

Capítulo 1

La multienunciación¹

Dominique Maingueneau

Del enunciador al multienunciador

Cuando el autor de un libro de introducción a la lingüística intenta representar la comunicación verbal a través de un dibujo, coloca dos personajes que intercambian palabras, uno enfrente del otro; de esta manera pone, en una imagen, lo que es evidente: a cada enunciación le corresponde un enunciador que tiene (o es) un cuerpo. Sin embargo, no siempre sucede así. Cuando escuchamos la radio o cuando utilizamos un teléfono tradicional –donde los interlocutores no pueden verse– escuchamos palabras que están separadas de un cuerpo; sin embargo, sabemos que esta ausencia de cuerpo sólo es aparente y pensamos, con justa razón, que detrás de estas voces, en otros lados, hay personas con cuerpos hablantes. Pero de manera más clara, la voz que nos responde en una bocina telefónica cuando hablamos a una empresa o a un servicio público es una voz sin cuerpo, producto de una máquina. Las tecnologías digitales hacen posible estos enunciadores extra-

¹ Traducido al español por María Lilia López López y Héctor Soriano García (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México).

ños que yo llamo “angelicales” (Maingueneau, 2014: 195), libres de un cuerpo. Están en todos lados en nuestra vida diaria, como los GPS que nos guían en el camino o en la ciudad, las cajas de pago en los supermercados, los programas que *leen* oralmente los documentos en PDF, etcétera; y habrá cada vez más.

Contrariamente a estas situaciones, donde un enunciador no posee ningún cuerpo hablante, hay un fenómeno mucho más raro: el de los multienunciadores; es decir, enunciadores que poseen varios cuerpos hablantes. En esta *multienunciación* participan varios individuos para producir conjuntamente una sola enunciación oral. La fusión de sus voces convierte a los cuerpos individuales en un solo cuerpo amplificado. En lo escrito, la atribución de un enunciado a varios autores es un fenómeno banal: que se trate de una lista de individuos o de un sustantivo colectivo (como oficina o comité). Es solamente en lo oral que podemos hablar realmente de cuerpos hablantes y de multienunciación.

Entre las enunciaciones orales excluyo de la multienunciación aquellas que no implican un compromiso de los enunciadores; es decir, aquellas donde los multienunciadores se presentan como intérpretes de un texto atribuido a un autor. Por ejemplo, hay enunciaciones corales (Dufiet, 2005) en obras de teatro, donde uno de los actores es en realidad un grupo de personas, un coro. También excluyo los enunciados en un estilo directo que se atribuye a un grupo de individuos. Este tipo de polifonía es particularmente común, tanto oral como escrita. El enunciador que reporta el discurso sintetiza las diversas palabras que se han dicho por varios enunciadores; por ejemplo, en el Evangelio según san Mateo, en el pasaje de la Pasión, el evangelista relata un diálogo entre Pilato y varias personalidades, las cuales son nombradas como una multitud:

Mientras tanto, los jefes de los sacerdotes y los jefes de los judíos persuadieron a las multitudes (τοὺς ὄχλους) a que pidieran la libertad de Barrabás y la muerte de Jesús.

Cuando el gobernador volvió a preguntarles: “¿A cuál de los dos quieren que les suelte?” Ellos dijeron: “a Barrabás”.

Pilato les dijo: “¿Y qué hago con Jesús, llamado el Cristo?” Todos contestaron (πάντες): “¡Crucifícalo!”

Pilato insistió: “¿Qué ha hecho de malo?” Pero ellos gritaban cada vez con más fuerza: “¡Que sea crucificado!”

Al darse cuenta Pilato de que no conseguía nada, sino que más bien aumentaba el alboroto, pidió agua y se lavó las manos delante de la multitud (τοῦ ὄχλου), diciendo: “Ustedes responderán por su sangre, yo no tengo la culpa”.

Y todo el pueblo (πᾶς ὁ λαὸς) respondió: “¡Que su sangre caiga sobre nosotros y sobre nuestros hijos!” (Mateo 27:20-25; traducción de la Biblia de Jerusalén).

No se puede decir que exista una multienunciación en la cita anterior; en realidad, el discurso colectivo se encuentra totalmente controlado por el punto de vista de un solo enunciador: el narrador. De acuerdo con su ideología doctrinal, el evangelista transforma a la multitud en un grupo que utiliza una sola voz, él mismo elige las palabras y los verbos que las introducen. Los sustantivos utilizados para designar a este grupo de personas muestran la presencia del narrador. Cuando se menciona a este grupo de personas, siendo manipulado por “los jefes de los sacerdotes y los jefes de los judíos”, este grupo es asignado como gentío (convertir al sustantivo ὄχλος en plural aumenta su carácter plural y descontrolado). Después, durante el intercambio de palabras, esta asignación al grupo de personas se convierte en “multitud” (ὄχλος), en singular, y “todos” en un grupo unánime. Cuando la multitud menciona la frase por la que asume la responsabilidad de la muerte de Cristo, alcanza el estatus de λαὸς, “pueblo”. Además, las expresiones se presentan como frases emblemáticas en estilo directo (“Barrabás”, “¡Que sea crucificado!” (2 veces), “¡Que su sangre caiga sobre nosotros y sobre nuestros hijos!”), frases que pretenden ser memorables. La multienunciación es, por tanto, el producto de una construcción del narrador: los individuos que componen la multitud obviamente no trabajaron juntos para producir conjuntamente las mismas frases.

Para que sea posible una verdadera multienunciación debe existir una concertación previa de qué palabras mencionar y sus métodos de enunciación. Estas palabras pueden ser:

- Enunciados cortos cuya estructura semántica, sintáctica o fonética fuerte facilita la apropiación inmediata; por ejemplo, los eslóganes utilizados en las manifestaciones.
- Enunciados largos que hayan sido memorizados con anterioridad o que sean leídos simultáneamente por los multienunciadores; también, puede suceder que el texto se divida en varios segmentos y que un organizador haga que el grupo los repita.

Cuando el enunciado corto o largo ha sido establecido anteriormente, los coenunciadores sólo lo repiten. Ocurre también, excepcionalmente, que los participantes tienen que negociar para fijar por escrito un nuevo texto con valor contractual, pero incluso en este caso, por razones de orden antropológico, la enunciación debe ser percibida como una especie de multienunciación espontánea. Esta paradoja únicamente puede ser viable a través de la iconografía. Se pueden citar, respecto a este tema, innumerables representaciones del Juramento de los Grütli (figura 1), mito fundador de Suiza que se supone tuvo lugar en 1307: los habitantes de los valles de Uri, Schwyz y Unterwalden están representados por tres personajes (Arnold de Melchtal, Walter Fürst y Werner Stauffacher), aliados contra el poder de los Habsburgo; este acontecimiento, presentado *a posteriori* como fundador, escenifica una multienunciación ejemplar, un juramento. Se desconoce el texto, suponiendo que hubiera uno, solamente se conoce la intención, tal como ha sido construida por las generaciones: establecer una unidad de hombres libres contra una potencia extranjera tiránica. El compromiso y el entusiasmo que muestran los gestos de los tres hombres compensan la ausencia de dicho texto.

Cuando no se trata de hechos de trascendencia histórica, sino de juramentos colectivos rutinarios, en particular los que están vinculados a determinadas profesiones (médicos, abogados, etcétera) suele evitarse el uso de la multienunciación, los participantes se alternan para enunciar el mismo juramento; o cuando se les nombra, simplemente dicen: “Sí lo juro”, después de que alguien hace la pregunta: «¿Jura usted...?», podríamos hablar de multienunciación derivada.

El carácter multienunciador resulta de la repetición de un mismo texto, asociado a un mismo gesto (mano derecha levantada)

y, a menudo, al uso del mismo uniforme. En Francia, los abogados, vestidos con su toga negra, dicen: “Prometo como abogado desempeñar mis funciones con dignidad, conciencia, independencia, honestidad y humanidad”. Si las instituciones involucradas evitan así la multienunciación pura, no es sólo porque este procedimiento es más conveniente, sino porque una multienunciación real reemplazaría a los multienunciadores por un multienunciador. Sin embargo, cuando se realiza un juramento colectivo con la intención de ejercer una profesión, la prioridad no se pone en la fusión de los individuos para formar un grupo, la transición de lo individual a lo colectivo, sino en la adhesión de cada uno en las normas compartidas por los miembros de una misma institución.

Figura 1

Los tres confederados prestan juramento a los Grütli



Fuente: Pintura al óleo de Johann Heinrich Füssli (1780).

La pintura de Füssli destaca los gestos de los tres coenunciadores suizos, a través de su cuerpo hablante subraya el compromiso colectivo (figura 1). Es una dimensión importante de toda multienunciación: la prosodia y la postura del cuerpo deben manifestar el ethos discursivo apropiado. Ciertamente es que los colocutores retoman enunciados preestablecidos, pero cada uno debe mostrar que no los repite, que se apropia personalmente de lo anunciado, dándole vida a lo manifestado.

Además de estas multienunciaciones de adhesión, cabe señalar que existen enunciaciones colectivas vinculadas a instituciones que no tienen esta característica. En Francia, en la escuela de antaño, era costumbre memorizar las tablas de multiplicación mediante una recitación colectiva, en este caso no se puede hablar de adhesión, ya que se trata de un ejercicio prescrito y su contenido no implica personalmente a los recitadores; tampoco se puede considerar que el carácter colectivo era crucial, era solamente una manera de facilitar la memorización.

Dado que la multienunciación está vinculada a contextos institucionales, en donde se coloca en el centro el hecho de pertenecer a una comunidad, ésta se ejerce de manera privilegiada en algunos ámbitos, en donde la pertenencia desempeña un papel crucial. Destacaremos algunos ejemplos en la religión, en la política y en el deporte colectivo.

Las plegarias

Hay toda clase de plegarias para todas las circunstancias. Voy a mencionar aquí las plegarias cristianas con carácter multienunciador que se pronuncian en el marco de un ritual. En general, los fieles las conocen de memoria, pero también pueden recitarlas a través de un texto escrito. Se supone que su contenido, en sus más mínimos detalles, involucra personalmente a cada enunciador. La única plegaria que tiene su fuente directamente en el Evangelio es el Padre Nuestro, que se basa en un *nosotros*; pero existen también plegarias con el *yo*. Se podría hablar aquí del *yo participativo*: se toma en cuenta la singularidad de los individuos, pero el hecho de que exista multienunciación suaviza sus diferencias. En el ri-

tual de la misa católica el caso en particular es la plegaria donde se reconocen como pecadores: quien lo recita tiene sus propios pecados, pero todo el mundo es pecador.

Yo confieso ante Dios Todopoderoso, y ante ustedes hermanos que he pecado mucho de pensamiento, palabra, obra y omisión. Por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa. Por eso ruego a Santa María siempre Virgen, a los ángeles, a los santos y a ustedes hermanos, que intercedan por mí ante Dios, Nuestro Señor.

Este *yo* posee en realidad un doble estatus pragmático: en las fórmulas con un valor ilocutivo tales como “yo confieso”, “yo reconozco”, “yo suplico”..., existe coincidencia entre el enunciador como enunciador y el individuo considerado fuera de la enunciación (Ducrot, 1984:201); por el contrario, el *yo* de “yo he pecado” se refiere al individuo considerado independientemente de su enunciación, el ser en el mundo. Cada individuo designado por *yo* ha cometido sus propios pecados, pero los coenunciadores son sustituibles a través del acto de la confesión. El *yo* pronunciado en común designa individuos distintos, unificándolos por su pertenencia a una misma categoría: la de los pecadores, que se reconocen precisamente como tales apropiándose de este *yo*. La propia enunciación de la plegaria hace que cada fiel escuche la voz colectiva en la que participa, la de *nosotros*, que surge de la convergencia de los *yo*. La aparición discreta de un “nuestro Dios” al final de la plegaria permite reunirlos en una comunidad que comprenda a los fieles presentes en el oficio, así como a los que, vivos y muertos, comparten esta fe a través del tiempo y el espacio.

En otra plegaria emblemática del cristianismo, conocida bajo el nombre tradicional de Credo, cada fiel debe manifestar a través de su enunciación la adhesión a la doctrina y, por ende, a la comunidad que se congrega alrededor de ella; el propósito de este texto es definir la ortodoxia: es hereje el que cuestione cualquiera de sus puntos. Se puede ver la importancia de la multienunciación: esta doctrina reafirma colectivamente en todo momento la pertenencia a la comunidad y las razones por las que existe una comunidad.

Cualquiera de estas plegarias tiene un significante estable, que cada individuo debe hacer suyo al repetirlo. Como lo hemos

visto, es una condición necesaria para la multienunciación; si el texto no fuese exactamente el mismo para todos, la fusión de las voces no podría realizarse. Cuando se trata de instituciones que perduran a través de los siglos, como es el caso con la religión, el *corpus* de plegarias permite preservar la perpetuidad imaginaria de un grupo, de un cuerpo social a través de un cuerpo verbal. La estabilidad de estos textos a través del espacio y el tiempo es garantía de la estabilidad de la comunidad. En esta perspectiva, la multienunciación juega un papel importante: decir conjuntamente el mismo enunciado es identificarse como comunidad. Es significativo, en cuanto a esto, que el texto del Símbolo de Nicea, fuente del Credo actual, haya sido redactado precisamente para poner fin a los desacuerdos doctrinales en el seno del cristianismo. El emperador Constantino había reunido a los obispos de Occidente y de Oriente en 325 para fijar un dogma común, definir las fronteras de una comunidad; de hecho, este texto no se limitaba a enunciar la base común de los creyentes, concluía nombrando como “anatemas” las posturas consideradas heréticas.

Y a los que dicen: hubo un tiempo en que no existió; y antes de ser engendrado no existió; y: fue hecho de la nada o de otras hipóstasis o naturaleza, pretendiendo que el Hijo de Dios es creado y sujeto de cambio y alteración, a estos los declara herejes la Iglesia católica.

Los herejes son considerados enunciadores colectivos (“y los que dicen...”) por el discurso directo. Como en el episodio de la Pasión —evocada anteriormente—, se trata de frases emblemáticas.

Al principio, tal como fue fijado por el concilio de Nicea y el de Constantinopla (en 381), este texto estaba en la primera persona del plural: “Nosotros creemos en un solo Dios Padre Todopoderoso...”; además, no era una plegaria, sino un texto completamente escrito cuyas palabras habían sido sopesadas y estaban destinadas a establecer un consenso más allá de las diferentes opiniones. Al suprimir el pasaje final, que establece la idea de anatemas, el concilio de Constantinopla facilitó su uso como plegaria recitada por el conjunto de la comunidad en cada servicio religioso. La transición de *nosotros* a *yo* se produjo en el mismo sentido: el *nosotros* original se refería al conjunto de obispos reunidos, a los representantes de

las comunidades cristianas, el *yo* de la plegaria se refiere actualmente a cada fiel.

Los manifestantes

El contraste es importante entre las multienunciaciones vinculadas a los colectivos fuertes, que son, por ejemplo, el poder judicial o la iglesia, y los colectivos *débiles* o agrupaciones transitorias, que son las manifestaciones. De hecho, una manifestación debe convertir un conglomerado de personas en un grupo dirigido por un mismo *espíritu*, una persona colectiva; por lo tanto, los enunciados proclamados en común desempeñan un papel esencial. Pueden ser inscripciones en pancartas y banderolas, pero también enunciados con carácter multienunciador: eslóganes recitados por la multitud. Un eslogan está hecho para ser repetido; lo es especialmente en las manifestaciones, donde es pronunciado muchas veces por gran cantidad de individuos. Quienes lo recitan se reconocen, a sí mismos o mismas, como parte de un multienunciador y deben mostrar un ethos apropiado, un compromiso de su persona frente a un exterior hostil o indiferente. De hecho, el ethos de los eslóganes es un ethos protestatario, asociado muy a menudo a construcciones específicas: no a X, abajo Y, alto a W, viva X, por un Z, etcétera.

Una manifestación adquiere la condición de persona colectiva porque, en un nivel superior, los eslóganes de las personas reunidas (víctimas de una catástrofe, estudiantes que rechazan una propuesta legislativa, ciudadanos que piden la renuncia de un jefe de gobierno, etcétera) se refieren a la autoridad de una entidad que los trasciende: un destinador (Greimas y Courtés, 1979: 94), garante del conjunto de afirmaciones que coexisten en la manifestación: "la justicia", "la izquierda", "la libertad", "la patria"... El anclaje en un destinador es esencial, porque la cohesión de una manifestación es por naturaleza frágil. Un regimiento o un equipo de fútbol pueden ser considerados como la misma entidad a lo largo de los años, aunque sus miembros no dejan de renovarse; pero una manifestación es del orden del acontecimiento, está inscrita de manera singular en el tiempo y en el espacio. Incluso si hay una serie de manifestaciones por la misma causa, no se sale de la lógica

del acontecimiento. Mientras que una institución puede combinarse con frases emblemáticas atemporales: *lemas*, una manifestación necesita *eslóganes* adaptados a las circunstancias que unifiquen imaginariamente a los participantes a través de su enunciación.

Estos eslóganes con carácter multienunciador son típicos de las manifestaciones que se pueden llamar clásicas, pero cada vez vemos más manifestaciones en las que la multienunciación se vuelve marginal o incluso inexistente, y donde gran número de participantes llevan enunciados escritos que ellos mismos redactaron y que no siguen el patrón de los enunciados proclamados habitualmente; estos se colocan en carteles individuales atados o pegados a la ropa, a veces se escriben directamente con plumón en camisetas blancas. Esta práctica hace más difícil la conversión de la multitud en una comunidad que se presenta como unánime.

La debilidad de la multienunciación está, en gran parte, vinculada con las nuevas tecnologías de la comunicación. Manifestarse es hacer visible —o audible— una convicción hacia el público más extenso; ahora bien, depende de cómo se establezca la relación entre lo comunicado y los espectadores: más allá del espacio de percepción local está el espacio de proyección mediática. Las tecnologías digitales permiten que las manifestaciones pueden acceder a un espacio que supera el de los medios tradicionales, como la radio, la prensa y la televisión. Basta con un simple teléfono móvil para alimentar a las redes sociales con fotos y vídeos. Así, las reuniones de militantes pueden apoyarse en internautas invisibles.

Estamos lejos del siglo XIX, cuando los eslóganes sólo eran visibles o audibles por los espectadores cercanos y eventualmente citados en diferido por la prensa. La televisión había permitido que gran número de personas los viera y escuchara, pero los profesionales de la información seguían administrando el acceso a los canales de difusión y únicamente las enormes pancartas eran visibles por los televidentes. Ahora, cualquier enunciado, independientemente de su tamaño, es virtualmente visible para un público amplio y puede tener mucho mayor impacto que los eslóganes colectivos coreados ruidosamente por la multitud, que de todos modos no son perceptibles en las fotos.

El haka

De la misma manera que los ritos religiosos o las actividades políticas, el deporte colectivo, sobre todo cuando se involucran equipos nacionales, es un terreno fértil para la multienunciación. Estos equipos nacionales son como los Horacios y los Curiacios legendarios: grupos restringidos de luchadores a través de los cuales se puede representar la unidad de una comunidad y valorarla. Pero un partido no es una actividad verbal y, en general, los jugadores no recurren a la multienunciación para manifestar su pertenencia. La costumbre es difundir, al inicio del partido, la música de los himnos nacionales de los dos equipos; en este caso, los jugadores alineados se toman del hombro y se les pide que canten la letra del himno. De manera excepcional, algunos equipos añaden a los himnos, ritos con carácter multienunciador.

Es el caso del célebre *haka*, que proviene de la cultura maori y que es ejecutado desde 1987 antes de cada encuentro por los *All Blacks*; es decir, por los jugadores de rugby XV del equipo de Nueva Zelanda. Esta demostración dura aproximadamente un minuto treinta segundos; los jugadores, en uniforme completamente negro, se separan en varias líneas, pero formando un conjunto compacto, como grupo de ballet clásico; el objetivo es doble: impresionar al oponente y unir al grupo, convertir una pluralidad de individuos en un *superjugador*: el equipo, a través de una enunciación fusional. Como esta multienunciación se acompaña de una suerte de coreografía guerrera, la voluntad de *apoyarse mutuamente* se muestra en dos niveles: sincronización del contenido del texto y de los gestos, pero también sincronización entre los diversos actores, que muestran así su unidad, condición para el éxito en un deporte colectivo.

Sin embargo, en un haka la multienunciación no es integral: la voz colectiva es activada por un "líder", que circula entre los jugadores.

Generalmente, el haka llevado a cabo es el "Ka mate", que la leyenda atribuye a un jefe maori que vivió a inicios del siglo XIX:

Líder

Taringa Whakarongo!	¡Escuchen!
Kia Rite! Kia Rite! Kia Mau!	¡Prepárense! ¡Pónganse en línea! ¡En posición!
Hi!	¡Sí!
Ringa Ringa Pakia	Aplaudan con sus manos los muslos
Waewae takia Kia kino nei hoki	Que sus pechos exploten

Equipo entero

Kia kino nei hoki	Doblen las rodillas
A Ka mate ! Ka mate !	Dejen que sus caderas sigan el ritmo
Ka ora ! Ka ora !	Golpeen los pies tan fuertes como puedan
A Ka mate ! Ka mate	¡Es la muerte! ¡Es la muerte!
Ka ora ! Ka ora !	¡Es la vida! ¡Es la vida!
Tenei te tangata puhuruhuru	Aquí viene el hombre peludo
Nana nei i tiki mai, whakawhiti te ra	Que fue a buscar el sol y lo hizo brillar otra vez

A hupane ! A kaupane !	
A hupane ! A kaupane !	¡Enfréntelo! ¡Enfréntenlo en la línea!
Whiti te ra !	¡Enfréntenlo! ¡Enfréntenlo en la línea!
Hi !	Sean fuertes y rápidos ante el sol brillante
	¡Sí

Fuente: Tomado de: https://fr.wikipedia.org/wiki/Ka_mate [consultado el 5/1/2022].

Se constata una diferencia mayor entre este tipo de multienunciación y los juramentos, las plegarias colectivas o las manifestaciones en la calle: la distancia entre el compromiso de los coenunciadores y el contenido del enunciado que dicen. Los *All Blacks* enuncian este texto con la mayor convicción, a pesar de que no son maoríes del siglo XIX e incluso, en muchos casos, ni siquiera son maoríes y ni hablan esa lengua en lo absoluto, y a pesar de que se trata de un poema que no tiene mucho que ver con los partidos de rugby. Podríamos pensar que sucedía lo mismo en las iglesias católicas antes de la reforma litúrgica impuesta por el Concilio Vaticano II: los fieles recitaban textos en latín que eran incomprensibles para la gran mayoría. De alguna manera delegaron su confianza en autoridades para quienes cada frase tenía un significado al que debían adherirse. Pero con el haka la situación es diferente, porque el uso del texto está claramente fuera de sintonía con el haka original: no se puede pedir a los coenunciadores que se hagan cargo de cada una de las frases, sino del texto tomado como un todo, inseparable de una coreografía y que pertenece a un antiguo patrimonio colectivo, característico del país. La discrepancia

con la situación de los jugadores que la realizan se experimenta como una indicación de la sacralidad de esta práctica, y el hecho de que el texto esté hablado en maorí aumenta este efecto.

La ejecución del haka por los *All Blacks* se basa en un doble *desanclaje*: uno con relación al contenido del texto y otro con relación a las propias circunstancias en las que se realiza en la cultura maorí. Este fenómeno de *desanclaje* se encuentra en ciertos himnos nacionales que fueron concebidos en contextos históricos diferentes, que no estaban destinados a ser himnos. Quienes los cantan no se adhieren a su contenido en detalle, sino sólo al espíritu que anima el canto.

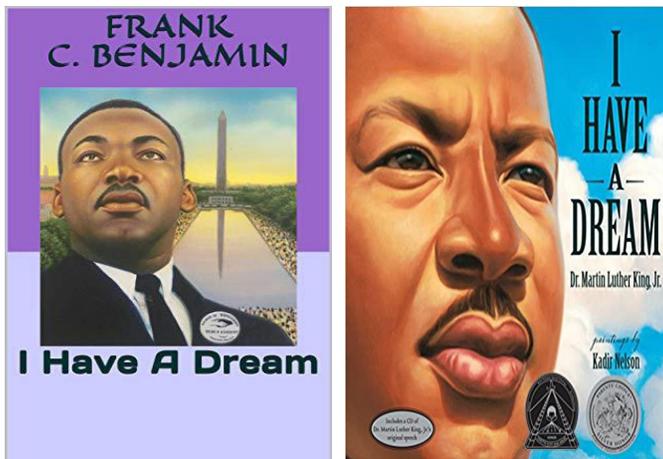
En el haka, la intervención de un *líder* permite resolver una dificultad consustancial a la multienunciación: la sincronización de los enunciados individuales. Una vez que se inicia se realiza de forma automática. Así, en un ritual religioso, los fieles conocen los textos, pero no saben en qué momento preciso va a empezar la recitación: es el celebrante quien dice las primeras palabras. En el haka, el líder no debe aparecer como el jefe del grupo (por cierto, no es el capitán del equipo), sino como un miembro ideal del grupo, el buen líder es aquel que, por su actitud y su manera de gritar, encarna de manera ejemplar el *espíritu* del haka.

El cuerpo amplificado

El propósito de la multienunciación es absorber los cuerpos individuales en un cuerpo que habla de manera colectiva; pero para reforzar la identidad de la comunidad también existen prácticas que, por el contrario, resaltan las palabras de individuos notables. Inmediatamente pensamos en este tipo de aforizaciones (Maingueneau, 2012), que son las frases memorables que forman parte del patrimonio de una comunidad. Las más conocidas alcanzan el estatus de “participationes” (Maingueneau, 2004), y son enunciados que pueden ser citados sin nombrar a su autor o autora. Tanto para estos enunciadores de frases de excepción como para sus multienunciadores, el cuerpo hablante escapa a lo ordinario, con la diferencia esencial de que, en el caso de las frases memorables, el problema es la *representación* del cuerpo hablante, no el cuerpo

físico. Cuando se coloca una aforización memorable junto a la imagen de su enunciador, se observa que el cuerpo hablante se reduce a la cabeza y a la parte superior del busto; por ejemplo, en la portada de estos dos libros en formato Kindle Amazon (figura 2) se ve una foto del Sr. Luther King junto a su emblemática aforización, “I have a dream”. El cuerpo hablante es un rostro con los ojos hacia el cielo. La escena de enunciación representada no es la situación singular en la que el hablante produce esta frase, sino la de una aforización atemporal donde se han borrado las particularidades del acontecimiento. El enunciador se dirige, más allá de su público inmediato, a una audiencia ideal, ilimitada.

Figura 2
Dos portadas de libros dedicados a M.L. King



Fuente: Sitio de Amazon (consultado el 5/1/2022).

Se explica la asociación regular de estas aforizaciones y los rostros correspondientes. En efecto, el rostro tiene propiedades notables: 1) es la única parte del cuerpo que, de manera superficial, permite identificar a un individuo distinto a los demás; 2) en la imaginación profunda es sede del pensamiento y de los valores trascendentales; 3) contiene la boca, la fuente del habla. Así como la frase “I have a dream” ha sido desprendida de un texto, la foto del rostro es el producto de un desprendimiento que elimina tales o cuales elementos del contexto (vestimenta, lugar, momento, et-

cétera) que una fotografía mostraría de toda la persona. Estos dos desprendimientos —el de la aforización y el de la fotografía del rostro— se refuerzan mutuamente: el rostro es el de una persona que se mantiene estable a través del tiempo y del espacio, mientras que la aforización dice algo que es válido más allá de tal o cual circunstancia.

Otra solución para representar un cuerpo acorde con este discurso amplificado, que es la aforización memorable, consiste —en lugar de reducir el cuerpo hablante a su parte noble— en representarlo íntegramente, pero magnificado en forma de estatua de bronce, piedra o mármol; fijado para la eternidad. En París, por ejemplo, hay una estatua de bronce de uno de los líderes de la Revolución Francesa, G. Danton (figura 3); abajo está grabada una frase emblemática, desprendida de un discurso que pronunció el 2 de septiembre de 1792: “Para derrotar / a los enemigos de la patria / necesitamos audacia / más audacia / y siempre audacia”. El escultor escenifica un cuerpo que, por su actitud, muestra esta audacia.

Figura 3
Estatua de Danton (1891)



Sea multitenunciación o aforización memorable, el cuerpo hablante no debe ser un cuerpo ordinario, y el cuerpo individual queda relegado a un segundo plano, en favor de un cuerpo am-

plificado, con un carácter multienunciador. En las aforizaciones memorables, el cuerpo se convierte en cabeza que se coloca junto a su enunciado o en estatua que se congela en un gesto ejemplar. Tantas formas de escapar de la alteridad de la interacción diaria y de resistir a la decadencia y al olvido.

Dos preguntas

Por último, quisiera referirme a dos cuestiones que suscitan reflexión, más allá de las ciencias del lenguaje. La primera, se refiere a los cantos colectivos y, la segunda, a la relación entre la multienunciación y la diferencia sexual: el género.

Los cantos

Hasta ahora, he restringido la multienunciación a enunciaciones *habladas*. Sin embargo, no es evidente si el concepto de multienunciación se aplica o no al canto. Estoy hablando solamente del canto al unísono, realizado por un grupo sin referencia a un autor particular; por ejemplo, la canción "It's a Long Way to Tipperary", primero fue una canción de *music-hall* escrita por Jack Judge y Harry Williams en 1912, pero cambió de estatus cuando se convirtió en un canto de marcha para los soldados británicos durante la guerra de 1914-1918. A partir de ahí, ya no era percibida como una canción referida a un autor o a un intérprete, sino que formaba parte de un repertorio compartido por el cuerpo de soldados, permitía a quienes lo cantaban juntos, sentir que pertenecían a la misma tropa. Si se decide relacionar este tipo de canto con la multienunciación, entonces se trata de una multienunciación que da primacía a la pertenencia al grupo, en detrimento de la adhesión personal a la totalidad del contenido: la letra de dicha canción no tiene nada que ver con el ejército británico y la guerra de 1914-1918.

Se podría pensar que este tipo de canto no es muy diferente del haka de los *All Blacks*. También aquí se trata de un texto fuertemente estético, debido a la poeticidad del texto y a la coreografía que lo acompaña; asimismo, el contenido del texto es claramente diferente de la actividad en la que están involucrados los participantes, en este caso un partido de rugby; pero hay una diferencia importante entre el haka y un canto de marcha militar:

efectivamente, cada jugador no asume los fragmentos que recita, pero ejerce el espíritu guerrero que se inspira de los ancestros míticos de su propio país y su adhesión se traduce en un compromiso corporal. Por otra parte, las palabras del haka están estructuradas por una sucesión de verbos en imperativo que se refieren, precisamente, a las actitudes que deben tomar los coenunciadores.

De manera más general, la multienunciación privilegia los actos lingüísticos "directivos", "comisivos" o "declarativos", según la terminología de Searle (1969); es decir, aquellos donde el mundo se ajusta a las palabras. Esto no es necesariamente el caso con los cantos, pero en lugar de oponer de manera tajante dos categorías de enunciaciones colectivas: los cantos y las multienunciaciones, es más adecuado desde un punto de vista empírico considerar que, el conjunto de estas enunciaciones colectivas, se engloba bajo la categoría de la multilocución, que a su vez juega en tres oposiciones a la vez.

- La primera, contraponen las multienunciaciones que pretenden ajustar el mundo a las palabras y las que están desconectadas del mundo, que se presentan como poemas.
- La segunda, opone una adhesión que se podría decir *analítica* a una adhesión *global*: declarar un juramento es adherirse a cada una de sus frases, mientras que recitar un haka antes de un partido de rugby es adherirse al espíritu que anima el conjunto del texto.
- La tercera, contrasta las multienunciaciones que involucran a cada coenunciador individualmente y a las que lo absorben en lo colectivo.

Si adoptamos esta matriz, las multienunciaciones más divergentes son las que contraponen, por ejemplo, un juramento (que hace que los coenunciadores actúen sobre la realidad, que implica una adhesión analítica y que mantiene la individuación de quienes participan) y un canto de marcha militar, como "It's a long way to Tipperary" (que no actúa sobre la realidad, que se asume globalmente y que absorbe al individuo en el grupo).

Esta triple escala permite no oponer de manera simplista lo hablado, que estaría comprometido en la realidad, y lo cantado, que privilegiaría la estética y la pertenencia al grupo; por ejemplo,

aunque los himnos en las iglesias se cantan, están directamente relacionados con las creencias religiosas; por otra parte, a menudo los mismos textos pueden ser cantados o recitados según el lugar en donde se presentan. Por su parte, el haka ocupa una posición intermediaria debido a su carácter poético y al hecho de que es objeto de una adhesión global.

¿Una multienunciación de género?

¿La multienunciación tiene sexo? En la pradera de Grütli, cuando se trata de prestar juramento de hacer alianza se escenifican cuerpos masculinos. Por supuesto, difícilmente podía ser de otra manera en la Edad Media, pero no es seguro que estemos completamente fuera de este universo, aunque en realidad, hay tantas o más mujeres que hombres que prestan juramento; incluso, hoy en día, las jugadoras neozelandesas también realizan haka antes de sus partidos. Sólo porque las mujeres sean las coenunciadoras no significa que la multienunciación se vuelva femenina. La cuestión que se plantea es la de la tensión que introduce la diferencia de los sexos en el seno de una multienunciación que pretende uniformar, mezclar a los individuos en un mismo colectivo, movilizandolos valores tradicionalmente considerados viriles. ¿Cómo pueden los individuos formar un cuerpo, convertirse en un multilocutor, si —debido a la diferencia sexual— los cuerpos que participan son de género, masculino o femenino, cuerpos por tanto?

En Francia, el 6 de diciembre de 1900, *Le Figaro*, uno de los diarios más importantes de la época, publicó en primera página un artículo que relataba la primera ceremonia de toma de juramento en la que participaba una mujer llamada Olga Balachowsky-Petit. El artículo, titulado “La primera abogada”, se centra en la diferencia introducida por el cuerpo de la nueva abogada, en su resistencia al uniforme y su gestualidad; lo que ilustra, en particular, ese birrete que *avergüenza* a la joven abogada.

Linda, graciosa, con el cabello ligeramente despeinado, la joven, mientras sostenía su birrete en las manos, lo que parecía avergonzarla mucho, conversaba con el señor Maurice Bernard.

Trece licenciados pasan al estrado pronunciando un “Lo juro” en su mayoría contundente. Luego es el turno de la señora Petit. La joven levanta la mano derecha en cuyos dedos podemos ver varios anillos y dice: “¡Lo juro! Con una voz ligeramente ahogada por la emoción.

La abogada, todavía con su bochornoso birrete entre las manos, sale de la audiencia y se cruza con una hilera de curiosos. Vemos entonces que el atuendo de abogada de la señora Petit —atuendo que ella misma se habría hecho— es infinitamente más elegante que los atuendos de sus colegas. ¿Por qué la coquetería femenina se perdería bajo el birrete? La abogada Petit luego va al vestuario de Walty, donde se quita el atuendo de abogado. Pronto sale del vestuario con ropa de calle, un vestido elegante contra el que no puede competir ningún atuendo de abogado.

Figura 4

El juramento de los Horacios (1785), de Jacques-Louis David



Fuente: Óleo sobre lienzo, se conserva en el Museo del Louvre.

El problema es saber si esa tensión entre el cuerpo femenino, singular y seductor, y el uniforme, entre la voz *energética* de los hombres y *la emoción* de la mujer, entre la mano adornada con anillos y la mano que no atrae la atención, la que está plenamente al servicio del juramento pertenecen a un mundo pasado. En cualquier caso, no es ciertamente esto lo que piensan los movimientos feministas.

Esta pregunta nos lleva a mirar en particular otra pintura de juramento con carácter multienunciador, mucho más famosa que la de Fussli: El juramento de los Horacios (1785), de Jacques-Louis David, la cual representa a los tres hermanos gemelos antes de su lucha contra los Curiacios. De la misma manera que con el juramento de Gütli, se desconoce el texto de esta multienunciación patriótica; además, no es mencionado por Tito Livio, el historiador que relata este episodio legendario.

Estos tres coenunciadores son candidatos ideales para una multienunciación unánime: de hecho, son gemelos. Su conversión en un solo multienunciador está doblemente marcada por la unión de las tres espadas en una sola mano y por el hecho de que esa mano es la de su padre, que encarna el espíritu patriótico que supuestamente animaría a los tres jóvenes. A través de la actitud de los cuerpos hablantes, envueltos de entusiasmo hacia un mismo objetivo, es el ethos de un juramento ejemplar que el cuadro pone en evidencia: los pies bien colocados en el suelo, los brazos extendidos. Estos cuerpos masculinos rígidos que forman un bloque compacto contrastan con los de las mujeres afligidas y desplomadas, quienes están sentadas con la cabeza inclinada. No forman un verdadero trío, simétrico al de los hombres: la mujer más a la izquierda no está en el mismo plano, ya que es la madre de los Horacios, quien forma un trío heterogéneo con las dos jóvenes que consuela. El cuadro está claramente diseñado para mostrar que las mujeres están fuera de la multienunciación: miran en diferentes direcciones y sus palabras son quejas individuales, que no tienen como objetivo ajustar el mundo a las palabras. La única de estas tres mujeres que se menciona en el texto de Tito Livio es la hermana que fue asesinada por su hermano Horacio, después de su victoria. Estaba comprometida con uno de los Curiacios:

Se arrancó el pelo y llamó a su amante muerto por su nombre. El soldado triunfante se enfureció tanto por el estallido de dolor de su hermana, en medio de su propio triunfo y del regocijo del público, que sacó su espada y apuñaló a la chica. ¡Ve!, exclamó, en tono de reproche amargo, “¡ve con tu novio, con tu amor a destiempo, olvidando a tus hermanos muertos, al que aún vive, y a tu patria! Así perezca cada mujer romana que lllore por un enemigo” (Tito Livio, *Historia romana*, I, 26).

En la cultura francesa esta joven tiene un nombre: Camila. En efecto, es un personaje de una de las tragedias más célebres de P. Corneille, *Horacio* (1640). Está asociada a un texto emblemático, tradicionalmente denominado “Las imprecaciones de Camila”, que responde a las imprecaciones de su hermano.

¡Roma, único objeto de mi resentimiento!
¡Roma, a la que tu brazo acaba de inmolar mi amante!
¡Roma que te ha visto nacer y que tu corazón adora!
¡Roma, en fin, a la que odio porque te honra!
¡Que todos estos vecinos conjuren juntos
¡Socavar sus cimientos aún inciertos!
Y si eso no es suficiente de toda Italia
¡Ojalá que Oriente se alíe con Occidente!
Que cien pueblos unidos desde los confines del universo
¡Pasen para destruirla, los montes y los mares!
¡Que ella misma derribe sus muros
¡Y qué con sus propias manos desgarré sus entrañas!
¡Que la ira del cielo encendida por mis deseos
¡Haga llover sobre ella un diluvio de fuego!
¡Que vea con mis ojos caer ese rayo,
¡Que vea sus casas en cenizas y tus laureles en polvo!
Que vea al último romano en su último suspiro,
¡Yo sola ser la causa, y morir de placer!
(Horacio, IV, 5)

Esta enunciación está en las antípodas de la enunciación *comisiva* que constituye al juramento de los tres hermanos: su multienunciación patriótica se opone a la serie de maldiciones que apuntan a destruir esta patria. Lo que se muestra al espectador es un discurso femenino salvaje, sin ley, que en nombre del amor di-

suelve el cuerpo político; pero también es una palabra de maldición ritual, y no solamente la expresión brutal y desordenada de afectos.

El acto de maldición, desglosado en diez enunciados, arranca a Camila de su condición de mujer y de enunciativa ordinaria, y da a su voz una amplificación máxima. Su rebelión verbal es un crimen imperdonable y castigado de inmediato (Prak-Derrington, 2021: 327).

Esta palabra individual amplificada responde a otra palabra también amplificada: la multienunciación del juramento pronunciado por los tres gemelos. Es cierto que, al lanzar sus maldiciones, Camila es arrancada “de su condición de mujer”, pero se trata sólo de su condición de mujer común, la que no tiene derecho a las armas y que espera el resultado de la lucha; por otro lado, no escapa al estatus de bruja, de mujer al margen de la sociedad, poseedora de poderes potencialmente destructivos.

Más ampliamente, la pregunta que surge es si la multienunciación no se basa implícitamente en una desconfianza hacia lo femenino. Las operaciones que el grupo de protesta Femen lleva a cabo desde hace varios años escenifican esta cuestión a su manera. Mientras que la manifestación clásica es una multitud que muestra su apoyo masivo a una misma causa, el grupo Femen desestabiliza este sistema: irrumpe, en pequeños grupos, en medio de reuniones y de rituales colectivos para cuestionar su legitimidad. En lugar de multienunciaciones, gritan y muestran eslóganes escritos en sus pechos desnudos. Es cierto que forman un grupo, muestran eslóganes, visten una especie de uniformes (la ropa es negra y suelen llevar flores en el pelo), pero estos elementos sirven a un tipo de espectáculo que socava los cimientos tradicionales de la multienunciación.

Sin embargo, sucede que el grupo Femen recurre a la multienunciación. Así fue como el 14 de septiembre de 2020, en la sala del Museo de Orsay de París, en medio de las estatuas, una veintena de activistas, con los senos desnudos, inmóviles y con los brazos extendidos, corearon dos eslóganes; “Esto no es obsceno” y “la obscenidad está en tus ojos”. Tenían la intención de protestar contra la sexualización del cuerpo femenino en los medios y la pornografía. Una de las organizadoras explicó que actuaron de esta manera para “dessexualizar el cuerpo femenino, para ofrecer una alternativa, para mostrar

un cuerpo luchador y completamente desexualizado.² Al hacerlo, implícitamente estableció un vínculo entre la multienunciación y el rechazo a la sexuación: el cuerpo *combatiente* unánime de la multienunciación debe ser *desexualizado*. Todo el problema es determinar si un cuerpo *combatiente* está *desexualizado*.

Conclusiones

Las multienunciaciones, estas enunciaciones amplificadas que exaltan una comunidad, no son palabras dirigidas a un destinatario de carne y hueso; en realidad, el destinatario es un sobredestinatario (Bakhtine, 1984: 336-333): la institución —presente, pasada y futura— como se encuentra animada por ciertos valores. Son palabras puestas en espectáculo, donde cada uno debe esforzarse por ponerse a la altura de su papel ante los espectadores inmediatos y ante los espectadores trascendentes: la posteridad, Dios, la patria... Son también enunciados que movilizan masivamente la función poética (en el sentido de Jakobson, 1960), que integran las palabras en un cuerpo verbal estabilizado y memorable. Así, la incorporación de los sujetos, su integración en un cuerpo hablante colectivo se realiza a través de enunciados que se presentan como cuerpos verbales compartibles, estructurados por repeticiones que aseguran su cohesión y permiten que la enunciación se eleve por encima de lo normal.

La multienunciación, desde un punto de vista estadístico, es un fenómeno marginal. Pero nos obliga a reflexionar sobre las palabras que hacen posible una comunidad. Por supuesto, en primer lugar, está el patrimonio que son palabras heredadas, grabadas en la memoria de una comunidad; pero también están las múltiples prácticas que tienen por objetivo reforzar o activar la pertenencia de sus miembros; entre estas prácticas está la multienunciación, que se toma en una tensión esencial entre su oralidad y su naturaleza escritural. Los enunciados deben ser estabilizados, cada palabra debe estar exactamente en su lugar, pero los coenunciadores deben dar la impresión, con su actitud y su prosodia, de decir por primera vez algo que se percibe al mismo tiempo como dicho

2 <https://www.youtube.com/watch?v=U1fcqacXzq8> (consultado el 5/1/2022).

por enésima vez. Más allá de esta apropiación física del enunciado a través de la oralidad, la multienunciación activa el vínculo esencial que ata voz y comunidad:

De hecho, la voz une; sólo la escritura distingue eficazmente entre los términos de lo que ella permite analizar. En el calor de la presencia simultánea en desempeño la voz [...] no tiene otra función ni poder que exaltar a la comunidad (Zumthor, 1987: 159).

Referencias

- Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Gallimard.
- Ducrot, O. (1984). *Le Dire et le dit*. Éditions de Minuit.
- Dufiet, Jean-Paul (2005). L'énonciation chorique. En Anne Betten and Monika Dannerer (eds), *Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature and the Media, Part 1: Literature: Selected Papers from the 9th IADA Conference, Salzburg 2003. Part 1: Literature* (pp. 383-394). Max Niemeyer Verlag.
- Greimas, A.-J. y Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette.
- Jakobson, R. (1960). Closing Statement: Linguistics and Poetics. En: Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language* (pp. 350-377). MIT Press.
- Maingueneau, D. (2012). *Les phrases sans texte*. Armand Colin.
- Maingueneau, D. (2014). *Discours et analyse du discours*. Armand Colin.
- Prak-Derrington, E. (2021). *Magies de la répétition*. ENS Éditions.
- Searle, J. (1969). *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press.
- Zumthor, P. (1987). *La lettre et la voix: de la littérature médiévale*. Seuil.