle, existe una cierta preparación, con mecanismos y protagonistas diversos (reuniones previas de logística, de creación de textos, aportaciones individuales, etc). El éxito de la manifestación depende tanto de la imagen que ofrezca el grupo como del número de participantes^[3].

La articulación lingüística de los mensajes no comunica novedades o informaciones desconocidas con anterioridad al acto, sino que reelabora en una estructura construída y cerrada la idea simple que ha provocado el encuentro, y lo hace vinculando esa idea a la historia (con citaciones de textos anteriores cargadas de valores) y a la ideología básica de cada grupo manifestante (obrerismo, ecología, país, antimilitarismo, etc). Son mensajes en los que predominan los componentes argumentativos y retóricos.

2.2. Estadios

La finalidad de los mensajes sonoros del público durante un encuentro de fútbol es notablemente diferente de la que hemos descrito para las manifestaciones: en el estadio el espectador responde a una acción en el terreno de juego (que le llega casi siempre visualmente). La expresión sonora es primordialmente una reacción-exclamación, un comentario a la acción, que puede tener un efecto en las acciones posteriores en el terreno (las condiciona mínimamente). El público, pues, elabora mensajes con voluntad exhortativa/imprecativa para incidir en la acción deportiva, pero también por el efecto de retroalimentación (o feedback) en la identificación y cohesión de grupos del público como colectivo. Este hecho se hace evidente cuando dos aficiones de signo opuesto se encuentran en las gradas: la bipartición de adhesiones se manifiesta en una "lucha" sonora de invectivas^[4].

Un modelo más simple de la interacción entre el grupo y una acción separada del grupo, sería el mitin político que, a pesar de su temática más cercana a las manifestaciones políticas, presenta un cuadro interlocutorio muy parecido al de los estadios deportivos.

Hemos expuesto que los mensajes sonoros del público -junto con los visuales, gestuales, etc- son a la vez una respuesta y un intento de condicionar la acción temporal en el terreno de juego, acción real, presente y cambiante. Por lo tanto, la gran diferencia con respecto a las manifestaciones es su componente conversacional. En el estadio deportivo se establece un cierto diálogo. Las expresiones sonoras del público aportan información clara e inmediata de su percepción de la acción deportiva. Existe un desarrollo temporal de la expresión al ritmo trepidante de los hechos deportivos, desarrollo temporal que no encontramos -o que encontramos muy debilitado- en las manifestaciones. Este diálogo altera, rompe o reconduce continuamente los mensajes sonoros del público, haciendo que sea difícil una preparación o una previsión detallada de ellos. Para los mensajes del estadio el factor tiempo es vital, contrariamente a la relajación temporal en las manifestaciones, donde el mensaje está poco condicionado por el exterior inmediato.

Los dos cuadros interlocutorios que acabamos de describir determinan en un alto grado qué tipos de mensajes son adecuados, coherentes y, por lo tanto, eficaces en cada caso. Veámoslo.

3. Características de los mensajes en las manifestaciones

-Mensaje cerrado, coordinado colectivamente, con principio y final de estructura y de significación en el mismo acto de proferir. Se desarrolla un proceso continuo de re-creación de los mismos mensajes, y dentro de cada grupo manifestante se evidencian tácticas concretas del acto de proferir. Como máximo hay pequeñas interacciones entre grupos manifestantes vecinos. El "juego"^[5] está precisamente en el desarrollo y en la reelaboración de un "repertorio"^[6] y de unos hábitos de expresarlo en favor de la demostración del grupo, de la imagen sonora que desean dar. Estas características de la situación de expresión suscitan una riqueza creativa y de resultados bastante grande en comparación con los estadios deportivos. A pesar de que son dos realidades difícilmente equiparables, podemos apuntar un resultado numérico -ciertamente solo indicativo- de dos trabajos de campo: en la manifestación del Onze de Setembre de 1991 en Barcelona^[7], moviéndonos entre todos los grupos manifestantes, pudimos escuchar 69 mensajes sonoros claramente distintos; en el encuentro F.C. Barcelona-Real Oviedo (Camp Nou, 3-3-93), con una presencia bastante mayor de espectadores que de manifestantes el Onze de Setembre, sólo contamos 22 mensajes sonoros distintos.

4. Características de los mensajes en los estadios

Mensaje muy breve, que en la mayoría de los casos se limita a la suma de expresiones sonoras individuales. En pocas ocasiones, o sólo en sectores reducidos del público (como els Almogàvers o els Boixos Nois en el Camp Nou)^[8], se formula un mensaje coordinado colectivamente con voluntad de duración temporal y con una estructura construida. Cada expresión toma una significación precisa según la acción en el terreno de juego, y una misma expresión puede servir para situaciones matizadamente diferentes (como es el caso de los pitidos, que dentro de un significado genérico de repulsa/protesta/queja se adapta a circunstancias bastante diversas).

Mientras que el participante en una manifestación "ya sabe" que asiste al acto para gritar/cantar/expresarse (y por eso desarrolla los procedimientos previstos, generalmente sin apenas condicionamientos externos al grupo, ni prisa por la inmediatez de los acontecimientos), el del estadio quiere contemplar la acción deportiva. Su principal objetivo es el de espectador de esta acción deportiva que no tiene una conclusión prevista, y la expresión sonora no deja de ser un hecho añadido; importante por su vertiente participativa y de presencia personal y física, pero meramente secundaria frente a la contemplación del encuentro. Si observamos las gradas en un día de partido, pronto nos daremos cuenta de que los espectadores que mantienen una actitud sonora constante, iniciando en seguida un nuevo mensaje cuando acaba el anterior, son una pequeña parte de los congregados.

La inmediatez y el cambio constante en la acción deportiva provocan que la mayoría de los mensajes se interrumpen al punto de iniciarse. La creación por reelaboración de un mensaje ya conocido, es muy rara. De esta manera, oímos más bien soluciones tipificadas, fórmulas sonoras estereotipadas que responden a acciones concretas en el terreno de juego. El proferir colectivo se preocupa menos de la elaboración de la expresión sonora, de la retórica de "presentación del grupo", y más de la respuesta rápida, que quiere hacer oír el volumen y no el matiz. Esta actitud, ciertamente, puede alterarse cuando el enfrentamiento a una afición contraria provoca la aparición de más signos de identificación en los mensajes. Los que habitualmente desarrollan más "signos propios" (sean sonoros, visuales o gestuales) son los grupos de espectadores que quieren demostrar un carácter especial y una individualización dentro de la masa de asistentes: los Boixos Nois y los Almogàvers son los más productivos, con gran diferencia, y aprovechan los momentos de distensión en el terreno de juego para hacerse escuchar en una línea creativa y de coordinación más cercana a los mensajes observados en las manifestaciones.

5. Tipología de los mensajes ^[9]

Centrándonos sólo en la manifestación (11-09-91) y en el encuentro de fútbol (03-03-93) ya citados, hemos establecido distinciones entre las diferentes expresiones sonoras a partir de criterios de forma y de producción -por lo tanto, a partir de análisis externos. En cada ocasión ofrecemos una descripción de los usos observados:

5.1. Canciones emblemáticas

La categoría canción emblemática pretende calificar el acto de identificación del grupo con una canción concreta, canción que ocupa un nivel jerárquico superior dentro del conjunto de canciones con que el grupo se expresa. La mayor parte de colectivos que se muestran como tales tienen sólo una canción de estas características, y la utilizan como emblema en momentos muy determinados -generalmente únicos- de sus actos. Esta canción indica el grupo y provoca un sentimiento de pertenencia, de cohesión, hasta de emoción, mientras que los externos la interpretan como representación de aquel grupo, del cual se sienten distantes -indiferentes u hostiles. El texto de la canción puede estar vinculado a estas actitudes o, en otros casos, ser independiente de ellas. Debido a los valores que se le confiere, el uso de la canción emblemática se limita a momentos previstos, muy específicos y trascendentes, sin posibilidad de ser repetida indiscriminadamente o de ser vulgarizada. Tiene reservada una cierta posición "sagrada". En opinión del grupo, se mantiene formalmente invariable -o con variaciones muy leves- y fijada en el mismo uso durante largo tiempo (pueden ser generaciones). En las manifestaciones del Onze de Setembre la canción emblemática es Els Segadors ^[10], canción que cada grupo manifestante acostumbra a cantar una sola vez delante de la estatua de Rafael de Casanova -erigido en héroe nacional-, pocos metros antes de disolverse. Rara vez se canta en otros momentos de la manifestación. En otro tipo de manifestaciones la canción emblemática puede ser La Internacional, o La Marseillaise.

En el Camp Nou (F.C. Barcelona) la canción emblemática es el Himne del Barça^[11] (construido con interesantes elementos del proferir colectivo: fragmentos de estructura eslógan, palmas, etc). Generalmente sólo se interpreta justo antes de empezar el encuentro, con el incentivo de la megafonía y de los paneles luminosos que hacen memoria del texto. Excepcionalmente se puede cantar de nuevo de forma espontánea en momentos tensos o de especial trascendencia, como en los últimos minutos de una eliminatoria que ha de ganarse, cuando hay empate, o en la ceremonia de entrega de una copa que el F.C. Barcelona acaba de conseguir. Es como una llamada a los valores más profundos y esencialistas del colectivo y, a causa de esa condición, no se puede utilizar con ligereza o falta de consideración.

Cada colectivo tiene una sola canción emblemática. Pero una persona puede sentirse partícipe de diversos colectivos y, como tal, cantar, por ejemplo, Els Segadors en la manifestación del Onze de Setembre, La Internacional en los actos de un partido político, y el Himne del Barça cuando acude al Camp Nou. No sería prudente, por otra parte, limitar cada canción a su ámbito respectivamente previsto: la experiencia humana nunca se constituye en compartimentos claramente separados y estancos y, de esta manera, todas las canciones van más allá de su ámbito para formar una cierta globalidad en la vivencia del "usuario". Así, se puede cantar el Himne del Barça en una manifestación o Els Segadors en un acto barcelonista, ya sea para remarcar la inclusión de un grupo de otro ámbito al colectivo que se manifiesta en aquel momento, ya sea para evidenciar los vínculos que establece entre las dos situaciones en su experiencia personal.

5.2. Parodias

Esta categoría agrupa todas las canciones y melodías que, procedentes de otra situación comunicativa, son utilizadas en el estadio o en la manifestación, generalmente con adaptaciones significativas. La adaptación más habitual es la de alterar el texto conocido, por eso muchas parodias son calificadas de contrafacta, utilizando la terminología debida a la literatura medieval. Además del interés y del significado que aportan las diversas modificaciones musicales y textuales, es importante el análisis de la carga de sentido que vehicula en esa circunstancia el recuerdo "histórico" -de referencia- de una formulación sonora concreta. En realidad, se trata de una citación alterada, que incorpora experiencia y valores implícitos, aunque no compartidos ni interpretados de manera homogénea por los participantes. En el análisis de las parodias nos sumergimos completamente en el complejo juego de la intertextualidad.

Casos relativamente claros son las canciones popularizadas por Édith Piaff, que se cantan con nuevos textos ad hoc en manifestaciones de izquierdas o pacifistas en París, vehiculando valores y memoria de una cultura compartida de la izquierda histórica. De explicación menos evidente es la frecuencia de Yellow Submarine o de Toréador (de Carmen de Bizet) tarareados por los Almogàvers en el Camp Nou; o la melodía principal del primer movimiento de Eine kleine Nachtmusik de Mozart cantada por los Boixos Nois con el nombre de Hristo Stojkov, o también por los seguidores del PSV Eindhoven. Hay seguidores que afirman conocer el origen de las melodías de ópera adaptadas a los estadios: según ellos, llegaron a Barcelona a partir de las modas en estadios italianos.

En la manifestación del Onze de Setembre hemos podido oír desde parodias de Himno Real (himno español), pasando por melodías habituales en celebraciones colectivas, canciones consideradas tradicionales, o hasta melodías de resonancias "afro" -alguna pentatónica- con la palabra "Independència", cantadas por grupos de izquierda con voluntad internacionalista.

En las manifestaciones, las parodias se alternan con los eslógans pero con una frecuencia reducida (entre el 5% y el 20%, según nuestros recuentos aproximativos). En las gradas del estadio, aunque formuladas sólo por grupos muy poco numerosos, tienen una frecuencia más alta (aproximadamente entre el 20% y el 40% de los mensajes de coordinación colectiva observados), probablemente debido al menor número de eslógans que suscita esta circunstancia. El uso que parecen tener las parodias en el estadio es animar al equipo en momentos "muertos" o poco interesantes del encuentro.

Otro elemento que puede intervenir en las parodias son los instrumentos que, cada vez más frecuentemente, van sumándose al acto tanto en los grupos manifestantes como en los espectadores de fútbol. Además de lo que interpretan, también es interesante la carga significativa que aporta el mismo instrumento. Sólo tres ejemplos de las manifestaciones: el tambor, repleto de referencias, empezando por su estrecha relación con las bandas y el mundo militar; las gralles como valor de "tradición"^[12]; grupos de música calificada de "antillana" o de "africana", con los valores implícitos de un discurso de mestizaje o de universalismo aplicados a la música. En París, en una manifestación de SOS Racisme (25-1-92), algunos grupos participantes iban precedidos por un camión que transportaba o una banda completa de rock o una de música africana, en lugar del habitual vehículo o persona con un megáfono. Estas bandas organizaban el canto de las parodias y determinaban la escansión de los eslógans preparados.

5.3. Efectos sonoros no verbales

Son muy importantes en el estadio -desde los silbidos al grito gutural, pasando por expresiones de todo tipo- pero raramente manifiestan una mínima organización colectiva. Excepto algunas palmas, el resto se limita a la suma de expresiones individuales que coinciden en el tiempo, de la misma forma que reacciona un espectador solitario que contempla el encuentro por televisión. En las manifestaciones pueden formularse diversos efectos (normalmente de una coordinación más notoria: sirenas vocales, pitidos, etc) pero son excepcionales.

5.4. Eslógans

Bajo esta etiqueta agrupamos los mensajes colectivos verbales con una organización rítmica clara y coordinada (Ayats 1992), y con una disposición melódica de entonación no pertinente a nivel estructural. Es la tipología preferida para proferir en grupo textos recién creados o reelaborados, y ofrece unas posibilidades y un margen de realización amplios y bien conocidos por todo el mundo. Es la formulación más frecuente en las manifestaciones -entre el 70% y el 90% de los mensajes sonoros- y muestra un elevado grado de homogeneidad a partir de elementos muy simples. En los estadios es mucho menos frecuente -entre el 35% y el 45%- debido con toda probabilidad a la constante interrupción que las acciones en el terreno de juego efectúan en los mensajes, mensajes que son readaptados inmediatamente. La consecuencia de esta inmediatez en los estadios es una forma mucho más estereotipada de los eslógans. Mientras que en una manifestación una expresión de protesta/repudio hacia un personaje (un político, por ejemplo), es proclamada un buen rato, reelaborando el eslogan hasta conseguir un "buen rendimiento" y una alta eficacia en su formulación (estructuración temporal, configuración del texto, posibilidad de respuesta antifonaria, etc), en el estadio, esta expresión se reduce a una solución ya conocida de antemano, tipificada y útil para todas las situaciones análogas. En caso de una falta al delantero local en el límite del área visitante, considerada penalti por el público y no pitada por el árbitro, la respuesta del público es inmediata, unánime y prevista: "Fuera, fuera", agitando pañuelos. Nadie demora la imprecación para elaborar un mensaje más concreto, personalizado o adecuado a aquella situación precisa. Un minuto más tarde el juego entrará en una nueva fase y, si se tercia, se aplicará otro estereotipo. En la manifestación la voluntad de convencer y de dar una imagen sonora apropiada va a conducir a resultados mucho más variados, a formas más elaboradas y menos previsibles. De esta manera, en un nivel no estructural del mensaje (que en Ayats (1992) hemos calificado de estilístico a pesar de la vaguedad que este término puede encubrir), se evidencian características del grupo que profiere y de la imagen sonora que el colectivo quiere dar de sí mismo: el perfil

melódico con una línea de entonación más pronunciada o más plana, la velocidad de escansión, la utilización más o menos acusada de procedimientos antifonarios, de acompañamientos de percusión o de movimientos corporales vinculados a los eslógans, o hasta una cierta modulación del timbre vocal.

Estas cuatro categorías que hemos establecido parecen tener un grado diferente de utilización, según hemos visto, en las diversas situaciones interlocutorias que hemos observado en manifestaciones y estadios. Aunque las cuatro aparecen en las dos circunstancias, su frecuencia y ocasión de uso, a la vez que su grado de elaboración, nos indican las características y las limitaciones de cada forma, y su eficacia respectiva en la expresión concreta. Tanto quien profiere como los "receptores", tienen conocimientos claros de las características de los mensajes habituales en las situaciones de uso de su entorno. Cada cual tiene formada una expectativa de lo que va a encontrar en una situación, y va a realizar un reconocimiento de intenciones a partir de su experiencia acumulada. Un mensaje inesperado puede provocar reacciones contradictorias (de exclusión por inadecuado, o de adhesión por el encanto de lo nuevo que refuerza el acto comunicativo) también en relación a la idoneidad y a la intencionalidad que se pueda interpretar a partir de él.

6. De la forma al "estilo"

Retomando nociones de la lingüística del uso, sabemos que los mensajes "no siempre transmiten informaciones sobre unos referentes, pero siempre se comunica algo" (actitudes, posiciones, intenciones, etc) (Castellà 1992: 66). O, en palabras de Widdowson, "el significado no existe en el lenguaje por sí mismo: es elaborado por los interlocutores" (citado por Castellà 1992: 77). Términos que, si adaptamos a nuestra disciplina, podríamos formular afirmando que la música no comunica por sí misma, sino a partir de los propósitos y de las previsiones de los que la crean y de los que la escuchan.

Esta posición nos ofrece un camino de reflexión para los eslógans en las manifestaciones: los eslógans muestran una estructura formal completamente prevista para aquella situación ^[13], con un alto nivel de homogeneidad (Ayats 1992), vehiculando una idea central ya conocida de antemano, y fácil de expresar en pocas palabras. En consecuencia, surgen dos cuestiones: cómo expresan? y qué expresan? Podríamos responder, tal como han querido ver algunos observadores del fenómeno manifestación, que se limitan a "una retórica vacía de la repetición"^[14]. Desde esta perspectiva el esfuerzo que se realiza para la expresión dentro del acto y la rendimiento que se deriva de este esfuerzo (ningún tipo de información nueva) serían muy desiguales. Ya en la primera parte de este texto hemos descrito nuestra posición relativa a las finalidades principales del acto de manifestarse: creemos que la manifestación es la representación de la constitución y de la fuerza de un colectivo, con la complejidad de articulaciones entre las personas que se requiere para formar la imagen de grupo, y la también difícil articulación del grupo para con el exterior^[15]. Creemos que es en el análisis de los procedimientos de "articulación", a través de la expresión sonora, donde se encuentran las características más comunicativas y que vehiculan más información dentro de esta categoría de mensajes que hemos establecido.

De una parte, sólo con el hecho de asistir al acto, con la mera presencia y con efectuar aquello previsto en tal situación, ya se comunica. Como manifestaba Coseriu (1955): "lo que materialmente se dice es menos de lo que se expresa y se entiende". Por otro lado, hay lo que podemos llamar "estilo". La noción de estilo es poco clara, ha sido utilizada con una polisemia confusa y, en consecuencia, es poco útil para avanzar en el conocimiento. No obstante -y por falta de uno más preciso- queremos aprovechar este término, pero condicionándolo a una definición propia. Si estilo según los diccionarios es aquello que diferencia una manera particular -concreta e individual o de un pequeño grupo- de realizar un acto en contraste con otras formas de realizar el mismo acto, podemos definirlo para la música como un nivel intermedio entre el nivel estructural (la forma necesaria y prevista para una expresión determinada) y las características más eventuales, cambiantes e incontrolables del proferidor. Así, en el caso de los eslógans tenemos un nivel claro de estructura en la disposición temporal del mensaje (o parámetro rítmico del mensaje, según la terminología más habitual). Un cambio en esta estructuración rítmica será percibido por el oyente como un cambio de eslogan, de la misma manera que lo será un cambio en la parte lingüística del eslogan. Aquí retomáramos un cierto criterio de pertinencia^[16]. Un análisis de diversos parámetros del mensaje partiendo de este criterio ^[17], establecerá las características necesarias para el mensaje. Cualquier formulación concreta será contemplada -al menos en una primera etapa- dentro de los márgenes de realización descritos^[18]. Aplicando este criterio, en los eslógans el perfil melódico del mensaje será considerado no-pertinente en cuanto a la estructura: los márgenes de realización son muy dilatados, y prácticamente cualquier realización será considerada por los participantes como "el mismo eslogan" (como una sola unidad de comprensión). La misma percepción tendrán las diversas velocidades (tempi) de escansión de un mismo eslogan (de un mismo texto con la misma disposición rítmica).

No obstante, una observación más atenta nos revelará que tanto la línea melódica dibujada como el tempo de escansión presentan una serie de regularidades remarcables: no son características de la proferación dejadas al azar ni tampoco eventualidades incontrolables. El tempo llega a ser de una enorme precisión e identifica de una manera sorprendente determinados grupos manifestantes en oposición a otros (Ayats 1992). Especifiquemos un caso.

Durante el trabajo de campo en París y en Barcelona hemos visto como los eslógans eran formulados dentro de un tempo de pulsación metronómica entre 110 y 160 (omitiendo aquellos eslógans que introducen un efecto de aceleración). Pero la observación en un conjunto de manifestaciones contra la Guerra del Golfo Pérsico en París (26-I, 13-II y 19-II de 1991), nos dio evidencia que determinados grupos manifestantes se limitaban a límites de tempo mucho más restringidos. Así, en la manifestación del 26-I-91 observamos durante más de diez minutos tres grupos del PCF (cada uno compuesto de megafonía y manifestantes) que formularon dieciocho eslógans, todos de pulsación 118-132. Más tarde nos dimos cuenta que en todas las

manifestaciones estudiadas era precisamente dentro de ese margen tan reducido donde se proferían la gran mayoría de eslógans del PCF. Por su parte, los grupos trotskistas e "internacionalistas" mostraron también gran regularidad, pero en un tempo más rápido: aproximadamente 132-146. En Barcelona hemos podido observar comportamientos equivalentes.

En consecuencia, la velocidad de la proferación nos aporta información a pesar de no corresponder a un nivel estructural del mensaje. Y este comportamiento -después de ser contrastado con otros parámetros "no-pertinentes" como son la línea melódica, el timbre, y el uso de determinados procedimientos antifonarios- nos ofrece una nueva explicación del acto de proferir: los diversos grupos manifestantes desarrollan de manera propia características sonoras que les individualizan dentro de la manifestación. Aplican una imagen sonora determinada, a partir de los valores atribuidos a cada característica, y realizan una presentación (o representación) de sí mismos considerada correcta y eficaz en el acto de manifestarse. De esta forma lo habrían entendido los participantes a las manifestaciones que han asegurado poder reconocer, a partir de una grabación, de que grupo político se trata, dejando de lado las palabras de los textos. En Barcelona diversos manifestantes de diferentes opciones políticas coincidieron en la opinión que la imagen más atractiva (o sea, los mensajes más eficaces) era la de los grupos independentistas. Y en esta confesión se advertía cierta envidia.

Si nos limitamos, pues, al análisis de lo que llamamos estructuras pertinentes, no llegaremos a aclarar qué es lo que distingue a los diversos grupos en la calle. Según este criterio, todos estarían haciendo lo mismo. Sería cierto, ya que nos daríamos cuenta de las características generales del acto, pero no lograríamos avanzar en la comprensión de los propósitos específicos que, poniendo en funcionamiento el dispositivo manifestación previsto en aquella cultura, llenan de significado aquel acto. En cambio, si consideramos el análisis de las estructuras pertinentes como el marco formal de partida -adecuado y necesario a una situación comunicativa precisa en una cultura- y a continuación interrogamos los usos del nivel no-pertinente que hemos convenido en llamar de estilo, podemos encontrar en este nivel los matices comunicativos que justifican la acción (que establecen la diferencia, individualizan al grupo manifestante y muestran algunos de sus valores o de sus objetivos). Estos indicios de estilo se suman a las referencias a otras circunstancias históricas y a posiciones ideológicas que formula la parte verbal. En este momento reencontramos una vinculación directa del mensaje con el acto que se está desarrollando, una vinculación con el juego de comunicación y de fuerzas que se está llevando a cabo en aquel momento preciso.

Pero no quisiéramos fijar un hipotético modelo de mensaje sonoro en tres niveles superpuestos: el de las estructuras pertinentes, el del estilo y un tercero dejado al azar, fortuito e incontrolable. No, estos tres niveles no existen. Sólo pueden servir para un intento de comprensión. No son "reales" ni se encuentran separados por divisiones precisas: pueden ser útiles si los utilizamos como herramientas que disponen una determinada visión ordenada en la percepción de la unidad indivisible "mensaje sonoro". Diseccionamos el mensaje proferido en parámetros que dividen el continuum, para interpretarlo como un conjunto de elementos condicionados entre ellos y en una evolución de relaciones.

No obstante, y con el riesgo de caer en una tautología analítica, creemos que esta perspectiva permite un cierto progreso en la comprensión del mensaje: nos acerca a una imagen sonora y a unos hábitos expresivos que se ponen en funcionamiento sobre la estructura mínima que la colectividad prevé para aquella situación. Y precisamente esta imagen y estos hábitos aportan al acto las significaciones y el rendimiento comunicativo más allá del mero hecho de encontrarse. La construcción retórica ya no queda "vacía" de contenido, sino que expresa a través de las dos caras inseparables del mensaje sonoro (la lingüística y la no lingüística) las actitudes y los propósitos que explicitan los actores. De esta manera podemos empezar a establecer unas ciertas vinculaciones entre la "forma" de la expresión y las interrelaciones personales que ésta vehicula dentro de una situación prevista.

Jaume Aiats

<jayats12@pie.xtec.es>

Notas

La presente comunicación es fruto de las investigaciones que el autor está realizando sobre diferentes situaciones de expresión sonora colectiva en el marco del Institut de Documentació i Investigació Musicològiques "Josep Ricart i Matas" de la Universitat Autònoma de Barcelona. Este texto fue traducido del catalán para su presentación en el encuentro As Culturas Musicais Urbanas no final do Século XX-Lisboa 94.[S]

Salvo cuando se dan determinadas condiciones de enfrentamiento entre grupos o con la policía, situación en la que consideramos que el acto manifestación modifica rápidamente sus objetivos y su dinámica.[S]

En referencia a las implicaciones sociales y políticas de las manifestaciones puede consultarse Favre 1990.[S]

De la misma forma que en otros tipos de enfrentamientos simbólicos o, a veces, desgraciadamente reales. Por lo que atañe a la complejidad de comportamientos en el estadio, puede consultarse el fascinante artículo de Bromberger (1987).[S]

Nos permitimos utilizar la palabra juego con significado de "funcionamiento", en un intento de aprovechar la ambigüedad del francés jeu.[S]

Calificamos de repertorio a la memoria de mensajes en situaciones anteriores análogas. Esos mensajes pueden ser recuperados parcial o totalmente en expresiones futuras.[S]

Manifestación reivindicativa en la Diada Nacional de Catalunya, 11-09-91.[S]

En el Camp Nou (estadio del F.C. Barcelona), las gradas situadas justo detrás del gol norte y del gol sur están siempre ocupadas por grupos de jóvenes hinchas que se agrupan en dos organizaciones: los Boixos Nois y los Almgòvers.[S]

Una descripción más amplia y detallada de este tipo de mensajes se encuentra en Ayats (1994).[S]

Inspirada en una balada propagandística de la Guerra dels Segadors (1640), fue compuesta a finales del pasado siglo con texto de Josep Guanyabents y melodía de Josep Alió. Ha sido utilizada durante gran parte del presente siglo

como himno nacional de Catalunya, aunque no se le concediera oficialmente esa condición hasta [TRANSiberia \(1997\)](#) de 1993. [\[S\]](#)

Con texto de Josep Maria Espinàs y melodía de Manuel Valls. Fue solemnemente estrenado en 1976. [\[S\]](#)

La gralla (aerófono de doble caña) en las últimas décadas ha llegado a ser un símbolo en el discurso sobre la tradición musical catalana. [\[S\]](#)

Calificamos de estructura formal aquellos elementos de la expresión del todo necesarios para que cualquier usuario no dude en afirmar que "aquello" es un eslogan, y entendemos como prevista para la situación siempre dentro de un colectivo que comparte una misma manera de actuar y de comprender el hecho manifestación. [\[S\]](#)

Algunos de ellos han impulsado esta comprensión partiendo de los a priori bien conocidos que igualan la masa a las situaciones y al carácter infantiles, reduciendo sus peculiaridades a un grupo amorfo y manipulable. Se trata de un discurso sobre el obrerismo y sobre la reunión de colectivos humanos que desvalora toda acción efectuada en grupo oponiéndola a una calificación positiva del genio individual. [\[S\]](#)

Representación también en el sentido de mise en scène, de "presentarse" con una apariencia mesurada. [\[S\]](#)

Criterio instalado en la discriminación del usuario. [\[S\]](#)

Parámetros que, inevitablemente, serán determinados a priori por el investigador, y que la observación progresiva de todo lo que atañe a la proferación acabará de configurar. Existe, en cualquier caso, una postura previa y subjetiva por parte del investigador. [\[S\]](#)

La noción de margen de realización dentro de un perfil estructural está tomada de Simha Arom, el cuál aprovechó una noción análoga de los estudios fonológicos. Hemos visto su eficacia como instrumento de comprensión de ciertos comportamientos musicales en los seminarios que Arom dirige en el LACITO de París. Puede consultarse su formulación teórica y práctica, en esta ocasión en la formulación menos precisa de "marge de tolérance", en Arom (1985). [\[S\]](#)

Referencias bibliográficas

AROM, Simha, 1985. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale: structure et méthodologie*, Paris: SELAF, Ethnomusicologie I,2 v.

AYATS, Jaume, 1992. "<Troupes françaises, hors du Golfe> Proférer dans la rue: les slogans de manifestation", in *Ethnologie Française* 1992/3, p.348-367.

_____, 1994. "Emblematic Songs: marks of identity and of distance", in *Actes del European Seminary of Ethnomusicology*, Calella-1993 (en prensa).

BEAUGRANDE, Robert de; DRESSLER, Wolfgang, 1981. *Introduction to text linguistics*, Londres: Longman.

BROMBERGER, C.; HAYOT, A. ; MARIOTTINI, J.M., 1987. "Allez l'O.M., Forza Juve: la passion pour le football à Marseille et à Turin" in *Terrain* núm. 8, abril de 1987, p.8-41.

CASTELLÀ, Josep Maria, 1992. *De la frase al text: teories de l'ús lingüístic*, Barcelona: Empúries.

COLLET, Serge, 1982. "La manifestation de rue comme production culturelle militante" in *Ethnologie Française*, 12 (2), p.167-176.

COSERIU, Eugenio, 1962 (1955). "Determinación y entorno", en *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, Madrid: Gredos.

ENKVIST, Nils E., 1987. "Estilística, lingüística del texto y composición", in BERNARDEZ, E. (ed.), *Lingüística del texto*, Madrid: Arco/Libros, 1987.

FAVRE, Pierre, dir., 1990. *La Manifestation*, Paris: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.

[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-SinObrasDerivadas 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. 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. 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?