

Afecciones de lo real-precario en *ready*, de María Salgado

Alberto López Martín

Valparaiso University

Resumen: Este artículo propone un análisis del poemario *ready* (2012) de María Salgado, exponente de la vertiente más experimental en la lírica española reciente, desde el enfoque de los estudios de afecto y emociones. Mi argumento es que, a través de su arriesgada propuesta formal, la poesía de Salgado busca representar y performar una apertura empoderadora al cambio y a la transformación personal y social, mediante una aceptación celebratoria de la vulnerabilidad y la interdependencia social y biótica inherentes a todo individuo.

Palabras clave: Poesía contemporánea – Precariedad - Política cultural – Afecto - Ready-made

Más allá del debate conocimiento-comunicación y de las diferentes acepciones de compromiso poético en la lírica peninsular contemporánea, se ha escrito extensamente acerca de la necesidad de una producción cultural arraigada y militante, capaz de dar cuenta de las crisis (sociopolíticas, ecológicas, humanitarias) que España en particular y occidente en general vienen afrontando en la última década. En tal coyuntura, este trabajo estudia el libro de poemas *ready* (2012) de la escritora y crítica María Salgado, una de las propuestas recientes que ha apostado decididamente por una renovación formal y lingüística en su articulación de un discurso poético contestatario. Partiendo de la distinción conceptual entre precariedad y vulnerabilidad, argumentaré que los poemas de *ready* movilizan y fortalecen afectos comunitarios mediante una aceptación de la última, a la vez que, por la vía del extrañamiento y la indeterminación, ofrecen estrategias poéticas para una reapropiación del lenguaje; dicha reapropiación es condición de posibilidad para optar a definir nuestra realidad en términos alternativos, no reglados ni fagocitados por la lógica neoliberal de la competitividad y el individualismo consumista.

Comenzando por las necesarias aclaraciones teóricas y terminológicas, ese definir una realidad no se plantea en términos ontológicos, sino que alude al constructo que Constantino Bértolo identifica en una relación de mayor o menor verosimilitud con el condicionante de su entorno, lo existente: las relaciones de producción, el medio, etc. (129). La pregunta, pues, relativa a un determinado relato creador de realidad sería si

éste da cabida verazmente a la opresión y el sufrimiento de los más desfavorecidos: en esa relación cultural-material, que no es de oposición sino de adecuación (binomio no antinómico), conviene articular los conceptos de vulnerabilidad y precariedad, en el sentido que serán usados en este trabajo¹. Así, la vulnerabilidad se entiende como una característica inherente al ser humano en tanto especie, fruto de su cualidad relacional y de su dependencia social y natural para la supervivencia; paliarla requiere, pues, cultivar una responsabilidad colectiva que rompa con el ideal occidental del individuo autosuficiente. Precariedad², por su parte, se usará con un significado político-económico; aludirá al abandono y subsiguiente empeoramiento de las condiciones de vida de amplias capas de población, como resultado de la implementación del recetario neoliberal austericida durante la última década (recortes de gasto público y, por ende, de prestaciones sociales). Como indica Isabell Lorey, el término constituye una categoría de orden, un tipo de jerarquización que permite naturalizar relaciones de dominación y, en última instancia, excluir socialmente a determinados colectivos (177).

Las narrativas inculporias de estados y ciudadanos por su irresponsabilidad financiera han generado una estructura de sentimiento donde la vergüenza de las víctimas de la crisis ha contribuido a su aislamiento y ulterior sometimiento; baste recordar el “hemos vivido por encima de nuestras posibilidades”, entre otros eslóganes repetidos incesantemente por banca, patronal y gobierno (*elEconomista*). Como explica Manuel Castells, sólo mediante la contranarrativa del 15M, responsabilizando a las élites político-financieras, ha sido posible para la ciudadanía pasar del miedo y la vergüenza a un estado de indignada movilización y renovada esperanza en otros futuros posibles (27); en esta redistribución y reconstrucción afectivas, la producción cultural en general y la literaria en particular han de desempeñar una labor fundamental de cuestionamiento de la lógica capitalista imperante. Alfredo Saldaña expresa la necesidad de “un pensamiento poético que convierta la precariedad en una oportunidad para extender otra mirada, que genere nuevos modos de significación”, reivindicando para la poesía una tarea “de erosión de los límites lingüísticos y de desafío a las categorías conceptuales con las que habitualmente representamos el mundo” (288); lo que sigue es una necesariamente incompleta síntesis del panorama lírico reciente en España, con objeto

¹ Existe ya una amplia literatura con variedad de aproximaciones a estos conceptos, así como un debate intenso en cuanto a su utilidad como herramientas críticas, por lo que no hay consenso respecto de su uso. El volumen *La imaginación hipotecada: Aportaciones al debate sobre la precariedad del presente* (2016) editado por Palmar Álvarez-Blanco y Antonio Gómez L-Quñones, recoge diferentes posicionamientos teóricos e interpretaciones de la precariedad y da cuenta de los aspectos candentes de dicha discusión. En este trabajo sigo principalmente la propuesta de Isabell Lorey, si bien a efectos clarificatorios opto por usar el vocablo vulnerabilidad en lugar de condición precaria.

² El término, no exento de polémica y criticado por entenderse como un eufemismo de pobreza, tiene su origen en los trabajos de Guy Standing sobre el precariado como nueva clase emergente; caracterizada por un estatus truncado, dicha clase se diferenciaría del proletariado tradicional en su carencia de seguridades y garantías básicas en representación sindical, continuidad y protección del trabajo o prestaciones por desempleo, entre otras (10).

de ayudar a entender la contribución del poemario que nos ocupa, su singular forma de ofrecer continuidad a la circulación afectiva puesta en marcha por las indignadas y de dar respuesta a la formulación de Saldaña.

La poesía de Salgado en la tradición lírica española

Si se atiende a *la otra sentimentalidad*³, corriente poética predominante en España durante las últimas décadas del siglo XX, cabe convenir con Jonathan Mayhew en que la caracteriza su rechazo de las vanguardias históricas. En palabras del estudioso, sus exponentes “have felt no need to call into question the nature of language, the role of the poet, or the frontiers of the lyric genre” (*Poetics of Self-Consciousness* 139). En un trabajo posterior, Mayhew añade una predicción sobre los futuros derroteros de la poesía española, que se encaminaría en la dirección de una difusa y heterogénea poesía de la diferencia: “a blanket label covering explicitly political poets. . . poets who represent extreme or marginal subjectivities. . . and poets who consider themselves to be linguistically innovative or avant-garde” (*Twilight* 38). Algunos autores encuadrados en este amplio grupo, como Juan Carlos Mestre, Antonio Méndez Rubio o Matías Escalera Cordero, coinciden en la convicción de que abordar el cambio social en sus textos pasa necesariamente por renunciar a los modos tradicionales de escribir (y de experimentar) poesía. Si su discurso se torna complejo u oscuro no es por pretensiones elitistas; hay en ellos una radical desconfianza hacia formas más accesibles que limitan la potencialidad del lenguaje poético para “crear realidad” (Méndez Rubio 89-90), cuando no reproducen directamente el discurso del poder político y económico.

Es en esa triple coordenada (política antes que lúdica, polifónica/inclusiva y formalmente innovadora) que podemos localizar la poesía de Salgado; la autora rompe deliberadamente con la tradición poética española de corte simbolista que desemboca en la poesía de la experiencia, a la que acusa de haberse anquilosado merced a su preocupación por el prestigio y la sucesión intergeneracional entre maestros y epígonos; estos mecanismos de transmisión de autoridad habrían resultado en el conservadurismo formal denunciado por la vertiente de la diferencia y afines⁴, que alinean a esta

³ La poesía de la experiencia se origina en 1983 con la publicación del manifiesto “La otra sentimentalidad” en el diario El País, firmado por los poetas Javier Egea, Luis García Montero y Álvaro Salvador, y consiste en una reacción a la corriente poética novísima, de filiación vanguardista y cultista (Iravedra 6). En oposición a ésta, los poetas mencionados proponen una lírica reflexiva que adolece de un tradicionalismo formal y comunicativo, y en la que, según Ángel Luis Prieto de Paula, “La asimilación de la realidad a través de la subjetividad del autor, en gran medida tramada por los avatares de su biografía, provoca una hipertrofia de lo experiencial, que ocupa el lugar de las viejas verdades que en su día organizaron un completo sistema cosmovisionario” (22).

⁴ Dentro del amplio espectro conocido como de la diferencia, el subgrupo más beligerante política y socialmente es el que Alberto García-Teresa define como poesía de la conciencia crítica. En este marbete caben propuestas muy variadas, desde una poesía más directa y prosaica (en los parámetros tradicionales de la poesía social o el realismo sucio) a experimentos vanguardistas de todo cuño. El

producción poética con una legitimación tácita de lo que Guillem Martínez ha dado en llamar Cultura de la Transición⁵. De todas sus consecuencias, la que más preocupa a la poeta es el modo en que la invención lingüística queda relegada como criterio poético cualitativo, subsumida al anclaje del poeta en el molde simbolista/de la experiencia⁶.

Salgado es una de las impulsoras del seminario Euraca, grupo de exploración que reivindica un ideal de poesía “que no elimine las marcas del aquí y el ahora” (“Toma la lengua I”) y sea capaz, en definitiva, de hacerse cargo de los conflictos del presente. En su manifiesto, Euraca proclama la necesidad de una poesía que “va a la calle, no porque tenga que decirle algo a la gente en la calle, sino porque la calle es su sitio” (“Toma la lengua I”); que renueva la dimensión formal del texto desde el arraigo en lugares concretos y sus lectos, incorporando a través de la renovación del lenguaje el inmenso caudal creativo de la cultura popular. En palabras de Esteban Pujals, se trata de “de generar usos lingüísticos excéntricos, locales, interpersonales, habitados y vividos” (16). Recuperar y, en algún sentido, encarnar la expresión poética, es, por tanto, la consigna compartida de esta nueva hornada de autores.

En última instancia, la apuesta de Salgado por este lenguaje, por esta forma determinada, tiene una funcionalidad y un propósito claros: superar el yo poético que se sirve de la lengua para construir una suerte de común. El uso que la autora da a la expresión remite a la noción de los bienes comunes en el ámbito económico, adaptado, eso sí, al ámbito poético; en sus propias palabras, se trata de “perder una psicología para que quepan los demás” (*Quieres hacer el favor...*); así lo explica en el prólogo de la antología breve de poesía argentina contemporánea *Lxs de tu clase*, la cual recoge algunas de sus principales influencias:

denominador común es “la denuncia de la injusticia”, si bien “El cuestionamiento [de la lógica del capitalismo] se deja en manos del lector, que participa así activamente en la interpretación de la realidad y que abandona y supera el papel de receptor pasivo al que se le ha acostumbrado en nuestros días” (García-Teresa 46). Por supuesto, esta comprensión de la pasividad lectora como debilidad es problemática en sí, puesto que acarrea el mantenimiento incuestionado de pares dicotómicos tales como acción-pasión, sujeto-objeto y, en última instancia, razón-emoción, donde la agencia siempre recae en el primer término. Contrariamente, este trabajo trata de poner de manifiesto el potencial transformador del *movere* aristotélico.

⁵ Martínez argumenta en contra de la supuesta ejemplaridad de la transición española a la democracia, y explica cómo el régimen del 78 ha rehuído un debate político profundo sobre la forma del estado, a la vez que ha acotado los límites políticos de lo posible y lo debatible agitando el miedo a la fractura social y los fantasmas de la Guerra Civil y el franquismo. En el plano cultural, el resultado es una literatura aséptica y cómoda para el poder que no cuestiona los elementos constitutivos de la democracia española (CT).

⁶ Es pionero en esta crítica a la poesía de la experiencia el volumen *Poesía y poder* (1997), del colectivo Alicia bajo cero. Desde diferentes posicionamientos estéticos, críticos como Luis Bagué-Quílez (87) y Vicente Luis Mora (86) también se han hecho eco de la escasa ambición formal de esta poesía, así como de su contribución a reforzar un aislamiento melancólico y despolitizador del individuo.

El caso es que es difícil, lo sabemos, que en el poema aparezca alguien suficiente para nombrarnos en una lengua que nos comprenda. Más bien puede aparecer un nombre sin estatus, desclasado, rarito, fugaz, como ‘lampiño’, como ‘Masco’, como ‘Rodríguez’ [por los poetas argentinos Martín Rodríguez, Gabriel Cortiñas y Martín Gambarotta] —nice to meet you. En vez de un yo, que todo lo asfixia, un nombre . . . pero un nombre sin UNO, ‘nombre’, sin ‘un’, sin identidad. No un tipo, no un personaje, un nadie; un nadie lleno, un lleno de referencias. Lo puesto en común, la común referencia respecto a cosas que nos podrían pasar. (4)

El nombre sin UNO de Salgado, la voluntad de de-subjetivizar el poema, sitúa el foco sobre la red de referencias, precedida por una red de afectos en el plano substancial (los cuerpos y la experiencia cotidiana); el interés de la poeta se desplaza, por tanto, desde el yo poético hacia las interacciones y los campos de fuerzas que configuran realidades urbanas a las márgenes. En su epílogo a la edición española de *Punctum*, del poeta argentino Martín Gambarotta, Salgado elogia su pretensión de hacer “lo nuevo (make it new) eludiendo el prestigio de las formas y topos anteriores, cuando no usando sus materiales más derribados” (156), y señala uno de los rasgos definitorios de su generación poética:

persiste en los poetas argentinos la fascinación por la heterogeneidad de las lenguas y hablas plebeyas, lumpen, lunfardas, satíricas, callejeras, orales, coloquiales, ese etcétera variado y en collage al que le cabe todo lecto que circule por las ciudades y partes de ciudad hispanohablantes. (158)

Así, Salgado se fija en estas poéticas por su capacidad de re-problematizar el presente estético, político y social desde la misma desestabilización del lenguaje-trueque neoliberal y su negación sistemática del conflicto, cuestiones que encuentran un correlato español en la veneración del consenso y la homogeneización cultural que los ideólogos del término atribuyen a la mencionada Cultura de la Transición. Por otro lado, la poeta es muy consciente del peligro de tratar de adoptar el habla plebeya, la jerga marginal y de barrio a la que alude en el citado epílogo; del riesgo de banalizar y fetichizar una subcultura que no es la propia. Por ello procura prevenir al lector contra cualquier idealización del arrabal o de la pobreza (*Quieres hacer el favor...*), a través del tratamiento formal de un lenguaje que no busca suplantar al de la calle; antes al contrario, reconoce sus potencialidades como habla más propiamente colectiva e impermeable a las palabras-orden del capital, y trata de aplicarlas a su escritura.

Ése es, justamente, el territorio a explorar en su libro *ready*, publicado en 2012 y escrito a lo largo de los cinco años previos, durante un proceso en que la poeta completó otros dos poemarios (*ferias* y *31 poemas*). El título del poemario se escribe en

minúsculas, al igual que el nombre de la protagonista: puede interpretarse que Salgado mantiene la coherencia en la aspiración de no apropiarse de su personaje al evitar hacerlo propio (en el sentido gramatical). El ready-personaje que transcurre en el libro es una especie de receptáculo de experiencias, puro dinamismo; en el proceso nunca termina de mantener una identidad acotable (incluso su género evoluciona), si bien el libro parece guardar una progresión temporal en correspondencia con su ciclo vital: nacimiento, maduración y muerte. Salgado se sirve del espíritu duchampiano del ready-made para cuestionar los límites de lo literario; en palabras de la propia poeta, busca “examinar con perspectiva museística lo que no nos detenemos a ver en la calle” (*Quieres hacer el favor...*). Así, propone léxicos y registros normalmente ajenos al ámbito poético que son, en el espacio del poema, reterritorializados y examinados bajo nuevas perspectivas.

Afecto y ready-made

Un pasaje del libro sirve como declaración de intenciones y *ars poetica* en acción: aquél en el cual Salgado realiza una reescritura de dos fragmentos de la novela *2666*, de Roberto Bolaño, que aluden al conocido como ready-made malheureux de Duchamp. A un tercer nivel discursivo, Bolaño cita al crítico de arte Calvin Tomkins, quien explica así el regalo de bodas de Duchamp a su hermana: “Se trataba de unas instrucciones para colgar un tratado de geometría de la ventana de su apartamento y fijarlo con cordel, para que el viento pudiera ‘hojear el libro, escoger los problemas, pasar las páginas y arrancarlas’” (*ready* 79). Al término de la frase, Salgado añadirá: “Un viento lector, por lo tanto”. Otras adiciones son igualmente significativas y ofrecen una idea del propósito de su reescritura. Cuando Bolaño explica cómo el matrimonio ejecuta el ready-made, la autora transcribe: “Llegaron a fotografiar aquel libro abierto, o camisa, suspendido en el aire” (79), siendo la locución disyuntiva (o camisa) una aportación de la poeta; una matización aclaratoria que, como trataré de explicar, busca arrojar algo de luz sobre la naturaleza de ready-personaje.

El pasaje reescrito invita a retroceder un par de páginas en el poemario, ya que aparecen nuevos elementos en la interpretación de dos textos previos. En el primero, la voz poética habla así de ready-personaje: “Entre tendales en la azotea se siente a gusto // A gusto aunque frágil de salud / a gusto mientras se balancea y mira la tarde / a gusto porque es domingo en las claras orejas de su burro / y ha cumplido ya la edad de poseer todo el paisaje // hasta perderse en él. Y desear después. Tender la ropa” (76). En este punto es razonable inferir que la escurridiza protagonista ha devenido ready-made malheureux ella misma: se balancea y su salud es delicada (la integridad comprometida del volumen expuesto al temporal), pero se encuentra a gusto, como enfatiza la reescritura de César Vallejo en el poema de Salgado; a gusto porque puede perderse en el paisaje: ser, quizá, hojas sueltas a merced del mencionado “viento lector”.

ready se deja leer en esta convergencia de personaje y poemario asumiendo que eso la destruirá tal y como es ahora: se presta a ser afectada y transformada para acceder a un umbral de virtualidad que permita cambios reales, una apertura a la experiencia y la revelación de un conocimiento corporal que el intelecto no alcanza a proporcionar⁷. Sugiero aquí que el poemario y su personaje performan lo que Marina Garcés define como “honestidad con lo real”: una inmersión afectiva en la realidad, que “circula en una doble dirección: . . . hacia uno mismo, porque implica *dejarse afectar*, y hacia lo real, porque implica *entrar en escena*” (*sismo*). Se trata de una aceptación y apertura radical a nuestra vulnerabilidad e interdependencia como individuos, “rompiendo nuestro cerco de inmunidad y de neutralización”, puesto que “ser afectado es aprender a escuchar acogiendo y transformándose, rompiendo algo de uno mismo y recomponiéndose con alianzas nuevas” (*sismo*).

La apertura de ready-personaje se consume en el caligrama posterior, donde la voz poética anuncia que “tiende su ropa sentimental” (77). Las cerca de tres cuartas partes de página en blanco liberadas sobre el tendal de líneas y grafías de ready enfatizan su exposición al medio. Salgado ha representado previamente en otros textos el goteo de líquidos usando circunflejos y oes, pero el colgado en sí (las tres “cuerdas” superiores) resulta ininteligible. Se advierte, no obstante, un patrón de repetición y diferencia de una cuerda a otra; podría explicarse si entendemos que las grafías representan prendas, dada la costumbre más o menos generalizada de agruparlas por tipo. Otra posibilidad es que se trate de la misma cuerda en una sucesión temporal, de modo que tendríamos cuatro viñetas mostrando los cambios en el colgado (prendas-emociones y afectos). Esta elección es significativa si se tiene en cuenta que lo que se balancea en dichas cuerdas figuradas son emociones y afectos del personaje; al renunciar a intentar significarlos, siquiera nombrarlos, Salgado subraya de un modo sutil la dificultad de (incluso la renuncia a) aprehenderlos intelectualmente.

⁷ Salgado ha reiterado en diversos medios la inspiración que la visita a una exposición sobre el artista Gordon Matta-Clark supuso para la escritura de *ready*: “Predicated on the very destruction of site, Matta-Clark’s projects could no longer make claims for permanence” (Lee XIV); sus intervenciones arquitectónicas se encuentran “always in the process of undoing [themselves], *unbuilding* as the artist described it” (Lee XVI). *ready* transpone esta filosofía al plano afectivo y emocional, donde coincide en la necesidad de destrucción parcial como elemento posibilitador del crecimiento y la transformación.

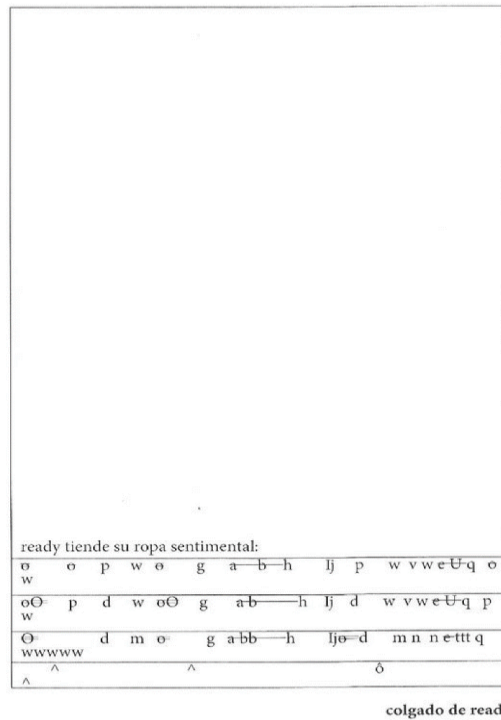


Imagen 1. Poema “colgado de ready”, de María Salgado.

La inversión de lo que habría sido el orden lógico en este caso (presentar primero el ready-made duchampiano y después las composiciones relacionadas) es sólo una de las muchas formas en que *ready* busca sabotear y dificultar lecturas lineales-horizontales y acrílicas. El poemario precisa de continuas relecturas y de un cuidadoso escrutinio de sus signos centrales (xino-xinesa, camisa/libro, perder o barato, entre otros), los cuales van adquiriendo una densidad semántica considerable conforme éste avanza. Los versos iniciales sobre la madre de ready-personaje sirven de ejemplo: “no existe siempre. La mayor parte del tiempo / es papel o es ropa tendida / dentro de su cabecita // esa vagabunda” (8). Se entiende que un personaje nómada en el sentido deleuzeano, definido como vagabunda de existencia intermitente, sea “papel” o “ropa tendida”; más aún, se comprueba que la conjunción “o” no denota alternativa entre papel y ropa, sino equivalencia.

Lejos de ser la excepción, los ejemplos de subversión de la linealidad estructural y/o semántica abundan en el poemario; es el caso de las páginas 70 a la 73, donde el lector pasa de toparse con una página en blanco (70) a otra que reza lacónicamente “agujeritos” (71). Sólo en los versos finales de la página siguiente encuentra algún tipo de conexión y explicación: “el líquido del miedo al fin / derrama” (72), y es ya la última página de la serie la que reza, en la reescritura intertextual del lorquiano “1910 (Intermedio)” de *Poeta en Nueva York*: “he visto que las cosas cuando buscan su curso /

encuentran sus agujeritos” (73). A través de la reordenación lógica de estas piezas de texto el lector puede, no sin dificultad, construir sentido: los agujeros son la vía de escape de un miedo paralizante, y su evacuación, un principio de empoderamiento o línea de fuga. Pero el desorden aparente se manifiesta también a nivel sintáctico; una de las estrofas en la mencionada serie dice: “por calma fin / balas de que la ordenan las / pasión vida su plomo, o plecto / hacen de resonancia costillas de caja” (72). Esta sucesión abrupta de hipérbatos demanda una reconstrucción mental de los versos (“por fin calma. . . costillas hacen de caja de resonancia”) que ralentiza y dificulta el proceso de significación.

ready remite a la vanguardia histórica por cuanto que elude significados inequívocos y se mantiene en la indeterminación. Procede más por acumulación de hipótesis estructurales que por contraste y descarte. Es, en ese sentido, un texto plagado de zancadillas al acceso a una estructura de profundidad, a un significado último y definido; y lo es, dentro de su particular coherencia, porque constituye un elogio del tropiezo lector, del impacto y la fricción con la forma textual, así como un intento de reincorporarla en su dimensión más vívida a la experiencia lectora. No debe concluirse que la apertura de significado de los textos resulte en un relativismo ideológico o una irrelevancia instrumental. En su ya referida voluntad de desarrollar una voz común e intercambiable, Salgado introduce pronto en el poemario toda una serie de símbolos del barrio marginal, ligados a las vidas semiclandestinas y a la pobreza en contextos urbanos de desposesión de las clases medias y bajas, así como de recepción de movimientos migratorios; el empleo de estos elementos se explora en el apartado siguiente del trabajo.

Barrio marginal y subalternidad

Otro nivel, plano de inestabilidad o línea de fuga que se suma a la continua mutación de la protagonista es, precisamente, el del entorno en que se mueve, ese barrio Xino hecho de “ciudades reales” y “países ficticios” (81). Inspirado en el Raval, célebre barrio Chino de Barcelona, el Xino se convierte en el paisaje clave; es, en palabras de Salgado, “más que periferia, la periferia del centro, los barrios del centro de las ciudades donde todavía es posible la fantasía del contacto con el otro, donde uno tiene que preguntar de dónde viene y a dónde va” (*Quieres hacer el favor...*). *ready* consume así su inscripción afectiva en lo real (-preario); usando la terminología de Garcés, la voz poética entra en escena haciendo material lírico de estos espacios marginales y sus habitantes; su inclusión en el texto supone un desafío a la gentrificación homogeneizadora de proyectos de urbanización caracterizados por la exclusión y el desplazamiento de segmentos conflictivos o indeseados de población. En su artículo “The Geography of Evil: Barcelona’s Barrio Chino”, Gary McDonogh denuncia el carácter ideológico de toda una producción literaria y periodística dirigida a demonizar el enclave, responsable de la creación de “a set of myths, controlled outside the barrio,

but aggressively determinant of those trapped within it” (174). Salgado dignifica a todos estos Xinos consustanciales a las grandes urbes, al ahondar en las relaciones afectivas de sus habitantes entre ellos y con el resto de la ciudad, así como en la propia riqueza humana y cultural del barrio como espacio diferenciado.

Al mismo tiempo, la voz poética evita caer en la idealización de estos espacios. Incluso la aparentemente idílica escena donde “hacen que se besan la xinesa y el xinés / y su corazoncito enamorado” en “su tienda repleta / de amor y mercancía” es deslucida por una gota de sudor en la frente, traída por “la humedad del Xino en tanto barrio // en tanto rombo de sus desvelos” (39). Ante estos desvelos, lo rural se presenta como espacio alternativo y escape a la opresión urbana: “lo que quiero tener es barato, un buen / flashback e ir al campo de vez en cuando” (18). De igual modo, Salgado parece rehuir cualquier tentación de bucolismo, dialogando incluso con el poeta Claudio Rodríguez mediante su parafraseo de los versos iniciales de *Don de la ebriedad* [la cursiva es mía]: “cuando se abre el campo en medio de la noche / ¿hay también un pastor que dice *siempre la claridad viene del cielo?*” (64). El escape es sólo eso, un breve respiro, suspensión temporal de las dificultades y la dureza recurrente de la vida en el barrio; sin duda entre las contrariedades más interesantes que el libro explora se encuentran los problemas de comunicación frecuentemente intergeneracionales de sus habitantes migrantes, lingüísticos o culturales, que Salgado recoge en versos como “el otro día dejaron un papel en la panadería / con letras xinas para ti / con letras mudas para mí”, o “estoy lejos de casa, xinesa / tú no lo entiendes porque sólo eres del Xino” (45).

Uno de los espacios más representativos del Xino, el locutorio, será de importancia crítica en *ready*; el establecimiento “vierte por un desagüe ilegal que hace a / la tarde iridiscente la calle, por la noche la enmohece / durante el día recuenta los pasos de la llamada // internacional” (18). Estos versos subrayan el carácter liminal y transnacional, pero también relacional y afectivo del lugar, que será retomado constantemente en el libro. María del Carmen Peñaranda-Cólera se refiere así a la singularidad del locutorio:

Los espacios transnacionales están contruidos por nodos, que pueden ser fijos o pueden estar anclados en redes, y por los flujos que se establecen entre estos nodos. Los locutorios posibilitan la conexión entre nodos, es decir, entre migrantes, entre los que emergen flujos de personas, de informaciones, de afectos. Esta estación de relaciones, este espacio ‘entre fronteras’, este nuevo espacio que se articula entre dos (o más) países, posibilita la construcción de nuevas formas de organización social y de relación, como por ejemplo, las familias transnacionales. (Peñaranda 251)

En esa línea, la voz poética anuncia en un breve poema que “la emoción no se esconde aunque invisible tarde” (24) o, jugando con los husos horarios, repara en esos “locutores

muertos a quienes la distancia / horaria o bien regala horas de vida más / hacia el oeste (-6) / o bien descubre su cadáver / hacia el extremo este (+8)” (25).

Al tratar de delinear la(s) economía(s) de *ready*, Salgado insiste en su interés poético por las posibilidades de lo barato y las manufacturas al por mayor; la poeta se declara fascinada por el poder de resistencia (tanto en el aspecto puramente físico, frente a la obsolescencia programada en el capitalismo actual, como en el aspecto ideológico) de lo barato (*Quieres hacer el favor...*): de las mercaderías del Todo a un euro y establecimientos similares, especialmente arraigados en los barrios marginales y/o de inmigrantes. No sólo se propone cantar lo barato; para la poeta, el texto lo encarna: “la poesía es barata, su *echura* irregular / made in taiwan, made in bulgaria, agua ilegal del desagüe / made in madrid / madrid is made in rep. dominicana” (18); esta visión es consistente con una concepción del poema como objeto convencional, de escaso o nulo valor económico, devenido arte del ready-made. La alusión a la leyenda de las etiquetas en estas manufacturas remite a la transnacionalidad de los procesos del capital (con la internacionalización productiva que se encuentra detrás de la explotación obrera en países pobres) y la enfrenta a la transnacionalidad afectiva del locutorio, con el remache poético de un Madrid hecho en (y de) República Dominicana. Este espacio aparece vinculado a la ilegalidad por un desagüe presumiblemente figurado que canaliza, y dispone de, los sin-papeles, poniendo de manifiesto la asimetría interesada con que occidente aplica el principio de libre movilidad de los factores productivos.

Salgado no aborda la tensión entre lo barato como actitud responsable, de renuncia al frenesí consumista, y las implicaciones de lo barato en el proceso productivo, normalmente sustentadas en la precariedad laboral y la miseria salarial. El elogio de la poeta a lo barato se formula en la misma clave que el elogio a la pérdida, otra característica de *ready* que precisaría una aclaración en un tipo diferente de discurso. En este último caso, Salgado se propone desarrollar un poemario anti-utópico que desestabilice la narrativa capitalista del trabajo duro y el éxito: “todo lo que quiero cuesta con suerte unas monedas / pero no lo voy a comprar, lo voy a perder” (19). Para evitar cualquier equívoco, las formas actuales de trabajo son objeto de crítica en *ready*, donde la autora señala a “la otra economía, la que nos destroza, el trabajo. . . como condena y deterioro del cuerpo y de la vida” (*Quieres hacer el favor...*); asimismo, alude a la incapacidad del progreso tecnológico para procurar la profetizada reducción de la jornada laboral: “la rueda nos ha deparado / menor esfuerzo de brazo pero el trabajo / sigue lentamente condenando / nuestro pequeño tiempo” (*ready* 41).

El poemario recoge otras problemáticas sociales, siempre más acusadas por el ready-personaje y sus convecinos del Xino como estrato más expuesto a la realidad precaria cimentada por el discurso neoliberal. Una de ellas es la pérdida de conciencia de clase por parte de este precariado: “clas / clas / clas / ready se desclasa y cómo duele / el corazón en vilo mientras sube / y baja la escalera” (40); en esta misma línea, la voz poética declara que “la clase desgasta a sus hijos en affaires con los iguales / desclasarse desgasta mucho más, se trata de affaires más frágiles” (41). La escalera parece

metaforizar el escalafón social, donde sus subidas y bajadas, más imaginarias que actualizadas en términos de movilidad, expresarían la confusión de un sujeto aislado y desprovisto de coordenadas para situarse social e ideológicamente. Por último, el auge xenófobo resultante de la temporalidad de crisis en occidente no pasa desapercibido a Salgado, y le sirve para dar un final al libro con la agresión racista a ready-personaje mientras ésta encarna todas las formas posibles de subalternidad. Del inquietante sueño donde observa a las tropas nazis marchando en París (“bajo el arc del triomf // su banderita plegada mientras / desfilan las tropas fascistas” [93]) pasa a la tunda en que la voz poética asume la perspectiva de los agresores, registrando sus insultos y amenazas: “bajo el arc del triomf // le han golpeado los fascistas / eres negro / eres racaille⁸ / eres marica / eres una vergüenza . . . a ver ahora / a ver quién es tu dios y si baja / a ver cómo te salva” (95).

Conclusiones: apertura, indeterminación y transformación

Por arriesgado e impredecible, *ready* es un poemario empoderador cuya experiencia se somatiza y despliega en los tres planos de implicación que Marina Garcés distingue: en primer lugar, contribuye a una interrupción del “sentido del mundo”, esto es, la “realidad incuestionable del capitalismo como sistema y forma de vida” (*sismo*), codificada mediante una neolengua acrítica que nos sentencia a la precariedad; la ruptura de la linealidad de la lectura en diferentes niveles, desde el sintáctico al estructural del poemario, pasando por el versal y el estrófico, privilegia la estructura formal del poema y obliga a un escrutinio concienzudo de la misma. A pesar de ello, el resultado del encuentro lector con *ready* es, en un sentido spinoziano, pasión antes que afecto: es una invitación a colgar nuestras emociones en el tendal malheureux y ver cómo el temporal las zarandea, cómo las amplifica y altera, desarticulando nuestras coordenadas de lo real. El poemario nos dispone, en un segundo nivel de implicación, a “adquirir pasiones inapropiadas” (*sismo*), abrazando nuestra vulnerabilidad como ventana al cambio real, más allá de la cuadrícula de opciones predefinidas por la sociedad de consumo o la democracia representativa. Por último, la reconexión afectiva con nuestros iguales y los espacios cohabitados viene facilitada por el nombrar común del UNO, ready-personaje, como entidad pre-sicológica e inclusiva, vasija o receptáculo que “no es representable ni cabe en ninguna identidad, aunque pueda alojar múltiples singularidades”; la “fuerza del anonimato” (*sismo*), último de los sentidos de implicación, se manifiesta así en el sentido inapropiable que el poemario vehicula. Dos de sus versos clave rezan: “hay una guerra abierta en cada cuerpo y nadie / domestica esta impaciencia” (67); en suma, *ready* no es pasividad, no es posible embridar el ímpetu de

⁸ *Racaille* es un término peyorativo, traducible al castellano como chusma o escoria, usado por Nicolas Sarkozy para referirse a los participantes en las revueltas francesas de 2005 (*Le Monde*).

quienes aspiran al cambio: al contrario, es apertura y predisposición a ser afectado, condición *sine qua non* para el desarrollo de empatía y conciencia social.

OBRAS CITADAS

- Bagué Quílez, Luis. *Poesía en pie de paz: modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Pre-Textos, 2006.
- “Báñez: ‘España ha vivido por encima de sus posibilidades muchos años’”. *elEconomista.es*, 22 de mayo de 2012, <http://www.economista.es/economia/noticias/3984437/05/12/Banez-Espana-ha-vivido-por-encima-de-sus-posibilidades-muchos-anos-.html>. Accedido el 2 de junio de 2018.
- Bértolo, Constantino. “Realidad, comunicación y ficción: a propósito de El padre de Blancanieves”. *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, Tierradenadie, 2007.
- Castells, Manuel. *Redes de indignación y de esperanza. Los movimientos sociales en la era de Internet*. Alianza Editorial, 2012.
- Garcés, Marina. “La honestidad con lo real”. *Sismo: festival de creación in situ*, 6 de octubre de 2011, <http://www.tea-tron.com/sismo/blog/2011/10/06/la-honestidad-con-lo-real-de-marina-garces/>. Accedido el 2 de junio de 2018.
- García-Teresa, Alberto. *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*. Tierradenadie, 2013.
- Iravedra, Araceli. “¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio”. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, vol. 671, no. 1, 2002, pp. 2-7.
- “La poesía es barata; entrevista a María Salgado”. *¿Quieres hacer el favor de leer esto, por favor?* 20 de junio de 2012, www.quiereshacerelfavor.es/?p=1354. Accedido el 4 de junio de 2018.
- Lee, Pamela M, y Gordon Matta-Clark. *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Massachusetts Institute of Technology Press, 2000.
- Lorey, Isabell. “El régimen de precarización: la política europea de culpa y deudas”. *La imaginación hipotecada: Aportaciones al debate sobre la precariedad del presente*, Libros en acción, 2016.
- Martínez, Guillem. “El concepto CT”. *CT, o la Cultura de la Transición: crítica a 35 años de cultura española*, DeBolsillo, 2012.
- Mayhew, Jonathan. *The Poetics of Self-Consciousness: Twentieth-century Spanish Poetry*. Bucknell University Press, 1994.
- . *The Twilight of the Avant-Garde: Spanish Poetry 1980-2000*. Liverpool University Press, 2009.
- McDonogh, Gary. “The Geography of Evil: Barcelona’s Barrio Chino”. *Anthropological Quarterly*, vol. 60, no. 4, 1987, pp. 174-184.

- Méndez Rubio, Antonio. *Abierto por obras: ensayos sobre poética y crisis*. Libros de la resistencia, 2016.
- Mora, Vicente Luis. *Singularidades: Ética y poética de la literatura española actual*. Bartleby Editores, 2006.
- “Nicolas Sarkozy continue de vilipender ‘racailles et voyous’”. *Le Monde*, 11 de noviembre de 2005, www.lemonde.fr/societe/article/2005/11/11/nicolas-sarkozy-persiste-et-signe-contre-les-racailles_709112_3224.html. Accedido el 4 de junio de 2018.
- Peñaranda-Cólera, María del Carmen, et al. “Los locutorios como espacios de integración: las tecnologías de la información y la comunicación en la construcción de redes e identidades”. *Psicoperspectivas. Individuo y Sociedad*, vol. 10, no. 1, 2011, pp. 243-270.
- Prieto de Paula, Ángel Luis. “Acordes del desconcierto: encrucijadas de la poesía española actual”. *Poesía española posmoderna*, Visor, 2010.
- Pujals, Esteban. “Sesión 1: Toma la lengua”. *Seminario Euraca*, 28 de noviembre de 2012. https://archive.org/details/Euraca2811012_Esteban_pujals. Accedido el 5 de junio de 2018.
- Saldaña, Alfredo. “Teoría, poder y poesía en un escenario de precariedad ideológica”. *La imaginación hipotecada: Aportaciones al debate sobre la precariedad del presente*, Libros en acción, 2016.
- Salgado, María. “Lo que parecía ser, lo que sin duda era, lo que empezó siendo [Postfacio]”. *Punctum*, Ediciones Liliputienses, 2012.
- . “...pero yo no digo que el poema no tenga clase, no [Epílogo]”. *Lxs de tu clase: tres poetas argentinos*, Fundación Inquietudes, 2009.
- . *ready*. Arrebato libros, 2012.
- . “Sesión 1: Toma la lengua”. *Seminario Euraca*, 8 de noviembre de 2012, <https://archive.org/details/PresentacinSeminarioEuraca0811012>. Accedido el 5 de junio de 2018.
- Standing, Guy. *The Precariat; the New Dangerous Class*. Bloomsbury Academic Press, 2011.