

Del habla a la escritura, de la escritura al habla. Una poética de la oralidad tras cinco años de investigación del Seminario Euraca

María Salgado (sra.msalgado@gmail.com)

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart

Resumen: En este artículo se analizan algunas estrategias compositivas del habla escenificada por dos conocidas películas españolas producidas hacia el final de la Transición (*Navajeros* y *Deprima, deprisa*). A partir de la comparación de cómo ambos films construyen diferentemente la representación del habla de unos personajes en el guión escrito y la performance oral de los intérpretes sobre dicho guión, y atendiendo al intervalo que se abre en el juego entre ambas instancias, se reflexiona sobre algunas ideas de la lengua, la escritura y la oralidad que, de hecho, colaboran en la producción o problematización de las representaciones estereotipadas y pasivizantes de subtipidades socioculturales como la de los jóvenes excluidos del sistema económico y cultural desarrollista a la que pueden referirse ambas películas, y desde ahí, se pregunta sobre una poética más proclive a propiciar la acción lingüística de cualquier sujeto en tanto que hablante. Este texto formaliza como artículo algunas ideas discutidas en el marco del Seminario Euraca, una investigación colectiva en lenguas y (genealogías de la) crisis en marcha en Madrid desde noviembre de 2012.

Palabras clave: Oralidad y escritura, poética, *Deprima, deprisa, Navajeros*.

Empieza... en un descampado a las afueras de una ciudad concreta. La nuestra. Cuando el 8 de noviembre de 2012 las que íbamos a ser las participantes más asiduas del colectivo de investigación en lenguas, lenguajes y crisis Seminario Euraca nos reunimos por primera vez, la primera imagen que convocamos es la de dos jóvenes, Ángela y Pablo, que ensayan a disparar una pistola en un descampado a las afueras de Madrid, en la película *Deprima, deprisa* de Carlos Saura (1981, min. 14:02-15:30).

La segunda imagen que miramos aquella tarde ya incluye a la banda completa, Pablo, Ángela, Sebas y el Meca, paseando por la explanada del Cerro de los Ángeles (min. 30:23-35:45). Cuando los cuatro amigos llegan al conjunto monumental que se erige en el cerro observan el desmembramiento de las estatuas que lo componen. El Meca pregunta a una señoras mayores, de aspecto conservador, por el motivo del destrozo de las imágenes religiosas. Ellas responden que se debe a fusilamientos hechos por soldados republicanos durante la guerra civil. “Algo habrá hecho”, zanja el Meca, y los cuatro se rien ante la mirada escandalizada de las mujeres. Por motivos contrarios a los de las señoras, podríamos decir que nos inquietó dicha falta de memoria de la guerra en unos jóvenes que, o bien han emigrado desde los pueblos de la submeseta sur (como Pablo), o bien podrían haber sido los primeros miembros de sus familias ya nacidos en poblados de infraviviendas o barrios de aluvión mayormente levantados al sur de la ciudad, en tanto señala una interrupción de la transmisión entre las clases populares peninsulares que las describiría no ya sólo como altamente empobrecidas y despojadas de los derechos materiales básicos para ejercer la ciudadanía, sino también, y en muchos casos en relación directa, como previamente derrotadas, represaliadas y/o expulsadas de sus tierras de origen.¹ Los cuatro jóvenes desconocen qué podrían tener que ver ellos mismos con aquellos otros (posibles) jóvenes republicanos cuyo cuerpo (físicos y culturales) el régimen franquista se ocupó de suprimir, y sobre cuya supresión ergió el relato desmembrado. Ante la pregunta por el pasado, no se reconocen. Ante la pregunta por el futuro, corren *deprima deprisa*, a lo largo de una trama de sueños de bienestar, robos a bancos y asesinatos, muy romántica, y de final trágico.

La imagen de unos jóvenes tan *jóvenes y tan fuertes que no tienen pasado*² pero que no obstante son, o parecen, capaces de apoderarse por un breve momento de un trozo de mundo mediante la acción, invitaba al arranque de la investigación colectiva llamada Euraca en virtud no de una identidad –por ejemplo– de clase, por más ladeadas del mercado laboral que en ese momento estuvéramos (la mayoría de participantes hablantes del Seminario, sino de una suerte de alianza simbólica entre nuestra juventud (de diversos edades) y (no sólo) la de aquellos de la película (sino de otras tantas movilizadas desde el año 2011), en el deseo de acción, invención, y provocación de un cambio que suele cualificarla como tal. La imagen también nos convocaba a una re-situación de ciertos roles y paisajes de la crisis política y económica de los dosmiles sobre el descampado desarrollista a punto de ser inundado de vivienda (y consiguientes procesos de extensión del modelo propietario, especulación, corrupción, burbuja inmobiliaria, y despoltización de la luchas por el derecho a la ciudad) que tan ruidosamente condensa la dimensión material del nudo sociohistórico de la llamada Transición y que, con tanta frecuencia, escamotean los paisajes y relatos emitorios por los medios de comunicación³. Básicamente, veníamos a preguntarnos qué historias y contextos –como, por ejemplo, las migraciones masivas a exterior e interior de la península sucedidas en los años 50, 60 y 70– habían quedado recordatos del marco visible, nombrable y pensable armado por los objetos culturales de una democracia (y una cultura democrática) que para 2012 estaba siendo fuertemente revisada.

En un momento de alta proliferación de asambleas 15M⁴ y en el que todavía se sucedían las situaciones espontáneas de “toma de la palabra” en cualquier evento de la vida social y cultural, es decir, en un momento en el que estaba en juego la crucial pregunta por los modos de la representación política, íntimos que era oportuno ampliar a la lengua el cuestionamiento de/por/para la redistribución de la voz. La diferencia entre *dar voz* y *tomarla* fue, pues, una de las preguntas claves de, al menos, los dos primeros programas del Seminario, titulados “toma la lengua”, si no del conjunto de la investigación realizada durante estos cinco años.

En la medida en que en la cultura logocéntrica occidental tendemos a asociar el habla con el cuerpo que habla, y al cuerpo con el parte irreductible del ser, distinguiéndola, así, como exterioridad radical de una escritura que es considerada sociolecto ajeno adquirido por el cuerpo mediante la alfabetización, y por lo tanto, de uso fuertemente jerarquizado; y en la medida en que, por ello mismo, somos capaces de imaginar pocos gestos más *figurativalemente democráticos* que aquel que consiste en que, pese a todos los condicionantes negativos de partida, “alguien toma la palabra”, es decir, se presenta ante los otros que conforman su comunidad por sí mismo, a sí mismo, “en sus palabras”, parecía (y aún parecería) crucial preguntarse por al menos tres cuestiones nodulares a la hora de articular voces, escrituras y cuerpos del heterogéneo cuerpo social de una poética de escritura (hacia adelante) y lectura (hacia el pasado) que nos relate y re-stitúe, a saber: 1) las ideas sobre la lengua que naturalizan la ilusión de la existencia de un habla espontánea, completamente escindida y distinguible de la escritura, y de carácter siempre genuino, propio e interior, privado; 2) las ideas sobre la escritura que naturalizan la ilusión de la transcripción limpia y neutra del habla, o del sonido por la letra, en equivalencias 1 a 1, sin apenas matices, como estos completamente autónomos; 3) y las ideas sobre la cultura que naturalizan la representación estereotipada de los sujetos letrados por su habla incorrecta e irrestricta y otorgan cualidad de neutralidad a la dicción de los sujetos letrados.

En la búsqueda de una poética de la oralidad crítica con estas ideas de lengua, escritura y representación, veo interesante comparar el modo en el que es construida el habla escrita en el guión de los personajes de *Deprima, deprisa* y el habla *performada* por los actores de la película, con el modo en el que se construye el habla de los personajes y actores de una película de “género quinquañero” en principio muy similar, como es *Navajeros* (1980) de Eloy de la Iglesia. A mi modo de ver, el “quinquañero es un mito cultural producido por la mezcla de una subjetividad histórica aproximada y el conjunto de representaciones que, como estas dos películas, la hicieron aparecer en el cine⁵. En este sentido, podría haberme preguntado por cuestiones tan cruciales como la diferente elección del género de los personajes principales o el desarrollo narrativo de ambas tramas, pero veo especialmente singular el resultado *hablado* de las decisiones constructivas convenidas por director y actores de *Deprima, deprisa*.

Que así exactamente por los mismos años en los que el *cine quinquañero* traía al oído de las espectadoras de cine del Estado el habla de las juventudes excluidas del orden socioeconómico de los años finales de la Transición, se publicaran los manifiestos y textos fundacionales del movimiento llamado “Otra sentimentalidad” o “Nueva sentimentalidad” apelando a un estilo conversacional o coloquialista a la medida de una imaginario cotidiano normal, es un hecho que dejo aquí apuntado para ser abordado en otra ocasión, pues reporto con cuestiones claves del armado del recorte visible, nombrable y pensable por los logos de la cultura posfranquista⁶.

Tomemos una secuencia similar, y de duración parecida, en las dos películas que vamos a comparar. Tomemos una de las escenas que en ambas películas ocurre en *el mirador* del descampado periférico, allí donde establece el límite o frontera del castillo de bienestar material de los protagonistas sueñan con ascitar. La escena llega al principio de *Navajeros* (film: min. 7:18-8:38; guión: sec. 9, 12-14) para relatar cómo el protagonista, llamado Jaro, muestra a sus compañeros en una escena después de alccionarios sobre la necesidad de pasar de los pequeños hurtos a una empresa mayor. En *Deprima, deprisa* la escena llega después de un gran robo en el que Ángela, la protagonista, ha podido haber saltado a un hombre con su pistola recortada (film: min. 60:34-61:45; guión: sec. 39, 91-92).

El primer aspecto verbal que podría llamar a la vista, o mejor dicho, al oído, de la boca de *Navajeros* es la desmesurada cantidad de sustantivos pertenecientes al argot juvenil o coloquial. El vocabulario que todos los personajes emplean está tan marcado como para que en menos de un minuto de escena se sucedan unos veintiséis términos de este tipo (buga, gasafra, rollo, enrolla, costea, marcha, corte, calabre, gaseo, descargo, demasio...). En menos de diez segundos se produce un intercambio verbal sobre el porro que los personajes están fumando, que contiene las palabras “dóndole”, “costo”, “calote” y a las que se cualifican con “mu guayo” y “d’abuti”; y en seguida se le caladrán a esta serie de términos “no nos cortes” “un pedo” y “colgao”. En otro de los intercambios de la secuencia, y en apenas un segundo, llegan a coincidir “buga” y “gasofa”, es decir, dos términos de un mismo campo léxico en la versión más coloquial posible: “es como cuando nos hacemos un buga, estamos por ahí como gilpollas dando vueltas hasta que se acaba la gasofa ¿y luego qué?” (vid. infra).

La secuencia de tres frases que “buga” y “gasofa” soportan resulta perfectamente plausible para el código verbal que ambas quieren representar, digamos, *fielmente*, pero es precisamente la extrema fidelidad, o cierre estricto del código, lo que evita que acontezca algo como lo es muy científico llamar “vida” pero que, desde luego, refiere una “viveza” verbal aquí ausente. ¿O acaso puede estar vivo lo que se repite de forma idéntica a sí mismo? La definición etimológica del “vetero” que remite a un molde tipográfico flyo, del que el cuerpo (de la letra) no puede, pues, salir. Es este efecto como de *fijación* el que se extiende, metafóricamente, hacia “cualquier cosa que se repita sistemáticamente de la misma forma, sin variación”. Del mismo modo, me parece que la cualidad estereotipada del vocabulario jergal de *Navajeros* no radica exclusivamente en la acotadísima reducción de la selección léxica disponible para sus personajes al vocabulario típicamente asociado con un lugar social bajo, sino al efecto, resultado, y encerrarnos en la replicación exacta del mismo en cada unidad y segundo de la conversación.

Excluido imposible y absurdo demostrar que esa secuencia de tres frases “puede llegar a ser dicha por el mismo sujeto” o “deirse dicha secuencia, es probable que se tratara de un uso conscientemente subrayado, es decir, artificial” en el transcurso de una situación de habla real, no obstante anoto aquí mi profunda sospecha respecto de algo así como su *efectividad propia*. La misma sospecha que me sugiere una expresión como “hostia, una recorda” dicha ante la aparición de una pistola recortada en las manos de alguien. *Parecería más propio* del registro oral dejar la frase posada justo después de la intersección, toda vez que la cosa que el sustantivo refiere ya está presente ante los ojos. En todo caso, y dado que la vida es muy amplia, la viveza no puede ser atender a la no es el propósito de este texto y separar (la paja) del habla de una situación (real?) inexistente (del grano) del habla de una situación fílmica existente, sino atender a la relación entre el guión escrito y su oralización, y entre tal oralización y el habla, o mejor dicho, la *lengua en uso* en dicho momento sociohistórico, para la observación de la representación verbal de unos personajes; deajo aquí simplemente anotar que en la escena del Cerro de los Ángeles de *Deprima, deprisa* antes citada hasta tres veces se dice “coche” en vez de “buga” y cada vez que aparece un arma (un ancho, un cuchillo) dentro del relato del primer robo de Pablo se añaden una onomatopeya y un gesto que dibuja el uso de las mismas, de un modo, en mi opinión, notablemente más resonante con el habla de una situación, digamos, real.

La diferencia entre “coche” y “buga” es desde luego tan diminuta e insignificante como para desaparecer el marco de comparación de dos películas que, en cualquier caso, contienen cantidades ingentes de sustantivos del argot de la época, pero nos sirve para recordar que, por un lado, un sociolecto no puede ser estrictamente acotado más que en términos de análisis estadístico cuyo la replicación no estadística, sino estética, mediante una construcción desproblematicada, puede tener efectos naturalizadores de lengua, hablante y lugar social como una y la misma cosa, inmutable; y por otro, y de forma aún más crucial para la escritura, que no se requiere de la inclusión de todas las piezas léxicas adscritas a un sociolecto para que éste quede *fielmente* representado.

La *fidelidad* exacta de un texto impreso a un habla real es imposible, a ningún nivel, porque no existe la transcripción exacta entre habla y escritura, en cualquiera de los dos sentidos: del habla al impreso y del impreso al habla. Cualquier sentido/jercicio de transcripción “palabra por palabra” de un enunciado oído requiere decir detalles compositivos tales como la intonación, esto es, la abstracción sintáctica; la división en párrafos, esto es, la secuenciación de la línea argumental; el resalto de página, el cuerpo tipográfico, los subrayados, etc. Del mismo modo, cada pronunciación o talabán en habla de un texto oral obliga a tomar decisiones sobre el tempo de lectura implícitamente inherentes a las decisiones rítmicas de quien anotó aquellas palabras. Ambas operaciones, del habla a la escritura y de la escritura al habla, demuestran una *condición textual* articulada. En la medida en que se comprueba que cualquier habla no puede ser representada *literalmente* por la escritura ni cualquier texto impreso puede ser pronunciado *literalmente*, cualquier escritura consiente de su condición de interfaz sabe que ha de construir un *efecto de transcripción*, si se quiere, más hacia la *oralidad* o más hacia la *literalidad*, en todo caso construido como tensión, composición y palimpsesto.

La idea de *literalidad* como identidad 1 a 1 entre dos niveles de la representación y de la escritura como entidad estable, única, y original está indudablemente asociada al intercambio paradigmático fundado por el alfabeto fonético. Los sistemas de notación (alfabéticos (como los logogramas usados en la escritura de muchas lenguas asiáticas) y las prácticas de escritura a partir de dialectos no sonanocados como estándar (cf. Bernstein; y North), mostraron a una parte de la poesía ocidental del siglo XX las potencialidades significantes de cualquier construcción verbal desviada de la forma y lengua naturalizadas hasta ese momento como poéticas, para reorientarlas hacia una idea tal vez aún más arcaica, durante siglo suces reprimida, de escritura no (sólo) como letra impresa. No en vano, y tal como expliqué por extenso en otro lugar (“La poesía visual no es visual”) a finales del XIX se habla desmoronado el verso medido, es decir, la membrana formal codificada para la relación entre las tres materialidades del lenguaje (grafía, gesto, sonido) y que, tan virtuosamente filtraba la lengua en poema y la poesa en declamación.

En tanto el habla construida por *Deprima, deprisa* abre el intervalo articulatorio entre estas tres instancias mediante la interfaz del habla del gobierno absoluto de la letra impresa, su construcción,de algún modo, resuena con la de las poéticas del siglo XX que de hecho disponen la escritura como remediación material, o marcación artificial, entre grafía y sonido, sonido, gesto y grafía, fundando la nooción de escritura (gráfica) y el guión respectivo de su oralización/interpretación/performance por los cuerpos y comunidades de escucha. Si algo nos enseñan las formas verbales de estas corrientes artísticas, es que la potencia significativa de la dicción vernácula no va a consistir nunca en normalizar, *a posteriori*, la representación escrita de un sociolecto hablado *anteriormente*, sino en precisamente dejar que una y otro se trabajen mutuamente, y en simultaneidad, o correlación no *literalista*.

La *fidelidad* de la representación verbal construida por *Navajeros* está delimitada sobre el cierre de una selección léxica no sólo restringida sino estabilizada, y en este sentido, y de forma análoga al sociolecto sancionado como estándar, “normalizada” como el sociolecto del lumpen-proletariado. Pero el modo de representación realista que, como *Navajeros*, fila su *funcionalización* de la oralidad al filtrado sistemático de las unidades léxicas individuales por el vocabulario acotado para el registro coloquialista, corre el riesgo de orientar el conjunto de la lectura hacia los significados personalmente convenidos para las mismas, reduciendo la significación a un asunto de semántica autónoma, independiente de cualquier (mínima) elección (consiente) de sus sujetos. Dicha orientación-hacia-el-sentido cualifica una idea muy extendida de la lengua como vehículo de transporte de significados pre-existentes y de la escritura como transcripción secundaria de esa lengua, borrando el proceso y materialidad de la significación.

Dos de las marcas sociales más fuertes de los dialectos de los personajes de *Deprima, deprisa* son el “ejeque” y el loismo. Una, marca onética; la otra, morfosintáctica. En ambos casos se trata de rasgos característicos de dialectos propios de la franja sur de la meseta, vetados por las normas de corrección del castellano. Ninguno de los dos, de hecho, se halla pre-escrito en los guiones. Si aparece en el film es porque se le permite al actor de los actores emitir las frases en la forma que ellos tienen de pronunciarlas. En tanto se trata de partes verbales propias de una lengua que vive y trabaja en el cuerpo de quienes la hablan, cuando aparecen potencia la emergencia de un significante más allá, o más acá, de los mensajes que están emitiendo e intercambiando, de modo que no sólo se vea el resultado informativo (o mensaje) de la transacción, sino que se oigan los *metales* de las gargantas, *pliegues, tabiques, narices y glotis*, y hasta la *erótica*, que lo fueron trayendo a términos.

Estoy hablando, claro, del acento y el dialecto como volúmenes, lenguas, y relieves de la lengua en la voz hablada, un poco como cuando Roland Barthes habla del “grano de la voz” en la voz cantada como “la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna” para, así, poder analizar la música de su época sin convivir con la ideología de la comunicación y la expresión. A pesar de que las voces de este par de objetos que estamos analizando no estén, como las que Barthes analiza, *puestas* *hacia la lengua* y *hacia la música* –porque ni siquiera se trata de recitados de poemas que se *pongan* a favor o a la contra de una prosodia concreta–, sus texturas también se ven sometidas a una cultura que conbe la lengua al servicio del mensaje y que intenta de antemano los papeles de interlocución, sancionando como “buena dicción” aquella que cumple con la nitidez de la consonantes, controla el desgaste de las vocales, pauta velocidad y pausas para la emisión fluida de las frases y de la poesía dentro de la respiración, excluyendo como bajas e incorrectas las dicciones que no cumplen con las normas dialectales y/o de pronunciación aunque estén vivas y activas en otros parámetros. Pero es precisamente ese espacio de tensión y subrayado al detalle de la materialidad de la lengua donde emerge una significancia un poco más densa y singular, menos estereotipada, una presencia algo más, o algo menos, representativa que aquella producida por la abstracción de una identidad social a partir de un número cerrado de palabras (y sus sentidos convenidos).

La comprensión del “grano” barthesiano de forma expandida, y en un doble sentido, como marca del cuerpo que habla en la lengua y como marca de la lengua en la voz que habla (y hasta como marca del cuerpo en cada gesto de inscripción, contenga o no contenga voz), nos permite entender por afuera de las normas de corrección lingüística, y los valores culturales (dasiastas) a ellas aparejados, por un lado, la resonancia del habla de los personajes de *Deprima, deprisa*, y, por otro, el ahucamiento del habla de los *Navajeros*. Y esto no depende tanto, o no depende exclusivamente, del origen social de los actores de uno y otro film, sino de cómo cada film compone el artículo entre lengua, cuerpo y voz. Es decir, de cómo se escribe su oralidad. Claro que para ello es preciso sospechar de las nociones más extendidas sobre escritura y oralidad, y acercarse a una idea de escritura y textualidad próxima a la enunciada por Roland Barthes (y otros postestructuralistas como Kristeva, Derrida, Deleuze y Guattari...).

Me refiero a una idea de escritura o *archescritura* (aquella que comprende escritura y oralidad no sólo como dos dominios aislados sino como especies de la lengua que conforman palimpsestos en cada operación textual (ya sea anotada en un papel o hablada). Es una comprensión de la escritura expandida más allá o más acá de la notación gráfica la que nos permite, a su vez, entender a un poeta como David Antin, conocido por escribir sus libros de poesía a partir de la reelaboración de las transcripciones de sus “talk poems”, cuando afirma que el meollo de la diferencia entre las culturales orales y las culturas alfabetizadas no pivota sobre la evidente ausencia de un sistema de notación en las primeras, sino sobre las diferentes estrategias compositivas de que disponen en relación a las que él prefiere llamar “culturas literales”. Un poeta que, como él, es frecuentemente clasificado como “oral”, prefiere, de hecho, subrayar como más determinante para el dominio de la poesía, el uso de estrategias, posiciones y procedimientos “vernaculares”, especialmente si suceden al interior de las culturas más fuertemente literales o, como yo llamaría aquí, *literalistas*.

La resonancia del habla de *Deprima, deprisa* se debe, entre otras cosas, a que la *performance* de la *palabra* de los actores está liberada de la fidelidad literalista a la letra impresa en el guión. En el film de Saura la letra reina pero no gobierna la puesta en escena verbal. Tal como relata la actriz Berta Soucellamos, y a poco que se contrasten el guión y los parlamentos de la película, se constata que dicha oralización se construyó no como transcripción alfabética de 1 sonido por 1 letra, *letra a letra*, sino como correspondencia abierta entre “guión” y “forma de ser”, es decir, como habla reencarnada y rehecha en la lengua de quienes iban a hablarlo y en el ritmo de sus cuerpos, antes y durante la ejecución:

Si, yo me parezco mucho a mi personaje, Ángela, me refiero a su forma de ser. Es un personaje a la vez muy singular y muy complicado. La verdad es que todos los diálogos y escenas de la película los volvimos a crear nosotros hablando con Carlos, para que se correspondiesen más con nuestra forma de ser. Del guión original sólo queda la primera escena del bar, que a mí me aterroriza, y la palabra cocada más para (Bertrán 26)

La liberación de la letra impresa le ofrece al cuerpo de los actores de *Deprima, deprisa* una *performance* de la *palabra* adecuada para abrir el grano de la voz hablada, porque permite la variación dialectal (de, por ejemplo, el sistema pronominal) y la impregnación del acento propio sobre el tono del dialecto estándar con que tendemos a orlizar cualquier texto impreso (precisamente por naturalizar el ritmo impreso como dominio normalizado). La liberación de la letra impresa también nos permite abrir en su cuerpo una velocidad de pronunciación y una gestualidad a dominio implposiblemente literalista. Un ritmo vivo, pulsional. Un tempo de habla que, a mi modo de ver, contiene gran parte de la belleza del film de Saura. Se trata de un tempo encarnado en el cuerpo de los actores, que van tomando el tempo en vivo unas pausas, entre las que van fijando onomatopeyas (“pa pa pa” “lluuuuu”, “ra”) y modismos (“demasio”) en cantidades y ritmos, cambiando rítmicas, imposibles de prescribir por guión alguno (sec. 23, 48-56; min. 30:23-35:45). Al contrario, la interpretación oral de *Navajeros* sigue el ritmo marcado por la pronunciación literalista de la frase anotada en el texto. Se trata de un ritmo dictado por el *pie de la letra*, de pausas convenientes para los piqueros y las comas, completamente ausente del ritmo en pantalla. Por ejemplo, hasta el punto de que, en el caso de algunos actores, el cuerpo de la voz que dobla ni siquiera se corresponde con el cuerpo al que atendemos del cuerpo. Ha habido, la voz del inexperto protagonista del film de Eloy de la Iglesia fue sustituida por la voz del actor profesional Ángel Pardo, debido a la mala dicción que tenía el chico.

El ritmo ganado por el cuerpo y el habla al cuerpo transcripitivo de letra es el que abre en la lengua de la *Deprima, deprisa* estructuras sintácticas anómalas para las normas de corrección escrita, que, en ningún caso, han de ser confundidas con la *escritura* *do* (en los términos expandidos que ya estamos manejando), tal y como cierta poesía discursiva aspira con la “estructura de frase normal” o sintaxis normalizada para la transferencia de informaciones reproduce en el dominio impreso⁹. Tanto para la poesía que aspire a un uso crítico del habla, o *lengua en uso*, como para cualquier objeto artístico que pretenda (re)presentar unas lenguas, por ejemplo un guión de cine, se podría, como mínimo, considerar, que nada hay más ajeno a la forma oral que la fluidez sintáctica, ni nada menos útil a fluidez de la narración oral *en directo* que la imposibilidad de yuxtaponer, ensamblar y repetir. La fluidez sintáctica es propia del formato de la prosa y del registro escrito, pues el protocolo de la escritura otorga el tiempo de elaboración, el borrado de las huellas de la *disfluencia*, mediante la edición y corrección, mientras que el habla es editada y corregida *en tiempo real* y *a la vista* de todos. La fluidez sintáctica también es característica del registro oral de sociolectos muy letrados y disciplinados, que no son, en ningún caso, los que *Deprima, deprisa* y *Navajeros* pretenden representar.

Atendamos un segundo a este nivel sintáctico. Comparemos la hechura de las oraciones pronunciadas por Jaro y las del Meca en la escena del descampado:

Qué sí colégaas... que si empezamos a estar todo el día colgaos no salimos de esta ruina en la puta vida [...] ¿Cómo que marcha? tenemos que hacérmolo bien estroy hasta los huevos de pegar troncs de reventar cabinas y de esas chorradas... [...] Es como cuando nos hacemos un buga estamos por ahí como gilpollas dando vueltas hasta que se acaba la gasofa... y luego ¿qué? [...] ¡Wale, Pescicó! Como a ti luego no te falta de nada en tu casa, vienes aquí a marcarte el rollo y ya estál pero nosotros... [...] ¡Cojonudo Butano! Tú me entiendes [...] Eso no importa... pero ahora con esta chorrada no vamos a hacer muy distinto... ¡Se acabó el ir de pringaos!...! (Jaro, *Navajeros*, min. 7:42-8:27)

Nombrar como los dos están locos por llegar a casa que la mujer los abra la puertecita los dé un besito los pregunte qué pasa Juan qué tal el trabajo y el tío to sudando bien bien un pedraco cansao luego le enciende la tele ya los niños ya está el lo armo sea la a botfadas con el niño que se te voy a dar un quantazo yo? vamos yo los matabo yo te muer los matabo (Meca, *Deprima, deprisa*, min. 60:54-61:22)

Las oraciones de la película de *Navajeros* aparecen bastante enteras e hiladas en comparación con las interrupciones que van entrecortando las frases de *Deprima, deprisa*. El anacoluto, la interrupción de los hilos discursivo o incongruencia del hilo sintáctico, es un fenómeno que no aparece en los 45 segundos del parlamento del Jaro, como tampoco la yuxtaposición. El efecto oral ganado por el rasgo coloquialista de los sustantivos individualmente se abre, en parte, por estar construido en el interior de una estructura de frase normalizada por y para la *norma escrita*. Los dos fenómenos, tan característicos del habla, sí acontecen, en cambio, durante los veintiocho segundos del parlamento del Meca. El ya estál yuxtaponiendo oraciones con y sin conjunción copulativa (y); recortando al sujeto de un verbo que no concuerda porque pertenece a otra frase de tipo lexicalizado (“mea está el lo armoá”), e incrustando sin verbo “decr” las frases que imagina dichas por el sujeto descrito, que es, por cierto, una suerte de némesis de su personaje: el trabajador de clase media serializado por el consumo y la ofensa.

Los usos de Meca podrían ser tachados de incorrección gramatical y adscritos al habla incaulta del tipo de sujeto al que está representando, pero a poco que se atienda a cómo van desencadenando los eventos del relato, puede observarse que están generando una forma verbal bien interesante. Me refiero a cómo las dos marcas morfológicas que prevalecen, el loismo y los diminutivos, componen, a un tiempo, el ritmo sonoro y el desarrollo semántico del conjunto de las frases, pues *riman* los complementos indirectos en un género masculino que es el protagonista de la descripción (los abra, los dé, los pregunte), al tiempo que *riman* en diminutivo las ridículas posesiones del pobre tipo (la puertecita de una casa, el besito de una mujer, el poquito de cansancio), de un modo tan rico semióticamente que sería bien ruin reducir a mera incorrección o, peor aún, a la variación de una clase social. Que el complemento indirecto tome la forma normativa (“le enciende”) cuando se da un cambio del número del pronombre (los > le) es una paradoja que podría ser, en consecuencia, no sólo verbal, sino de lengua estuveria, como de hecho estál, inscrita en el cuerpo (de cualquier hablante, también en el de los actores), y, por eso, se va ajustando a lo que el cuerpo propone y pide, acontece incluso, sin concocer qué se dirá, es decir, cuando *pluma*, al ritmo de la respiración, la pronunciación, y las potencias e intenciones de la memoria, que van determinando un cierto balanceo, un estilo incluso, una cierta *pluma*, es decir, una combinación de artificio y pulsión que sobrescribe en el cuerpo una gestualidad, en la voz un cuerpo, y en la escritura una voz. Una toma múltiple de la/s palabra/s a la contra, al derecho y al envés de las restricciones de uso con que el campo social de la/s regula.

Al igual que en *Navajeros* la música suena de fondo y en *Deprima, deprisa* la música casi siempre es elegida por algún personaje que quiere bailarla o escucharla, la lengua de la primera les viene dada a sus hablantes desde afuera, mientras que la lengua de la segunda parece que les es quizá no más propia, pero sí un tanto más cercana. Como si los hablantes, o mejor, como si cualquier hablante tuviera, además de algo (un mensaje) para decir, una capacidad de vocabulario tasado al precio de la escolarización, *agencia lingüística*, es decir, aquí, y en resonancia con la nooción de “agencia política” de Judith Butler, lengua y un formularia, siendo que la lengua no se domina ni está distribuida en igualdad, y ofrece, por lo tanto, permanentes tensiones de propiedad, apropiación, reapropiación y desposesión.

A cierto grado de abstracción, y desde cierta posición, es la recreación de la agencia lingüística que todo ser hablante, venga de donde venga, y sea quien sea, contiene en tanto que tal, la que podría cualificar la diferencia entre una “toma de la palabra” y un “dar voz”. La de “la toma” sería una política de la representación y (hasta de la poesía), y una poética de la escritura (y hasta de la política), para la cual ni el hablante posee del todo una lengua que es, antes que nada, social, ni la lengua es del todo independiente del uso que cada hablante va elaborando en ella; por lo que uno y otra, una y van transformándose a sí mismos, y al poder que los regula, a distintas intencidades. Se trata de una poética un tanto diferente a aquella que encierra la voz del (hablante) subalterno y el hablante (letrado) en la fidelidad transcripitiva de unos significados autónomos del proceso de habla, lectura y escritura en las lenguas en que ambos se constituyen como sujetos, y además, incluso, como comunidad y, por lo tanto, como conflicto, en vez de como estereotipos pre-diseñados, victimizados por su habla, pasivizados. A cierto grado de abstracción, y desde cierta posición, es dicha toma o agencia o activación de la conciencia e iniciativa lingüística de cualquier hablante respecto de la *lengua en uso* adentro y afuera del texto que esté leyendo/oyendo /atendiendo/performando, el efecto que la poesía intensifica y propicia.

Si hay una pasión que subyace a la lectura de textos, audiotextos y emisiones verbales de todo tipo en al menos tres lenguas oficiales y varios lectos indisciplinados (gallejo, creol, castrapo, inglés, spanglish, francés, castellano, andaluz, ...) y a la escritura de toda clase de textos durante los cinco años de vida de nuestro Seminario, es la que adhiere, por un lado, a la necesidad de recuperar la iniciativa lingüística que nos ha sido arrebatada por, entre otras instancias, las corporaciones de la información y las instituciones de normalización lingüística, y, por otro, a una nooción de la poesía como una privilegiada contra la pasividad convencional, en tanto se trata del arte verbal más sofisticada (por lo dedicada, esforzada y concentrada).

Madrid, 2017

BIBLIOGRAFÍA

Antin, David y Charles Bernstein. *A conversation with David Antin*. New York: Granary Books, 2002.

Berlanga, Jorge. “No soy una pistolera”. Entrevista a Berta Soucellamos. *Agostoma*, 35, Segunda época, n°1666 (agosto 1981), 26-27. Online: https://mundonempen.files.wordpress.com/2015/02/fotogramas_n1665_agostoma1981.jpg

Bernstein, Charles. “Poetics of the Americas”. *My Way: Speeches and Poems*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999.

Barthes, Roland. “El grano de la voz” (1972), en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1986. 262–271.

Butler, Judith. “Introducción”. De la vulnerabilidad lingüística. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 2004 (1997).

_____. *Deprima, deprisa*. 1980. Film.

_____. y Gonzalo Gcoicochea. *Navajeros*. Fotocopiodora: RANKX-XEROX 3450. DL: 14.3485-1980.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

Labrador, Germán. “La habitación del quinquí. Subalterinidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas, a propósito de las culturas juveniles de la Transición española”. Joaquín Florido Bernacal, Luis Martín-Cabrera, Eduardo Matos-Martín y Roberto Robles Valencia (eds). *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*. Granada: Constelaciones, 2015. 27–64.

North, Michael. *The dialect of Modernism. Race, Language & Twentieth-century Literature*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1994.

Saura, Carlos. *Deprima, Deprima*. 1981.

_____. *Deprima, Deprima*. Madrid: Elias Querejeta, 1980. Fotocopiodora OFIMO – Modelo Nashedu 1215 n° 06658. DL: M-14960-1980.

Salgado, María. “La poesía visual no es visual. El artificio poético del siglo XX a partir del problema de la poesía visual”. *Hispanic issues online*, en prensa.

REFERENCIAS

¹ Este texto es una versión reducida y reescrita de un paper que presenté en The 48th Northeast Modern Language Association Annual Convention (Baltimore, Estados Unidos, 23/3/2017), dentro del seminario titulado “Poetics of Precarity/Precariousness in Contemporary Spain and Southern Europe”. Mi texto formaliza como artículo algunas ideas que fueron trabajadas como conversación a lo largo de numerosas sesiones del Seminario Euraca, cruzándolas con mi proyecto de investigación en las poéticas orientadas al habla del siglo XX, mi práctica como poeta, e ideas que traje a la luz gracias, también, a los trabajos y conversaciones mantenidos en el taller “El habla es real, la poesía es la pesca” (Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, primavera de 2016). El Seminario Euraca es un dispositivo de investigación en lenguas y lenguajes, principalmente el poético, que toma el presente de crisis al sur de Europa como objeto eminente de discusión. La palabra “euraca” es un calco del término despectivo “Euraca”. El Seminario reúne a investigadores, activistas, artistas y poetas que en su mayoría han atravesado distintas facultades universitarias, pero que en su mayoría ya están desvinculados del sistema académico. Más información: www.seminarioeuraca.wordpress.com

[1] Acerca del corte de transmisión entre las culturas comunitarias campesinas y proletarias del primer tercio del siglo XX y las culturas transicionales peninsulares sobre la égida de un exodo rural masivo y el desarrollo de una cultura de consumo, (ellos) algunos trabajos del historiador Pablo Sánchez León, como, por ejemplo, “Encerrados con un solo juguete. Cultura de clase media y transición” (*Morabalmu*, nº 8 (2010, 11-17) y “Descensoamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura generacional de la transición española” (*Kamchatka*, nº4 (Diciembre 2014), 63-99); además de los ensayos clásicos de Pasolini recogidos en *Cartas luteranas* (1975) y *Escritos consensarios* (1975).

[2] En verso en cursiva es paráfrasis de un verso del poeta argentino Washington Cucurto en un poema de *La pajarrera* de Once titulado “¿Quién soy?”: “Soy tan joven y fuerte que no tengo pasado” (Bahía Blanca: Vox, 2012).

[3]