

UNA POESÍA *KIDULT*: UN ACERCAMIENTO A LA OBRA DE ELENA MEDEL

A *KIDULT* POETRY: AN APPROACH TO THE WORK OF ELENA MEDEL

Facundo Giménez

Celehis-CONICET-Universidad Nacional de Mar del Plata

RESUMEN:

El propósito de este trabajo es analizar la obra poética de la escritora española Elena Medel a partir de una noción, como la de *kidult*, recientemente popularizada por la antropología para problematizar el alto grado de complejidad adquirido por los pasajes de edad en el contexto posmoderno y neoliberal del siglo XXI. Será precisamente a partir de esta mirada, que yuxtapone y borrea los límites entre la niñez (*kid*) y la adultez (*adult*), que abordaremos el *ethos* infantil presente en toda su producción. El artículo propondrá, de este modo, un recorrido de la obra poética de Medel que abordará las diferentes flexiones adoptadas por lo *kidult*: desde la propuesta adolescente de *Mi primer bikini* (2002), pasando por las formas del duelo y la infancia en *Tara* (2006), hasta la problematización acceso del acceso a la adultez estará atravesado por el contexto de crisis económica española en *Chatterton* (2014).

PALABRAS CLAVE: Poesía, *Kidult*, Medel, crisis.

ABSTRACT:

The purpose of this paper is to analyze the poetic work of the Spanish writer Elena Medel from a notion, such as that of *kidult*, recently popularized by anthropology to problematize the high degree of complexity acquired by passages of age in the postmodern context and neo-liberalism. It will be precisely from this point of view, which juxtaposes and blurs the limits between childhood and adulthood, that we will address the childish *ethos* present in all her production. The article will thus propose an approach of Medel's poetic work that will address the different inflections adopted by the *kidult*: the adolescent proposal of *Mi primer bikini* (2002), the forms of grieving and childhood in *Tara* (2006), and the problematization of access to adulthood during the Spanish economic crisis in *Chatterton* (2014).

KEYWORDS: Poetry, *kidult*, Medel, crisis.

1. INTRODUCCIÓN: LA JOVEN PROMESA

Desde la publicación de *Mi primer Bikini* (2002) a sus diecisiete años y la fundación de una de las editoriales de poesía más convocantes de la última década, La bella Varsovia, con apenas veinte años, la actividad poética de Elena Medel¹ (Córdoba, 1985) se ha caracterizado por una sorprendente precocidad. Acogida calurosamente por los poetas y editores de la generación previa, Medel supo ocupar el lugar de joven promesa o *fille terrible*. Sus primeros textos, entre el mundo infantil y la catástrofe de la adolescencia, no hicieron más que alentar un espacio propio, en el que su voz fue desplegándose y adquiriendo notoriedad. Javier Rodríguez Martínez en una reciente entrevista a la autora intenta narrar ese periplo juvenil:

Cuando tuvo suficientes poemas armó un libro, le puso un título —*Mi primer bikini*— y lo envió a un concurso. Ganó, se tradujo al inglés y al sueco y ella empezó a ser el perejil de todos los recitales y mesas redondas. “Ahora creo que debería haber esperado para publicar”, lamenta. “Era una adolescente entre gente de la edad de mis padres”. Fue la poeta del momento como antes lo fueron Ana María Moix, Blanca Andreu o Luisa Castro. “La poeta del momento y el escritor obrero”, se ríe, “son como la mujer barbuda: una mezcla de atracción de feria y cuota para calmar conciencias. Antes había plaza para una sola escritora por generación. Eso ha cambiado. Ahora somos decenas, ya no somos tan invisibles” (2020).

La precocidad de Medel, como decíamos previamente, le sirvió —consciente o inconscientemente— como un marco de lectura para su obra, una suerte de Caballo de Troya involuntario con el que la autora ingresó en el círculo de la poesía, y sus primeras publicaciones acompañaron esa condición proponiendo un *ethos* infantil fuertemente marcado. De esta forma, la joven Medel fue instalando una condición autobiográfica que puso en el centro de su producción el problema de la madurez o, atendiendo a algunas críticas que recibió, el de la “inmadurez”². La gran paradoja de ser la joven promesa de la poesía española, en este sentido, iba a ser precisamente la de crecer, la de volverse adulto. En esta dirección, si la filología y el mundo editorial suelen encasillar la evolución de una voz poética en un periplo vital — ¿cuántas veces leímos “poesía de juventud”, “poesía de madurez” o inclusive de “senectud”? —, lo extraordinario de la producción poética de la autora cordobesa será, precisamente, problematizar la edad:

1 Para este trabajo utilizamos el volumen compilatorio *Un día negro en una casa de mentira* (Medel, 2015) publicado por la editorial Visor. A su vez, dejamos de lado *Las maravillas* (Anagrama, 2020), la primera novela de la autora que requiere un análisis un tanto más detenido que el que podríamos aportar en este artículo, dedicado enteramente a su poesía.

2 En la sección “3. La estética *kidult* y la escritura adolescente” se desarrollarán alguna de esas críticas.



¿qué implica crecer? ¿Qué es madurar? ¿Cómo se lleva a cabo esa transposición entre el cuerpo que envejece y la palabra que madura? Y, principalmente, ¿cómo se gestiona esta ritualidad en un mundo en el que el acceso a aquellas instituciones, bienes o indicadores que garantizan la adultez (el acceso a la vivienda propia, la finalización de los estudios, el empleo fijo, etc.) es cada vez más escaso?

Esta condición que atraviesa toda su obra poética es la que nos interesa desarrollar en este artículo. Proponer una mirada, a veces, adolescente, en otras ocasiones, infantil y, por lo general, no adulta o, como veremos más adelante, “inmadura”, es un rasgo que colabora para pensar su obra en términos de lo *kidult*. Esta noción, que abordaremos en la primera parte del trabajo, ha sido empleada, últimamente, por la antropología para problematizar el alto grado de complejidad adquirido por los pasajes de edad en el contexto posmoderno y neoliberal del siglo XXI. Proponer el carácter *kidult* de la poesía de Elena Medel implica, en principio, asociar la conformación del sujeto poético a los modos de consumo que su escritura recrea; en segundo lugar, hace visible la construcción de un pacto autobiográfico móvil, dinámico, no cerrado, movido más por las contradicciones e incertidumbres que por las certezas generacionales; en tercer lugar, esta categoría nos obliga a reconstruir una dimensión de la lectura: leer desde lo *kidult* ofrece un nuevo criterio compartido que desacopla otros pactos lectores previos; finalmente, y asociado al punto anterior, detectar una subjetividad *kidult* en su poesía trae aparejada la posibilidad de enriquecer la investigación sobre las escrituras que se están produciendo en España actualmente.

2. LO *KIDULT*: EMERGENCIA DE UN MALESTAR POSMODERNO

“son veintiocho años/ de espacio adolescente”

Elena Medel, *Chatterton*

Jacopo Bernardini advierte que una de las consecuencias del advenimiento de la posmodernidad cultural es un fenómeno de infantilización: “Estamos viviendo en una era en la cual es prácticamente normal negarse a aceptar la propia edad, una era caracterizada por jóvenes que quieren ser adultos y adultos que quieren ser jóvenes” (2014, 40-41, la traducción es nuestra). El antropólogo italiano observa una serie de elementos provenientes de la cultura que verifican esta tesis: la aparición, cada vez más exacerbada, de notas de color y crimen en una prensa dominada por el *clickbait*; la simplificación, dogmatismo, agotamiento y pérdida de complejidad del lenguaje político; la popularización, entre los adultos, de los videojuegos y los juegos de rol, antes destinados exclusivamente para niños; la producción de contenido audiovisual

en formato de dibujos animados o comedias infantiles para el público mayor que aspira a un consumo nostálgico o irónico; la mimetización de la moda juvenil en los adultos; el sistemático crecimiento de aquellas industrias, como la cosmética o la quirúrgica, destinadas a prolongar una imagen joven, etc. De esta forma, el individuo que habita la cultura actual tiende a una infantilización sin placer y a una indolencia sin inocencia, evita la formalidad en su vestimenta, no encuentra en el sexo una vía para la reproducción, trabaja sin disciplina, compra sin razón y su vida no se rige por valores como la responsabilidad, la sabiduría o la humildad, sino por el individualismo, la espontaneidad, el narcisismo y el lucro (Cross, 2010). Este *ethos infantil* coincide con la forma en la que, en el mercado global, los indicadores de madurez y ritos intergeneracionales comienzan a posponerse e inclusive a desordenarse. La figura del *kidult* —esa zona de indeterminación entre el joven (*kid*) y el adulto (*adult*)— encarna esa modalización regresiva del consumo que, en términos de racionalidad económica, facilita la promoción de bienes antes destinados a jóvenes y niños, pero cuyos alcances parecen ser un tanto mayores que la mera segmentación y focalización de mercado³.

La figura del *kidult*, como decíamos anteriormente, pone sobre la superficie la forma problemática de los pasajes de edad en una sociedad que tiende a borrar, posponer o, inclusive, suspender los indicadores de madurez que habían tenido las generaciones previas: los procesos de emancipación fallidos, la falta de estabilidad laboral, el fin de la educación formal como un proceso cerrado, la abstención de la filiación y la consecuente obturación de las genealogías parentales, la disolución o relativización de los contratos matrimoniales tradicionales, el compromiso político débil, son algunos de los hitos de este paisaje en el que la madurez aparece como un valor desdibujado, inalcanzable. Hijos de la generación de los *baby-boomers* que se habían negado a legar una paternidad autoritaria, esta generación aparece desheredada de un mandato generacional concreto. Tal como sostiene Gary Cross en *Men to Boys. The making of modern immaturity* (2010):

Mientras que nosotros, los *baby boomers*, descartamos los indicadores de madurez e intentamos recuperar la infancia en nuestro tiempo libre, la generación de nuestros hijos hizo de la juventud un modo de vida permanente, por lo menos para su ocio. En los años sesenta, la juventud se sentía como liberación, pero hoy, a menudo, resulta una carga. (2010: 12, la traducción es nuestra)

3 Así lo explican Glòria Callicó Cantalejo y Jordi Celma Sanz: “Los *kidults* compran, casi a cualquier precio, productos que los retrotraigan a la infancia y sostengan sus recuerdos y vivencias; a la vez que también buscan nuevas experiencias siempre que sean lúdicas, divertidas y de sensación inmediata. En la actualidad, hay estrategias de marketing dirigidas específicamente al segmento *kidult* con el continuo lanzamiento de productos que antes se consideraban solo para niños y jóvenes. Por lo tanto, hay un refuerzo mediático permanente de estas pautas de consumo, que, obviamente, inciden también en pautas de comportamiento personal más profundo”(2016: 79).

Desde esta perspectiva, en la aspiración de liberar a sus hijos de un mandato autoritario, al que ellos mismos se habían enfrentado, sus padres no pudieron proponer modelos alternativos de maduración, que sus hijos pudieran seguir o a los cuales pudieran enfrentar. La configuración de una subjetividad *kidult*, tal como sostiene Benjamin R. Barber en *Consumed: how markets corrupt children, infantilize adults, and swallow citizens whole* (2008), revierte aquellos patrones que ordenaban el ingreso en la vida adulta: se privilegia el impulso antes que la deliberación, el sentimiento antes que la razón, la certeza antes que la incertidumbre, el dogmatismo antes que la duda, el juego antes que el trabajo, la imagen antes que la palabra o las ideas, el placer antes que la felicidad, la satisfacción inmediata antes que el bienestar duradero, el egoísmo antes que el altruismo, la privacidad, el narcisismo y la individualidad antes que lo público, la sociabilidad y lo comunitario, etc. (Barber, 2008). La configuración de una subjetividad *kidult*, de esta forma, se caracteriza por una inmadurez constitutiva que responde estratégicamente, por un lado, a la falta de condiciones materiales para asumir una transición etaria y, por otro lado, al requerimiento —siempre insatisfecho— de mandatos paternos y maternos precedentes. Refugiados en una dimensión lúdica, en el “día a día”, en la aspiración de participar de la oferta juvenil que propone el mercado y cultivar un consumo individual, propio, los *kidults* parecen ser otras de las emergencias del malestar actual de la cultura.

La emergencia de lo *kidult*, cada vez más, parece ser un rasgo asentado en el imaginario social español, en especial luego de los sucesivos procesos de crisis económica que han azotado a la península. En este sentido, el contramovimiento neoliberal producido una vez estallada la burbuja inmobiliaria, implicó el colapso de un sistema de creencias que separaría a los jóvenes de sus padres. Al nuevo “milagro español” con el cual se inició el siglo XXI, le continuó una recesión feroz que fue particularmente impiadosa con la población joven que estuvo condenada, en muchos casos, a la desocupación, la sobrecualificación, la precarización, las trayectorias emancipatorias fallidas, la migración laboral, etc. Entre la sobreexposición a un mercado globalizado y la escasez, cada vez más acuciante, de recursos con los que sostener estándares aceptables de vida, la población joven en España durante el siglo XXI comenzó a imaginar un futuro bajo la forma de una serie de contratos temporales, de alquileres compartidos, de carreras universitarias indefinidas, de procesos de gentrificación y de exigencias que interiorizan la explotación laboral. Es la propia Medel quien describe este panorama signado por la falta de seguridad:

No he vivido ninguna época en mi vida en la que haya podido decir que tenía una tranquilidad o una estabilidad económica. Nunca. No la conozco. Entiendo que hay gente que la tiene pero para mí es como un animal mitológico. Y lo preocupante es que estoy acostumbrada a esa autoexplotación y a estar siempre cansada. Pero no es algo personal, es todo mi círculo. Si hablo con amigos que trabajan en profesiones

creativas, la mayoría son autónomas discontinuas que están dándose de alta y de baja constantemente. Con una inseguridad constante (Medel, 2020).

Forma emergente de un malestar de la cultura, la consolidación de lo *kidult*, entonces, parece arrojar menos una designación de un grupo etario particular que una serie de rasgos insistentes, una suerte de clave de lectura que hace comprensible aquella dimensión infantilizada en los consumos actuales. En esta dirección, hablar de lo *kidult*, de una sensibilidad, estética, poética o, inclusive, de una política de lo *kidult*, responde a la necesidad de vislumbrar cuáles son las consecuencias (o más bien, las respuestas) de este proceso de crisis en el campo cultural. Es, por ello, además, que abordar la poesía de Elena Medel desde esta perspectiva implica, al menos de forma inicial, recortar una serie de rasgos que ponen en su centro este *ethos* infantil.

3. LA ESTÉTICA KIDULT Y LA ESCRITURA ADOLESCENTE

El primer libro de Elena Medel, *Mi primer bikini* (2002), fue publicado cuando la autora apenas tenía diecisiete años de edad. Este carácter precoz —y adolescente— de la autora ha favorecido una lectura del libro orientada, prioritariamente, sobre su carácter juvenil. Antonio Quesada, por ejemplo, considera este volumen como una “interesante exploración de la adolescencia” (Quesada, 2015, p. 1). En esta dirección también Laura Scarano propone que *Mi primer bikini* “nos ubica en un escenario juvenil, de la niña que se hace adolescente y estrena su primer traje de baño, a tono con la moda” (Scarano, 2021, p. 81). Miguel Salas Díaz, a su vez, en su reseña sobre el siguiente libro de Medel, *Tara* (2006) dice que aquel primero “era una obra de una adolescente de dieciséis años, precoz y sorprendente, descarada y segura de sí misma, pero de voz inmadura al fin y al cabo” (Díaz, 2007, p. 93). En cierta forma, estos acercamientos al primer libro de Medel no pueden dejar de establecer una conexión entre juventud —“adolescencia” e “inmadurez” — y su poesía. Ello se debe, en principio, como decíamos previamente, a que la propia Medel construye un espacio escriturario que se refugia en el espacio infantil, asimilando con inteligencia y oficio aquellas contradicciones de un discurso sometido a un devaneo etario, en el que los paisajes de la infancia son priorizados sobre los de la vida adulta. Por otra parte, el acceso al Premio de Andalucía a los dieciséis años y su aparición en el catálogo de la prestigiosa —y reciente— editorial DVD a los diecisiete, la habían convertido en una suerte de estrella prematura y *millennial*, “ídolo de una generación” (Lancho 2022) en el universo intenso y breve de la poesía española contemporánea. La escritura “joven”, “adolescente” e “inmadura” de Medel, en consecuencia, acabó instalando una dicción poética que colocaba en su centro una



dimensión vital; allí el cuerpo textual se solapaba con un relato autobiográfico, a veces, entendido como una construcción meramente ficcional y, otras, en abierto diálogo con su figura pública y privada.

A través de la metáfora del traje de baño, este libro entabla un puente comunicante entre escritura y maduración. Ese *primer bikini* se establece como una forma intersticial entre la corporalidad cambiante del adolescente y las exigencias, citas o formas ritualizadas del mercado que dominan los hitos transicionales. En este sentido, si bien resulta observable un universo vinculado con los consumos infantojuveniles, lo que acaba por capturar la escena es ese borroneado, esa indecisión o esa mirada regresiva respecto de los objetos de la infancia. Ello aparece claramente, por ejemplo, en el poema "Día de pesca" en el que la voz poética nos narra una historia infantil mediada por las formas de consumo: "Yo tenía nueve años y le pregunté si me quería/ Quiero una caña de pescar, respondió sin mirarme. / (...) / ahorré durante mucho tiempo para comprarle su caña de pescar" (29). Ese entrecruzamiento entre objeto de deseo y objeto de consumo se refuerza cuando, sobre el final del poema, irrumpe una voz localizada en un presente adolescente y el cuerpo femenino (sexualizado) acaba por instaurar una comunión entre ambos: "Han pasado algunos años. /Yo no quiero pompas de jabón ni cuadros escoceses; /Se derrama la melena femenina y plateada de Andrómeda./ Pero ahora / me he acordado de la historia de la caña de pescar,/no sé por qué, /creo que porque ahora /logro convertirme en tu anzuelo./ Al fin picas" (30). En esta línea, "Bellum jeans" vuelve a proponer esta conexión entre objeto de consumo y cuerpo femenino a partir de la exigencia de un cuerpo enfermizamente delgado por parte de las marcas de ropa:

Hoy, por fin, descubro que tengo buena suerte.

Que cada vez es más sencillo que las yemas de mis dedos
viajen, intuitivas, por los túneles de mi torso.
Que mi estómago ha aprendido del mito de Narciso
y ya silencia él sólo su grito desgarrado:
la desgracia de la hermosura ansío para mí.
Que mis dedos escarban y consiguen rescatar lo inútil,
o lo útil que yo sé — o creo — que no sirve.

Por merecer la más bella envoltura rezo cada noche.

*Por ser la vencedora en la batalla diaria de Zara:
la guerra de los pantalones vaqueros más estrechos,
de colores, con dibujos, los de marca, los más caros,
porque cada vez es más sencillo que las yemas de mis dedos*

viajen, intuitivas, por los túneles de mi torso.
Por liderar el ranking de los cuerpos más apetecibles,
más llamativos, por una cosa u otra, a la cabeza
de las sedas varoniles, los mentones perfectos,
el vello hermoso enmarcando sus labios. (23-24. Las cursivas son nuestras)

A diferencia de lo que podríamos llamar un consumo optimista en el que el consumidor elige libre y placenteramente dentro de una serie de opciones dadas por la oferta, las formas de relacionarse con el consumo en la poesía de Medel parecen reforzar una dimensión dominada por la exigencia, el mandato y, en cierta forma, por el goce. De esta forma, la aparición de una heroína enfermiza, que conecta cierta tradición romántica con los cada vez más actuales desórdenes alimenticios juveniles, instaura un espacio conflictivo en el que, por un lado, se consume para ser deseable y en el que, por otro lado, ese consumir implica, paradójicamente, consumir el propio cuerpo, volverse “envoltura”, desaparecer. En esta dirección, los desórdenes alimentarios, que surgen insistentemente en este libro, parecen funcionar como una somatización del consumo en el cuerpo del adolescente que debe tramitar el acceso a la sexualidad (no ya a la adultez) a través de los modelos y exigencias impuestos por un mercado seducido por la delgadez. Probar el primer bikini, en este sentido, se transforma en una gran alegoría que transparenta la separación entre la sexualidad y el mercado. Ante la amenaza y exigencia de un cuerpo deseable, objeto del deseo (y del consumo) del otro, la voz poética regresa a la infancia en busca de un espacio seguro que le permita sobrevivir. Sin embargo, ese espacio aparece contaminado, trastocado por una sexualidad tan incipiente como amenazante, y la voz poética debe recalibrar esos imaginarios a través de esta nueva dimensión somatizada del consumo. Ello aparece en el poema “*I Will survive*”, en el que la canción de Gloria Gaynor funciona como un fondo sonoro (*karaoke* de la resiliencia) para un universo de cuentos infantiles (Campanilla, los pitufos, las muñecas de trapos, la Bella durmiente, etc.), al mismo tiempo, lúdico y ominoso, en el que la voz poética busca, en vano, reconocerse:

creen que soy la Bella Durmiente,
y entonces quiebran el relato y me besan,
y son como cualquier beso que lo es para dormirse,
buenas noches pequeñas plásticas azules y blancas,
quién soy, ya no quiero responder, no sé quién soy,
y contradigo el cuento y mi sueño es más profundo,
y no quiero despertar, no quiero, sólo quiero más
besos azules, quién, besos blancos,
besos porque mi ego tambalea en el centro de mi estómago,
quién soy, besos redondos o cilíndricos,
no importa quién soy, quién soy realmente,



falo químico para mi sonrisa, quién soy ahora,
falo químico de colores para mi cabeza baja. (18-19)

La pregunta por la identidad (ese *ritornello* que repite durante todo el poema “quién soy”) y esa dimensión sexuada que se repliega en lo infantil, probablemente colaboren a comprender cómo funciona lo *kidult* que hemos desarrollado previamente. En este sentido, la adolescencia, entendida como una edad transicional entre la adultez y la niñez, le sirve a Medel para instalar una dimensión contradictoria en la que la subjetividad debe disputar con diversas narrativas simbólicas (la de la niñez, la del consumo juvenil, etc.), con las exigencias sociales y, principalmente, con una oferta abrumadora de mercado. Lo *kidult*, desde esta perspectiva, funciona como una modalidad regresiva, una vuelta a la infancia contaminada por la sexualidad adolescente⁴, y como una expresión de indefinición beligerante del sujeto que, obligado a leerse en términos de mercado, sólo puede formular la pregunta por la identidad sin llegar a responderla. El juego como motor asociativo del pensamiento, el tono irónico (inclusive, a veces, con una ironía difícil de capturar), la recuperación de lo *kitsch*, el verso libre frente al carácter cerrado, autoconclusivo, silogístico, de las formas tradicionales y, principalmente, la expresión de malestar, serán algunas de las claves de esta modalidad de lo *kidult* en su poesía.

4. EL DUELO DE LA INFANCIA Y LA OPCIÓN GENEALÓGICA EN *TARA*

*Tienes los ojos de su infancia. Yo conozco tus ojos
por los retratos de su dormitorio. Los mismos ojos de su infancia,
los de ahora respetan el luto de su vida
“Tú eres siempre joven/ eres una niña / tienes diez años”*

Elena Medel, *Tara*.

Tara (2006) vuelve a ofrecer una dimensión intersticial originada en el duelo por la muerte de su abuela, Josefa Santiago Sanz, en 2005. Entre el silencio de los muertos y las palabras de los vivos, la voz poética recupera la historia de las mujeres de su familia (de allí la referencia al espacio matriarcal de *Tara*, de la película *Lo que el viento se llevó*). Si la infancia, en el texto anterior, funcionaba como un espacio alterado, intrigante y por

4 Su escritura en efecto, desacopla la experiencia de lo infantil a partir del insumo de la sexualidad. Esta experiencia, la de la salida de la infancia, aparecerá nuevamente en un breve poemario titulado *Vacaciones* (2004) y encabezado por un epígrafe de France Gall que, una vez más, invita a leer el texto como una despedida de la infancia: “Mes premières vrais vacances/ moi je veux en profiter/ pour sortir de mon enfance/ par les portes d l’été”.

momentos ominoso, en este, por el contrario, aparece como una instancia memorística cuyo límite precisamente se encuentra dado por la certeza de la muerte:

Tengo diez años. Me gusta dibujar princesas guapas, montes bíblicos, árboles genealógicos. *Te gusta almacenar memoria histórica. Y las cosas que te cuentan de pequeña no las olvidas nunca.* (...)

De esta forma, el *ethos* infantil opone pasado y presente en una actividad, por momentos narrativa y por momentos descriptiva, de rememoración del ausente: “Me llamaré Vacía, en honor a mis muertos; miraré cómo retozan de acrílico las palmas de mis manos, sangrará mi lengua a disposición de mis muertos” (107). La sexualidad adolescente que antes tergiversaba los contratos de lectura de lo infantil, ahora se transforma en una mirada más reposada, más distante, involucrada con la labor de duelo e inscrita en un registro elegíaco. La pregunta sobre identidad, de esta forma, obliga a iniciar una actividad genealógica (“yo pertenezco a una raza de mujeres de corazones biodegradables”, escribirá en “Árbol genealógico” un) y a entablar un relato familiar que, desde la experiencia traumática de la muerte de la abuela, va dibujando los contornos de una filiación en la que la voz pueda insertarse. En esta sintonía, Laura Scarano apunta a la construcción de un relato matricial que la reconozca en su identidad como mujer:

Otra columna vertebral de su obra en la recreación del imaginario femenino es el rescate de la cadena genealógica (hijas, madres, abuelas, hermanas) y los contratos sociales, sus vínculos y desvíos (pareja, matrimonio, maternidad, amistades, etc.). Esta “historia de mujeres” supone reconstruir su intimidad a partir de series genealógicas y de una historia familiar y afectiva ligada a las mujeres. La performatividad en acción es una lucha por identificar y diferenciar su yo como género en el sentido amplio que ya hemos propuesto, replicando las convenciones sociales y elaborando nuevas auto(r)representaciones basadas en la experiencia privada. Desde aquí la adolescente pugna por la madurez y por adquirir una adultez diferenciada. (Scarano, 2021: 85)

La experiencia de la muerte traccionará una narrativa filiatoria que irá perfilando una variedad de vidas posibles: “mi vida se compone de varias extrañas personas que comparten mis problemas” (140). La estructura del libro, en esta dirección, registrará, en cada uno de sus apartados, una cuenta regresiva de siete vidas que abordarán el acceso a la madurez. Ese movimiento que acaba en el último poema, titulado bíblicamente con el versículo del Eclesiastés “Un corazón perverso ocasiona pesares, pero el hombre de experiencia le da su merecido”, muestra una progresión que va desde la noticia de la pérdida hasta la finalización del duelo: “el



corazón perverso”, escribirá en la última línea del poemario, “se ha calmado”. Ese proceso de duelo impondrá una separación entre un pasado infantil y un presente adulto que le permitirá reflexionar sobre su propia historia familiar. En cierto punto, la pérdida de la abuela — y el fin de la astucia redentora de comprenderse nieta— implicará, a su vez, otro duelo, el del fin de la infancia. Es, por esta razón, que la insistente recuperación del universo de lo infantil, en *Tara*, implica la construcción de un relato autobiográfico cuyo telón de fondo es ese doble duelo. Esa separación, en ocasiones, tomará la forma de una alegoría, como en el caso de “*Barrio Lejano*” (124), en el que la salida de la infancia es leída a partir del relato homónimo de Jiro Taniguchi, un manga que describe precisamente el regreso al barrio de la infancia por parte de un personaje enajenado por el mundo adulto. En otras ocasiones, la salida de la infancia implicará una inmersión en las aguas del recuerdo, como es el caso de “Pez” (99-100), en el que la memoria culinaria recupera un horizonte familiar, de prácticas, usos y objetos muchas veces invisibles, que con justicia poética Michel de Certeau supo llamar “la invención de lo cotidiano” (2000)⁵. De este modo, podríamos decir que si en *Mi primer bikini* la pregunta adolescente del “quién soy” apuntaba a una dimensión difusa (transitoria) de la identidad, por el contrario, en *Tara*, lo que se repite es la escenificación de una edad, los diez años:

Tengo diez años. Me gusta dibujar princesas guapas, montes bíblicos, árboles genealógicos. (102)

Descalza, de puntillas, vuelvo a tener diez años y a morirme por dentro de tanta soledad (110)

Tu eres siempre joven/ eres una niña/ tienes diez años (113)

Tengo diez años. Entonces bautizábamos estanterías, ignorando de lo que nos esperaba. (114)

Este reconocerse niña, que aparece como una suerte de eco en el poemario, instala una enunciación compleja en la que la memoria de la niñez recupera un espacio perdido, inaccesible para el adulto y, en consecuencia, para la propia voz poética. Es por ello que la nostalgia, propia de un proceso de duelo, será uno de los rasgos de

5 El libro de Michel de Certeau *La invención de lo cotidiano* aborda aquellas prácticas cotidianas que, por lo general, habían sido condenadas, por la interpretación sociológica, a la pasividad y el disciplinamiento. La gestión de las tareas diarias y las operaciones creativas de consumo acaban por instalar una zona en la que los sujetos entablan negociaciones y acaban produciendo prácticas significantes de segundo orden.

lo *kidult* en este volumen: el repliegue en lo infantil aparecerá, de este modo, como un enfrentamiento a aquellos mandatos que el sujeto poético debe aceptar para convertirse (o, al menos, aceptarse) en adulto. Es, por esta razón, que la imagen de sí misma siendo niña no se detiene en una dimensión fija, inmóvil, meramente elegíaca respecto de la abuela, sino que avanza, en un plano genealógico, hacia otros modelos de lo que implica madurar o, para ser más específico, ser mujer. La inadecuación, por ejemplo, de los niños a participar en un ritual mortuario que podemos leer en el poema “El funeral” (121) o el marcado enfrentamiento a la figura maternal en poemas como “Aquello en lo que te fijas cuando salimos por las noches”: “mi madre me enseñó que la mejor forma de pasar por la vida era renunciando a la propiedad particular” (110). La nostalgia *kidult* por la niñez funciona, entonces, como una indagación en torno de las prácticas que conforman su subjetividad (algo que podríamos definir como una historia familiar legada), y tracciona un movimiento regresivo que ve en la utopía de la niña pasada un refugio para una adultez en ciernes, tan amenazante como inminente. Es, además, el sitio en el que las demarcaciones entre lo femenino y lo masculino, tantas veces desarrolladas en su poesía, se retraen y pueden ser puestas bajo una lupa que las desnaturaliza.

5. *CHATTERTON* (2014): EL FRACASO COMO CONDICIÓN EMPÁTICA

Si el último poema de *Tara* daba a entender la finalización del duelo, el reconocimiento de la pérdida y, de alguna manera, el ingreso obligado en la vida adulta (“En esta tercera vida escribo poemas, duermo en hoteles, me embarco en relaciones sin futuro. Una persona normal, o eso dicen.”), *Chatterton* se iniciará con una problematización del espacio de la madurez: “Digo que / madurar era esto: que no pude negarme, (...), y juré chocar y el suelo lo juré. (...) / Pensé en mi edad y pensé en vosotros y pensé/ que nadie me avisó de madurar así, junto a la vida y el frío en el cajón/ de la fruta que se pudre” (170). En efecto, la línea principal que atraviesa a este libro es la certidumbre de una vida adulta que no puede definirse claramente, al menos no según los parámetros tradicionales que habían marcado a las generaciones precedentes. La vida en pareja, el trabajo, los modos de habitar la ciudad, los proyectos vitales y la configuración del hogar propio son algunas de las zonas conflictivas donde una voz poética, abiertamente *kidult*, reconocerá su inadecuación. De este modo, la elección de *Chatterton* apunta, menos a la obra del poeta romántico de Bristol, Thomas Chatterton (1752–1770), que a su condición mitológica. El título del libro, de este modo, entabla —quizá hiperbólicamente— un paralelismo entre la vida del poeta que se muda a Londres y muere de hambre —o, para ser más exactos, se suicida para evitarla— a los diecisiete años, y la mudanza de la poeta a Madrid y su propio y conflictivo proceso



de emancipación del núcleo familiar en Córdoba. Así lo explica, en una entrevista que le hace a la autora, Javier Rodríguez Marcos:

Y de eso trataba su último poemario, *Chatterton* (2014). Tardó ocho años en terminarlo. ¿Por qué? Elena Medel utiliza mucho el adjetivo épico como sinónimo amable de desastroso, y su respuesta es que aquellos fueron “años épicos”. El 27 de diciembre de 2011, mientras Ana Botella tomaba posesión como alcaldesa de Madrid en la tele de una cafetería, ella esperaba en la estación de Méndez Álvaro para volverse a Córdoba. “En tres meses viví el derrumbe: me separé de mi pareja y perdí todos los trabajos”, cuenta. “Cada semana me llamaba alguien para cancelar una colaboración. Pasé de tener un sueldo corriente —1.200 euros— a ganar cero. El supermés. Luego vuelves a casa de tus padres y estás de prestado, intentas construir una vida y no puedes. Vivía en un simulacro”. (2020)

En uno de los picos más exacerbados de la crisis española, la propia Medel será, entonces, uno de los tantos *boomerang kids* (Gentile, 2010) españoles que sufren de procesos emancipatorios fallidos: “el poema se prende entre una casa y otra/ y entre una casa y otra, de esta manera, / se empieza otra vez. // Bienvenida, pródiga” (Medel: 181). Este contexto que invitará al jurado del Premio Loewe —Caballero Bonald, Francisco Brines o Soledad Puértolas— a hablar de un libro “generacional” (Morales, 2014), es el que precisamente explicará la irrupción de lo *kidult* como fenómeno reconocible en la sociedad española. En este sentido, se puede comprender la respuesta a este adjetivo (el de “generacional”) que da la propia autora:

Nos habían dicho que íbamos a ser una generación con toda la vida resuelta, exitosos, los mejor preparados de la historia... Y sin embargo nos estamos encontrando con precariedad laboral, social, emocional. No sé si es un libro generacional. Es un libro sobre el fracaso. (Morales, 2014)

La idea de “fracaso” instaura un horizonte de negación o desrealización de la vida adulta que es percibido como el incumplimiento de una promesa. En “Canción de los adultos con responsabilidades” ello aparece a partir de una fórmula primitiva que pone en el centro, la asunción de la adultez: “Ahora descubres aquello que narraban las leyendas: a nuestra edad/ con nuestras obligaciones caminamos por el río para asumir/ las escrituras. Honrabas sin saberlo los rituales de una generación/ tras otras generaciones” (189). En clave tribal, se sopesa un futuro posible (“te comerás el mundo, bostezarás, te desperezarías:/alguien limpiaba para ti la piel hermosa del pescado”)

con un presente incierto (“En el fondo habláis de mí, / habláis de mí, de lo que poseíamos: ¿es préstamo o herencia?”). De esta forma, el desgajamiento, ambigüedad y yuxtaposición del tiempo que caracteriza a la subjetividad *kidult* aparecerá, en *Chatterton*, bajo la forma de un pesimismo orientado hacia el presente y, por lo tanto, hacia el futuro. Ese repliegue depresivo⁶, por un lado, instaurará una percepción de la vida adulta como simulacro y, por otro lado, habilitará un espacio compartido en el que el poema, al señalar el “fracaso”, adquirirá una dimensión performativa⁷. Es por ello que el relato autobiográfico que habíamos señalado previamente en su escritura, aquí aparece fuertemente problematizado:

Mentí durante diecisiete años. Mentí después
en todos mis poemas. He mentido durante los diez
años siguientes. Acércate, soy
como tú. Escucha cómo late mi corazón
perverso: mudanzas en platitos
de papilla de mamá. Aliméntame,
compréndeme, yo vestía unas ropas que nunca fueron mías,
yo escribía en un idioma ajeno, pequeña, tonta,
qué mal memoricé: con mis poemas levanté un imperio.
Pero todo acabó. ¿Quién soy ahora? (193)

La desrealización del proyecto vital afecta las condiciones de su propia imagen autoral que comienza a postular un pasado falso o, al menos ilusorio (“Mentí después/ en todos mis poemas” [193]). A su vez, la recuperación del tópico del “corazón perverso” que había dado cierre a *Tara*, en un gesto de aceptación de la experiencia vital y el acceso a la adultez, implica un retorno a esa dimensión problemática cifrada en ese espacio intersticial del duelo y la salida de la infancia. Esta relación problemática con la escritura se verificará en ciertas escenas en las que Medel o bien escribe en condiciones precarias (“He corregido este poema / cuando nada sobre lo que hablaba/ existía ya. He corregido este poema/ en autobuses baratos” [185-186]) o bien se niega

6 Mark Fisher en su estudio sobre el *Realismo capitalista* instaura un paralelismo entre el cuadro depresivo y el “realismo”, entendido menos como una posibilidad estética que como una dimensión proyectiva: “En la profundidad de la enfermedad, el depresivo no reconoce su melancolía como anormal o patológica: la seguridad de que toda acción es inútil y de que detrás de la apariencia de la virtud solo hay venalidad golpea a quienes sufren de depresión como una verdad que ellos han descubierto, pero que los otros están demasiado engatados como para reconocer. Existe una clara relación entre el «realismo» aparente del depresivo, con sus expectativas tremendamente bajas, y el realismo capitalista”(Fisher, 2020, p. 130).

7 Esa dimensión performativa no solo consiste en la generación de un pacto de lectura novedoso, democratizado con el lector que se reconoce en ese malestar, sino además implica la resignificación de la noción de fracaso. De esta forma, si la lógica neoliberal había propugnado el relato del éxito individual y la retirada progresiva de formas colectivas, el reconocimiento y la adopción del fracaso implica, en su reformulación, la apertura de un espacio solidario, compartido y no ya marginal en el que los individuos puedan congregarse.



a hacerlo (“Cuando me preguntan si escribo, respondo que ya no” [149]). La escritura, por lo tanto, acaba por denunciar la imposibilidad de desplegar un relato vital que no pueda ser entendido como el de un fracaso. Sin embargo, lejos de restringirse a una mera condición individual, este reconocimiento del fracaso establecerá una dimensión amplia que le permitirá establecer una mirada empática que la hermane con otros recorridos emancipatorios fallidos:

Oh pollo deconstruido, oh pan de Latinoamérica
Oh almuerzo y microondas, manás de los autónomos,
Himno de los estómagos vacíos; ahora pienso
En nuestras digestiones. (184)

En el reverso de la lógica neoliberal del triunfo del individuo, por lo tanto, el señalamiento del fracaso instala un espacio compartido que desafía la creciente atomización del cuerpo social. Así lo podemos observar en el poema “A Virginia, madre de dos hijos, compañera de primaria de la autora” (199-201), donde un encuentro en un autobús de la periferia instala una reflexión acerca de paso del tiempo:

Cristal del autobús junto a Virginia, espejito de ambas,
tus uñas rojas comidas al fregar los platos, una gota de laca roja en tu dedo anular,
oh Virginia, oh rubia e inocente,
yo he pensado en nosotras,

bang

yo he pensado en nosotras.

No sé si sabes a lo que me refiero.

Te estoy hablando del fracaso. (201)

Reflejadas por el mismo espejo, en una toma casi cinematográfica, los proyectos vitales de las dos compañeras de la primaria aparecen unidos por un mismo malestar. Esta escena que cruza dos proyectos de maternidades posibles acaba por instaurar una suerte de comunidad caracterizada por esa dimensión *kidult* que hemos estado desarrollando. El señalamiento del fracaso ya no será entendido como una condición

romántica asociada a un individuo particular, como sucede en el caso del mito del poeta Chatterton; por el contrario, será el primer acercamiento a un horizonte experiencial, compartido y empático, en el que Medel logrará reconocer un espacio generacional amplio, cuyo signo común es el malestar.

6. CODA FINAL

Lo *kidult* es una emergencia que puede servir, como observamos en este trabajo, para comprender cómo es percibido el paso del tiempo por una poeta criada y crecida en el contexto del siglo XXI. Su obra, obviamente, es mucho más amplia que los usos que hicimos en este trabajo de la mencionada noción, que no quiere ser una mera etiqueta sino, muy por el contrario, uno de los rasgos definitorios de una promoción poética para la cual el consumo y la poesía son universos compatibles, imposibles de comprender el uno sin el otro. Este recorrido a partir de la emergencia de lo *kidult* en la obra de Elena Medel ha intentado fortalecer una comprensión más acabada de lo que, en trabajos previos, ha sido comprendido como un mero uso del mundo infantil o juvenil. Por el contrario, tal como hemos sostenido en este artículo, la gran novedad que trae su obra es poner en su centro la preocupación por la madurez y el paso del tiempo en una sociedad afectada por una corriente infantilizadora que distorsiona los procesos e indicadores del ingreso en la vida adulta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barber, Benjamin R. (2008). *Consumed: How markets corrupt children, infantilize adults, and swallow citizens whole*. Nueva York y Londres: WW Norton & Company.
- Bernardini, Jacopo (2014). "The Infantilization of the Postmodern Adult and the Figure of Kidult". *Postmodern Openings/Deschideri Postmoderne*, 5(2), pp. 39-55.
- Callicó Cantalejo, Gloria y Celma Sanz, Jordi (2016). "El nuevo fetichismo del Internet de las cosas en la sociedad *kidult*". *Aloma: Revista de Psicología, Ciències de l'Educació i de l'Esport*, 34(2), pp. 77-86.
- de Certeau, Michel. (2000) *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Cross, G. S. (2010). *Men to boys: The making of modern immaturity*. Columbia: Columbia University Press.



- Fisher, M. (2020). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Gentile, Alessandro (2010). “De vuelta al nido en tiempos de crisis. Los boomerang kids españoles”. *Revista de estudios de juventud*, 90(10), pp.181-203.
- Medel, Elena (2015). *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*. Madrid: Visor Libros.
- Medel, Elena (21 de octubre 2020). “Elena Medel: ‘Estoy acostumbrada a la autoexplotación y el cansancio, pero no solo soy yo, es todo mi círculo’”, entrevistada por F. Miró. *El diario*. Recuperado de https://www.eldiario.es/cultura/libros/elena-medel-acostumbrada-autoexplotacion-cansancio-no-circulo_1_6303796.html [Fecha de consulta: 10/08/2022]
- Morales, C. (2014, abril 16). Del fracaso y sus versos de luz. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395165469_719958.html [Fecha de consulta: 10/08/2022]
- Rodríguez Marcos, J. (2020, octubre 2). Elena Medel: “¿Qué quieren los jóvenes? Llegar a fin de mes”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2020/10/02/babelia/1601657509_960131.html [Fecha de consulta: 10/08/2022]
- Scarano, Laura (2021). “Elena Medel: ‘Hablo el idioma de las mujeres que me fueron’”. *Revista Caracol*, 21, pp. 74-99.