

Elena Medel:
“Hablo el idioma de
las mujeres que me
fueron”

*Elena Medel: “I speak the language
of the women that I were”*

Laura Scarano

Doctora en Letras (UBA), Master of Arts (USA), Catedrática de Literatura Española Contemporánea en la Universidad Nacional de Mar del Plata e Investigadora Principal del CONICET. Autora de libros de teoría literaria, especialmente en el género lírico y poesía actual y más de un centenar de artículos científicos, capítulos de libros, exposiciones en congresos y conferencias en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica.

Contato: laurarosanascarano@gmail.com
Argentina

Recebido em: 23 de novembro de 2020
Aceito em: 6 de janeiro de 2021

PALABRAS CLAVES:
Elena Medel; POESÍA;
Feminismo; Sociedad de
Consumo

Resumen: Elena Medel (Córdoba, 1985), escritora y directora de la editorial de poesía La Bella Varsovia, nos presenta una obra poética consistente y altamente provocativa. Proponemos aquí una breve travesía por algunos tópicos de su imaginario estético, que buscan situar su palabra en un horizonte histórico y generacional, pero recuperan a la vez sentidos contra un lenguaje demasiado complaciente con la sociedad de bienestar y la hegemonía globalizadora. Su poesía canaliza el malestar social sin recurrir a la denuncia estridente; da voz a la experiencia de ser mujer y persona, sin esencializar ninguna condición *per se*; cobija en la palabra un lugar para la intimidad sin olvidar que la alteridad la constituye. Funda “una raza de mujeres” que hablan sin eufemismos, entre los personajes de historieta y los ídolos adolescentes, admitiendo las lacerantes demandas del deseo y sus inocultables miserias.

KEY WORDS: Elena
Medel; Poetry; Feminism;
Consumer Society

Abstract: Elena Medel (Córdoba, 1985), writer and director of La Bella Varsovia ed., presents a consistent and highly provocative poetic work. Here we propose a brief journey through some topics of her aesthetic imaginary, which seek to place her word on a historical and generational horizon, but at the same time recover senses for a language too trapped into consumer society and globalize hegemony. Her poetry challenges social unrest without strident denunciation; gives voice to the experience of being a woman and a person, without essentializing any condition *per se*; it shelters in the word a place for intimacy without forgetting that alterity constitutes us. She founded “a race of women” who speaks without euphemism, between cartoon characters and teenage idols, admitting the lacerating demands of both desire and miseris.

Qué es lo que se dice en lo ya dicho?
La definición de una mujer sobre su propio yo
comienza por afirmar: "Soy una mujer".

(Iris Zavala)

La obra poética de Elena Medel (Córdoba, 1985) está integrada por los poemarios *Mi primer bikini* (2002), con el que obtuvo el premio Andalucía Joven, *Tara* (2006) y *Chatterton* (2014), que ganó el premio Loewe en la categoría Creación Joven en 2013. También publicó los cuadernos *Vacaciones* (2004) y *Un soplo en el corazón* (2007). En el ensayo titulado *Todo lo que hay que saber sobre poesía* (2018) aborda nociones sobre el verso, la rima, los metros, los tropos, la historia de la poesía desde la antigüedad hasta hoy. Y contribuye al rescate de voces poéticas femeninas, manifestando su interés por inscribir su obra en una genealogía matrilineal, puesta en práctica también con la creación de la editorial La bella Varsovia, que dirige desde 2004. Esta perspectiva de reivindicación de poetas mujeres la justifica así en una entrevista de ABC:

A mí siempre me ha interesado mucho la poesía escrita por mujeres. En ese sentido, mis lecturas fueron muy caóticas. Me llamó la atención la ausencia absoluta de mujeres y, por mi cuenta, poco a poco, empecé a investigar de una manera muy precaria. Empecé a pensar en la idea de hacer una antología con el proyecto «Cien de cien», donde rescato a poetas españolas olvidadas del siglo XX. (Medel, 2018b, s/p)

Proponemos aquí un itinerario de indagación a partir de su poesía reunida en 2015 (la editada e inédita) en el volumen titulado *Un día negro en una casa*

de mentira (1998-2014). La ordenación de sus poemarios en este volumen se dispone en este orden: *Mi primer bikini*, *Vacaciones*, *Un soplo en el corazón*, *Tara*, *La caída del imperio romano*, *Isolla delle Femine*, *Chatterton*, *Poemas de un libro en preparación*, *Poemas dispersos*. Y finaliza con una “Nota de la autora”, donde es revelado el propósito autorreferencial del título – invisible para el lector al iniciar la lectura del conjunto. Allí señala: “El título toma los versos iniciales de *Habitaciones*, de Louis Aragon: quiebra la vida para que asome la belleza. Sirva como poética” (Medel, 2015a, 221). La idea de fractura (de la vida, del lenguaje, de las normas) se expande pues como programa de escritura.

1. ¿QUÉ ES UNA AUTORA/A?

Uno de los puntos de mayor controversia aún hoy es el de la especificidad de una escritura femenina, cada vez más puesto en discusión por las nuevas oleadas de teorías feministas y culturales (Scarano, 2020). La producción de la subjetividad es un proceso muy complejo donde entran en juego otros elementos además del género, como la raza/etnia, la clase social, la nacionalidad, la edad, el contexto histórico-social. No existiría un *escribir como mujer* como esencia, lo que hay es una literatura escrita por mujeres que desconstruye las ideas históricas sobre sus roles convencionales, los cuestiona y construye otras representaciones. Ya lo decía hace más de dos décadas Iris Zavala: “Nuestras identidades sexuales son síntesis híbridas de discursos institucionalizados y prácticas discursivas que proyectan identidades imaginarias para ser producidas y reproducidas por las clases sociales” (1996, 123).

Los estudios autorales y los estudios de género dedicados a la cuestión parecen converger en la consideración de la autora como objeto cultural, esto es, como el conjunto de representaciones e interpretaciones que la configuran como un sujeto imaginario de génesis y uso colectivos. Pero esa subjetividad está normativizada por un conjunto de reglas, mandatos y relatos culturales que moldean estas interpretaciones. Dos categorías me parecen operativas en el análisis de la poesía de mujeres: la representación del yo (como construcción textual-cultural) y la experiencia como proceso que supone una autoconciencia de una identidad problemática en necesaria interrelación entre mundo interior y exterior, la esfera privada y la pública.

Asimismo, coopera con esta mirada la noción de "performatividad" de Judith Butler. En *El género en disputa* (*Gender Trouble*, 1990) define el género como el efecto de un conjunto de prácticas regulatorias complementarias que buscan ajustar las identidades humanas al modelo dualista hegemónico, el modelo binario. El suyo es un intento teórico de construir un sujeto del feminismo que tenga en cuenta la identidad heterogénea de las mujeres:

Si una "es" mujer, es evidente que eso no es todo lo que una es, porque el género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades. Es imposible separar el "género" de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene. (Butler, 1990, 49).

Aunque Butler parte de que la norma del género es central en el proceso de adquisición y estructuración de la subjetividad, pone el énfasis en la

performatividad, es decir en la capacidad para abrirse a resignificaciones e intervenciones personales. El término remite a un proceso permanente de reconstrucción de la identidad, que calza muy bien con esta/s subjetividad/es en proceso de la poesía de Medel. Sus sujetos poéticos –frente a las demandas del consumo actual– tratan de definir estrategias propias, que les otorguen un plus de movilidad y diferencia frente al aplanamiento homogeneizador del mercado. En este sentido *performar* es actuar, moverse dentro de un espacio –el poema, el lenguaje– que logre producir fronteras lábiles, deconstruir estereotipos y clichés y formular posiciones móviles, no esencializadas. Dice Facundo Giménez que “la performatividad produce una tensión entre la citación de la norma y la emergencia de un excedente de significación generado por el conflicto con lo reproducido” (2020, s/p).

Para cerrar este brevísimo apartado teórico, el giro pragmático que nos aportan estas nuevas categorías se enriquece con la reflexión de Teresa de Lauretis en su libro titulado *Tecnologías del género* (1989), porque nos ayuda a comprender la forma en que éste se construye al afirmar que es una representación con implicaciones en relación al proceso de escritura, en la senda de la semiótica de Peirce. El género se constituye a través de representaciones lingüísticas y culturales, en relaciones raciales, de clase y sexuales. Género también pensado en términos foucaultianos, como una “tecnología del sexo”, en tanto auto-representación, producto de varias tecnologías sociales, como el cine y la publicidad, los discursos institucionalizados, las epistemologías y prácticas críticas al uso, un conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales. El yo llega a saberse mujer mediante

ciertos signos unidos a la experiencia que dice: *yo soy una mujer*. Nuevas experiencias generan nuevos interpretantes, es decir nuevas representaciones que originan nuevos hábitos y significaciones sociales; los valores culturales se van modificando a medida que se modifica lo lingüístico. Ese repertorio de vivencias e imágenes que la literatura comienza a articular va expresando un sentido que sin ese trabajo no llegaríamos a conocer y que de a poco va siendo trasvasado al uso lingüístico común. El género entendido así no es algo natural que pertenezca a los cuerpos o algo original pre-existente a la cultura. El género se produce a partir de una tecnología política compleja.

Nuestra pregunta de partida será cómo inscribe Elena Medel su subjetividad en el proceso poético, frente a un imaginario de consumo y demandas de mercado. En qué medida logra subvertir las normas y roles sociales impuestos a su generación, con desvíos de roles fijos y deconstrucción de estereotipos. Unas palabras reveladoras de la poeta nos encaminan en este sentido:

Hay algo que atraviesa mi escritura y es la identidad. La forma en la que nos construimos y la forma en la que nos construyen. Ese sería el tronco, después salen muchas ramas. Para mí es inevitable escribir desde mis circunstancias. Yo nací en una ciudad pequeña del sur de España, vivo en una ciudad grande [Madrid] camino de la deshumanización. Vengo de una familia de clase media muy humilde. Soy trabajadora precaria porque trabajo en el sector de la cultura. Para mí es inevitable escribir desde esa conciencia. (Medel, 2016, s/p)

2. "SE HABRÁ VISTO NIÑA MÁS DESVERGONZADA..."

Uno de los pilares de la construcción incesante de la identidad en la obra de Medel es la simultánea apropiación y distorsión del imaginario infantil,

con su mundo de fantasías (dibujos animados, historietas, cuentos para niños), que se extiende a una larga adolescencia configurada por las seducciones de la sociedad de consumo (vestimentas y ropas de marca, rituales juveniles, cine y rock, tatuajes, etc.). El título de su reconocido poemario *Mi primer bikini*, que reúne poemas escritos entre sus trece y dieciséis años (de 1998 a 2001), 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. El incesante ir y venir del mercado es una oferta cargada de tentaciones, diseminada en estos poemas en forma de fragmentos que recuperan los consumos infantiles. En citas de canciones, marketing de muñecos, dibujos animados pensados para niños, pero reformulados por una adolescencia que oscila entre la voracidad del deseo de poseer y la distancia crítica.¹

Los títulos de las secciones forman parte del mismo campo semántico de vestimentas y rituales femeninos: “Top less”, “Piercing”, “Mono bikini”.² La exploración y exhibición del cuerpo se pone en primer plano. Surge la problematización corporal y sus esclavitudes de mercado; la ropa es un emblema de afirmación y a la vez de sometimiento a normas mercantiles

1 Resume Molina Gil diversas apreciaciones: “*Mi primer bikini* era ‘la 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, aún por hacer en muchos aspectos’ (en Salas Díaz, 2007, 93), que se articula como una ‘interesante exploración de la adolescencia con la ayuda del simbolismo y del surrealismo, fundiendo el culturalismo con otras estéticas postnovísimas en una voz extraordinariamente propia’ (Quesada, 2015, 1) y en cuyos 78 versos Medel ‘pretende quebrar la vida para que asome la belleza y disfrutar siempre trabajando con el lenguaje’ (Quesada, 2015, 2)” (Molina Gil, 2018, 106).

2 Todas las citas de sus poemarios corresponden a la edición de su poesía completa de 2015 ya mencionada.

impuestas. La ropa es una metonimia de todo lo que adorna al cuerpo, como los accesorios típicos del adolescente (piercing, tatuajes, ropa interior). *Mi primer bikini* exhibe uno de esos artículos textiles que representa al yo en el traje de baño, una vestimenta cercana a la desnudez y que implica cierta exhibición de la materialidad corporal ante la vista ajena.

La delgadez del cuerpo es otra trama que teje esas órdenes de la norma social, que se relacionan con modelos de belleza impuestos por el mercado. Pero a su vez desnuda las consecuencias en la anorexia, la enfermedad que subraya el rechazo al propio cuerpo con la sobrevaloración de la apariencia por encima de la salud. El poema "Bellum jeans" es una apología de la moda juvenil a través de la belleza de la delgadez, con su contracara de rechazo por la comida y narcisismo enfermo:

...mi estómago ha aprendido del mito de Narciso

y ya silencia él solo su grito desgarrado:
la desgracia de la hermosura ansío para mí.

.....

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.

(23)

La belleza se conquista con la negación de las necesidades corporales, en una carrera vista como guerra "por liderar el ranking de los cuerpos más apetecibles", donde las marcas de moda son los nuevos dioses del panteón

mercantilista que rige la vida de las adolescentes. Los mandatos sociales por la perfección física demuelen toda ética de la supervivencia y la anorexia se transforma en un ideal: “es un lujo morir habiendo prescindido del desayuno” (24). La crítica se enmascara tras la voz de una víctima que no se reconoce como tal, y es parte de un engranaje cultural perverso que alimenta sueños antinaturales y socava la propia salud corporal.

El grito de libertad de la canción “I Will Survive” de Gloria Gaynor (1978), que retoma el primer texto del poemario, nos retrata a una adolescente-niña en su habitación, rodeada de “una enorme colección de amantes” (muñecos) (17). Mediante la hipérbole y el grotesco visualizamos la lucha contra los prejuicios sociales y los mandatos paternos (expresados en otra voz en cursiva que interrumpe el discurso de la hablante: “*se habrá visto niña más desvergonzada*”). A contramano de esa “pesada carga de millones de pupilas subidas a mi grupa”, sus amantes la alaban (“princesa, miss cabello bonito, asteroide”) y ella busca “volar como Campanilla”, personaje infantil de Peter Pan, para evadir su contexto represivo. El choque de ambas realidades impacta en su propia identidad: “Quién soy, quién soy, ni siquiera sé quién soy”, repite este yo. El mundo de los *cartoons* nutre el imaginario que convierte a los Pitufos en humanoides que sacian los deseos de la niña, que se desdobra y los llama para ser consolada “cuando lloro demasiado” (18). Es la lucha por sobrevivir, tal como señala la canción de Gaynor (“*as long as I know how to love, I know I’ll stay alive / I’ve got all my life to live / and I’ve got all my love to give and I’ll survive...*”). Como una gigantesca “mantis religiosa”, la niña-adolescente realiza su ritual erótico: “introduzco a los

pitufos en mi boca", no sólo para gozar sino para experimentar una especie de metamorfosis y adquirir el conocimiento de sí. Los muñecos recorren su cuerpo, la besan "con sus besos fríos color papá pitufo, / besos de colores, ligero toque frío y plástico en mi lengua", para saber "quién soy ahora, quién soy realmente ahora" (18). Este sutil tejido de juego y meditación existencial retrata de manera peculiar las incertidumbres del crecimiento, la lucha contra las normas y la necesidad de liberación, aunque sea momentánea. Ellos representan "apuestos príncipes de un cuento de hadas", que "creen que soy la bella Durmiente, / y entonces quiebran el relato y me besan". Pero a diferencia del cuento, la niña no quiere despertar sino hundirse en el sueño profundo de "besos azules", "redondos o cilíndricos / no importa quién soy, quién soy realmente" (18). Sobrevalora una existencia imaginaria de ensueño placentero a la confrontación con la identidad real.

Otra figura de cuento infantil a la que recurre la poeta es la "Cenicienta" que espera "el último baile", pero que, a diferencia de la idealizada princesa que emerge de la magia, no posee calabazas ni ratones para convertir en carrozas y lacayos, porque "ya no quedan príncipes para mis vaqueros". Se ha roto la fantasía del amor y remata con un oxímoron la auto-percepción del yo: "Jamás, me juro, seré tan asquerosamente bella" (27). El relato de la infancia se nutre de pequeñas historias que escenifican las vacaciones en el mar, los días de pesca, o los primeros amores, que la hacen descartar a "los Caballeros del Zodíaco" por un niño que quería una caña de pescar (29). El verano, los juguetes, las canicas, los caramelos van revelando que "jamás lo que deseamos se parece a lo obtenido" (37). La mirada hacia la infancia

es más ácida que melancólica, con un afán deformador que niega los falsos mitos de esa edad de inocencia dorada.

3. “VIVIR ERA COSTUMBRE DE LAS DOS”

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.

Desde el inicio de su poesía le preocupa reformular su identidad a través de otras mujeres y encuentra modelos a los que suscribir en la historia literaria. El mejor ejemplo lo constituye el emblemático poema que dedica al poeta Benjamín Prado, titulado con el nombre de la escritora judía Irene Nemirovsky, muerta en Auschwitz y autora de *Suite francesa*. En un texto anafórico repite como un mantra “Yo soy”, identificando el yo que dice ser con distintos personajes relacionados con la escritora y sus novelas. Un inventario de nombres unidos al fracaso y la desolación se condensan en ese nombre de una mujer asesinada en una cámara de gas:

Yo soy, como tú, una judía atea.
Yo también me exilié por la guerra.
Y soy un susurro al oído y un cuento de Chejov
Y las moscas del otoño en un suburbio de Moscú
Y soy un perro y soy un lobo
Y soy un trago de vino de soledad...

(43)

La analogía con la escritora carga de sombras el retrato del yo y se expande más allá del género. Es una mujer que es ella y todos, ya que cierra el poema con la admisión de una fatalidad colectiva: somos "un corazón más en un mundo vacío" (44).

Tara, escrita como prosa poética y en versículos, con textos largos, apuesta por una versatilidad polimétrica que añade muchos matices a una voz que no se encadena nunca a un tono o ritmo fijo³. Narra en siete secciones distintas vidas, numeradas de forma decreciente, y está dedicado a su abuela, como memorial de su muerte acaecida en 2005. La hablante niña o adolescente se recuerda a sí misma en actividades cotidianas compartidas con la abuela en la casa familiar. En la "Vida número siete", titulada precisamente "Tara" (93-95), el desafío al Dios que le arrebató al ser querido y el planto por su ausencia de estirpe manriqueña son sutiles marcos que encuadran una memoria narrativa, que comienza con la evocación de "la noche de tu muerte", con

3 El título posee muchos significados, según cita a Medel su crítica Salas Díaz: "La RAE define *tara* como el peso sin calibrar, como un defecto, e incluso como una víbora venenosa. *Tara* es, además, la tierra en la que Scarlett O'Hara amó y padeció, y el mayor paraíso natural de Serbia, y el título de un poema de Emma Couceiro, y una divinidad budista y – sobre todo – la antigua diosa de la fecundidad en Gran Canaria, cuya talla me ha acompañado durante la recta final de este poemario" (2007, 93).

la lluvia y el viento golpeando las paredes como una “nana” fúnebre. Utiliza imágenes expresionistas y oníricas: “el agua invadía las sábanas” y anegaba la cama donde se refugiaba la niña. El ritmo se interrumpe como un film, con un “(Fundido en negro)” que alegoriza el instante de la muerte y deja un blanco en la página. Es el inicio de la soledad, el abandono de Dios, en un tanatorio oscuro. El poema revive el consuelo recibido de la abuela frente a los miedos nocturnos, la oscuridad y los ruidos: “Justo cuando no podía respirar me rescatabas, y yo dormía abrazada a ti, mis cuatro o cinco años, y las pesadillas se digerían con el desayuno” (94). La pérdida es desoladora, pero no anula la deuda: “Todo cuanto tengo / te lo debo”. Ante su “puerta cerrada” por la muerte no teme gritar de pie sobre su cama: “Ya no temo a la muerte, porque me reunirá con Ella” (95).

En “Vida número seis”, titulada “Pez” (99-100), nos asomamos al ritual culinario, una escena de aprendizaje donde la abuela enseña a cocinar “nuestro plato favorito”. Luego vienen las tardes compartidas, porque “vivir era costumbre de las dos”, los veranos de arena caminando orilla abajo, o sentadas en la hamaca. Ese pasado es visto como irrecuperable y se disuelve su recuerdo en un presente rotundo: “Pero ahora no estás. Las dos ya no vivimos, y el frío me agarra por la espalda y me golpea...”

Esta cadena atávica de la especie se exhibe con claridad en el poema titulado “Árbol genealógico” (103-104), que instaura un tono cercano al realismo mágico latinoamericano, mediante la yuxtaposición de imágenes disímiles y el torrente verbal afianzado por los largos versículos: “Yo pertenezco a una raza de mujeres con el corazón biodegradable”. Esta raza peculiar “se autodestruye”

y llaman a las casas “los restos del alma de mujeres sobrenaturales”. Es la soledad un estigma expresado con una metáfora elocuente: “mi corazón mancha al tomarlo entre las manos, porque coincide con el hueco de un nicho”. Una visión naturalista emerge como marca de “una especie salvaje / que ladra y que hiere” y que “jamás se extinguirá”. La especie, la cadena biológica, los eslabones de abuela-madre-hija, son examinados con mirada acuciante. En el poema titulado “Escribiré quinientas veces el nombre de mi madre” (107), la hablante reconoce que lo hará “para recordar mi origen cada vez que yo viva”. Es la marca de su ser de mujer, plural, hereditario, atávico.

La meditación sobre la muerte corroe los versos de estas siete vidas, como las del gato, hasta fundirse en una imagen de la hablante extrañada e incierta, en lucha y a la defensiva: “existo siete veces, ojos grandes, uñas largas clavadas en madera, erizos en la espalda. Que nadie me haga daño” (139). De ahí que la identidad sea un enloquecido caleidoscopio con el que cierra este libro: “Mi vida se compone de varias extrañas personas que comparten mis problemas”, “una persona normal, o eso me dicen” (140).

4. “UN POEMARIO ROTUNDAMENTE FEMINISTA”

Chatterton de 2014 fue ganador del Premio Loewe (con miembros como Caballero Bonald, Francisco Brines o Soledad Puértolas en el jurado) y definido como un libro “generacional”. Y la autora lo corrobora al afirmar que: “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”; atrás queda el estilo “barroco” de *Tara* y una crisis creativa, como añade a continuación en la entrevista: “Me di cuenta de que no podía contar lo que quería contar desde ese lenguaje, sino que tenía que optar por uno más claro, más narrativo” (en Morales, 2014, s/p). Influye en su escritura un ritmo lento y meditado que espacia las ediciones y recoge poemas de más de ocho años de redacción. Señala Luis Bagué que “inspirado en la figura del poeta prerromántico inglés que da título al conjunto, *Chatterton* de Elena Medel es un libro pautado por trasbordos literales y literarios, a medio camino entre la sublevación utópica y la aceptación de una madurez con vistas al vacío” (2018c, 243). A propósito del título, señala Túa Blesa que:

Da nombre al libro Thomas Chatterton, poeta inglés del siglo XVIII, que publicó obras supuestamente medievales atribuyéndolas a autores inventados, imitando poéticas y estados de lengua, en fin, imposturas, dicho de otro modo, ficciones. El poema de título homónimo da noticia de cómo “Mentí durante diecisiete años. Mentí después en todos mis poemas”, en una especie de diálogo o fusión de personajes – *Chatterton* y el yo de los poemas –, y deja la pregunta “¿Quién soy realmente / ahora?” – eco de “quién soy ahora” de *Mi primer bikini* –, lo que plantea la problemática del sujeto de la escritura y, por tanto, más allá de los textos, de la identidad. (Blesa, 2014, s/p).

Chatterton profundiza en la identidad femenina a través de varias escenas domésticas, que elaboran complejas metáforas con motivos cotidianos. A propósito de esta fuerte presencia de género, afín a su labor como editora de *La bella Varsovia*⁴, expresa la autora:

⁴ En una entrevista afirma: “De todo lo que hago, lo que más me satisface, más que la escritura, es mi labor como editora en *La bella Varsovia*. Allí he apostado por libros que trabajan el lenguaje,

No puedo escribir lejos de mis circunstancias, y yo soy una mujer, con todo lo que conlleva. Yo no me siento a decir 'voy a hablar de mujeres'. Tenía miedo de que hubiera lectores que se fueran a alejar por eso. Pero claro, nadie se aleja cuando es la voz de hombre la que impera, cuando las referencias son eminentemente masculinas. (en Morales, 2014, s/p)

Las lecturas de Sylvia Plath, Ángela Figuera, Marianne Moore, Anne Sexton cimentan el poemario, ya que "en cierto modo *Chatterton* es hijo, o hija más bien, de todas esas madres" (en Morales, 2014, s/p). Y más rotunda, en otro reportaje afirma que "En 'Chatterton' había un posicionamiento por la voz femenina. Es un poemario rotundamente feminista, sin ningún tipo de complejo" (Medel, 2016, s/p). Títulos sorprendidos y antipoéticos, de largo alcance, contrastan con poemas semi-narrativos que potencian una imaginación dislocada y expresionista. Valga como ejemplo el primer poema, titulado "Estamos realizando obras en el exterior. No utilizar esta puerta excepto en caso de emergencia" (169-170), que comienza:

Madurar
era esto:
no caer al suelo, chocar contra el suelo, contemplar el pudrirse de la piel
igual que un fruto antiguo.

Y concluye:

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.

por miradas atípicas y voces femeninas" (Medel, 2016, s/p).

Sin duda, el carácter introspectivo domina la secuencia, que explora con una imaginería casi surrealista el crecimiento de aquella niña anterior, signado por el deterioro y la putrefacción (con la analogía con la fruta), desnudando una crisis existencial que se expande a todo el poemario.

Especial interés tienen los tres poemas siguientes, que comparten título y final con leves pero significativas variaciones. Se trata de “Maceta de hortensias en nuestra terraza: Ascenso” (171-172), “Maceta de hortensias en nuestra terraza: Pulgón” (173-174), “Maceta de hortensias en nuestra terraza: Caída” (175-176). Pueden conjeturarse varias lecturas igualmente compatibles, ya que la metáfora de la maceta de hortensias plantada en la terraza expresa literalmente el proceso biológico del vegetal, pero a la vez el proceso existencial de una pareja y su travesía del “ascenso” a la “caída”. Un hombre y una mujer que conviven en posturas opuestas sellan un final similar con diferentes ritmos y posiciones de género.

En el primer poema, asistimos a la escena doméstica de la mujer que cuida su hortensia satisfecha, en un tiempo en que “la vida costaba dieciocho euros y no había / nada que temer”, pues “toda mujer se casa con su casa”. El cuadro es casi idílico, de “salón con ropa de domingo / mesa en el centro, mantel blanco, muchos platos rebosantes, / mi amor feliz”. La pareja simboliza el número dos, “todavía dos”, con su itinerario de “flechazo, noviazgo, / aceptación, convivencia: más tarde matrimonio, hijos”: en resumen, “todo en su sitio”. Sin embargo, concluye con una afirmación que anticipa una futura grieta: “Mientras tanto, en la casa, el hombre duerme. / La mujer / no.”

En el segundo texto, la escena nos muestra a la mujer que riega la misma "maceta de plástico negro / asomada al balcón", en un "piso de alquiler", y que sabe que "los rastros del daño de la piel de la planta / dejan también su rastro de daño en las manos que la cuidan". Y del ascenso anterior se involuciona, porque la planta se contamina (con el pulgón), y "cuando todo va bien / algo se mancha". Planta y pareja asisten al comienzo del "fracaso", "una hebra de tizne" que "ningún libro explicó", para cerrar el texto con idéntica reflexión que el poema anterior, destacando no sólo la diferencia de roles, sino la fatal incompatibilidad de género: "Mientras tanto, en la casa, el hombre duerme. / La mujer / no."

En el tercer poema, la mujer habla con sus plantas, "cultivando su propio idioma". Y reconoce su impericia: no saber atender "las advertencias de los manuales de jardinería", que se vuelve correlato objetivo del fracaso matrimonial. No hay salida posible que la rescate del "pulgón" y se anticipa su "caída" ("arrojar la planta a la basura / o cederla a mis mayores"). El final homólogo introduce un giro nuevo. La desvinculación es irremediable. La mujer asume el rol del hombre y este desaparece de escena: "Mientras tanto, en la casa, la mujer duerme. / El hombre / ya no está."

Un interesante *in crescendo* de cuestiones que atañen a la mujer se consolidan en este libro de diversos modos, desde una mirada crítica. "Una plegaria por las mujeres solteras" (187-188) adopta un tono irónico para retratar a aquellas mujeres que viven un amor pasajero sin contratos y "duermen varias noches en un piso de soltero". Con varones que le susurran al oído para estar "dentro de ellas", aunque tienen "su hogar en otra parte". El contraste de roles y actitudes

entre sexos acentúa la soledad de estas mujeres, “las solteras que se conforman y desayunarán solas, más tarde”. La crítica social se reviste de un tono neutral, casi objetivista, volviendo impersonales a los personajes, representantes de género, en un presente tenso que perpetúa la desigualdad:

Después del amor la mujer se ducha mientras
 el hombre fuma en el pequeño salón de su piso
 de soltero. Se despiden,
 dos amigos: ella viste la ropa de la noche
 anterior, él se avergüenza.

Este libro narra el fracaso, que adopta varios rostros; puede ser “una ruptura sentimental irremediable como la muerte de una maceta de hortensias” o “la maldición del trabajo o la falta de él o bien el temido regreso de grande a la casa de los padres” (en Morales, 2014, s/p): “Renazco/ en la oficina. Crezco sin luz:/ yo canto a los elementos opresivos”, “he corregido en el lugar en el que corregía/ hace diez años”.

El último poema del libro adopta la apariencia de un homenaje, dedicado a una mujer específica, jugando con la proyección autobiográfica: “A Virginia, madre de dos hijos, compañera de primaria de la autora” (199-201). La escena en presente nos ubica en un autobús, que se desplaza de la periferia al centro “de nuestra localidad minúscula”, y dibuja con una sinécdoque la presencia de “tres asientos frente a mí”, que más tarde se humanizan: “el niño a la derecha, en el centro la niña, la madre a la izquierda”. El foco se detiene primero en la “hija pequeña de Virginia”, luego en el “hijo mayor de Virginia”, como extensiones del cuerpo agigantado de esa madre, que

lee una revista, indiferente a su muda espectadora, la antigua compañera de escuela a quien no ha reconocido después de más de veinte años. Y ante esta visión se acumulan los recuerdos del pasado con la decepción del presente: "Pero tú Virginia, tan rubia, ¿lo recuerdas? / Allá donde entonces combatíamos los piojos / ahora / [...] escondemos el tiempo". Una suma de imágenes de esta mujer envejecida, rota, desgastada – que quizás maldiga a sus hijos "a la hora del baño" –, se precipitan en la mente de la hablante, que se transforma en un ojo escrutador. Focaliza la Virginia del presente, con sus "canas" y sus "uñas rojas comidas al fregar los platos", "ahora con dos hijos, sin anillo en el dedo, con un bolso colmado de galletas". Para Luis Bagué, "el onomatopéyico *bang* que jalona el texto como un disparo de lucidez advierte de una rutina zarandeada por la crisis y de una existencia femenina relegada al ámbito doméstico" (2018c, 243). Y la mirada *pasiva* se trueca en *compasiva*, pues experimenta una fatal identificación. Dos niñas en paralelo en el pasado, bifurcadas en un presente igualmente desolador, a pesar de la diferencia de caminos elegidos⁵:

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.

5 Confiesa Medel sobre este poema: "Empecé a escribirlo con una distancia no solo geográfica, sino también vital. Yo vivía aquí [en Madrid], trabajaba aquí... Sin embargo, terminé de escribirlo siendo de allí. Esa distancia ya no estaba y en cierto modo no era yo ya la persona de la que estaba hablando"; "fue escrito durante años" (en Morales, 2014, s/f).

A propósito de la génesis de este libro, la autora afirmaba:

Pensábamos que viviríamos mejor que nuestros padres y no es así [...]. Me pregunto en qué momento se torció todo y no tengo respuestas. Incluso cuando no se escribe literatura social se escribe contra algo. Yo escribo contra esa sensación y contra mí misma porque hemos seguido un modelo enloquecido, sabemos quiénes son los culpables y nuestra repuesta ha sido bajar la cabeza, la sumisión (en Rodríguez Marcos, 2014, s/p).

5. CODA

En síntesis, el potencial crítico de la poesía de Medel escapa a las configuraciones realistas convencionales y potencia un discurso expresionista, que se desliza entre la sutil ironía y la meditación existencial. No por casualidad se la incluye en diversas antologías de tenor divergente. Afín a ciertas líneas apuntadas por Juan Carlos Abril en su colección *Deshabitados*, podría asociarse con un “realismo abstracto”, entendido como “una abstracción inserta en la Historia y en el horizonte de aspiraciones de una época” (2008, 45). Para Luis Bagué, esta ambigua etiqueta como “intento de síntesis certifica que nos situamos en un territorio movedizo” y señala en su poesía

preocupaciones reales y materiales: el ingreso en la madurez y la intemperie sentimental, la integración de los conflictos familiares en el horizonte social, el cuestionamiento de los códigos simbólicos que rigen el capitalismo, o la condición de «extranjero» del yo lírico”, sin abandonar “los temas del compromiso posmoderno” (2017, 289).

Lo femenino en ella –como bien apunta Vicente Luis Mora–: “no es un punto de vista ni de salida, sino parte del paisaje, un elemento más en la

voz que mira, dispuesto en el mismo plano constructivo que la juventud" (2016, 257), o añadiríamos también, la infancia, la memoria histórica, los conflictos del presente, la materialidad del cuerpo y sus pulsiones.

Nuestra pregunta de partida fue indagar cómo inscribe Elena Medel su subjetividad en el proceso poético, frente a un imaginario de consumo y demandas de mercado. Desde la subversión de los estereotipos de niñas y adolescentes de una educación conservadora y patriarcal a la resistencia a los mandatos de una sociedad hiperconsumista, Medel abre líneas de fuga y se opone a muchas de esas normas y roles sociales impuestos a su generación. Asimismo, refuerza de manera original la senda abierta por tantas mujeres que, del habla al silencio, entre la verdad y el temor a la equivocación, reivindican una genealogía femenina que las sustenta. Volviendo a su errática identidad, Medel se abraza a una certeza, reconociendo su yo fundido con la otredad femenina. Dirá en la serie poemática *Isolla delle femine* (2011), que la atraviesa una "lengua rota", un "idioma frágil" (I, 157), heredado de quienes la anteceden: "Hablo con la lengua / de mis madres", "desde la piel / desnuda de mis madres" (III, 158), "hablo en el idioma de las mujeres que me fueron / hablo con el cuerpo hablo en un idioma que no me pertenece" (IX, 160).

Su búsqueda en el lenguaje integra además el cuerpo, la piel desnuda, la voz a veces inaudible y el rostro desconocido de esas madres que le otorgan un origen y una tradición. Con una poética poco complaciente con el lirismo figurativo al uso, pero sin descuidar el cuidadoso artificio de las imágenes, entre un ritmo onírico y coloquial, Medel logra construir una de las voces más singulares en el panorama de las jóvenes poetisas del siglo XXI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abril, Juan Carlos (ed.). *Deshabitados*. Granada, Diputación provincial, 2008.
- Bagué, Luis. *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética*. Madrid, Visor, 2018c.
- Bagué, Luis. “El realismo... ¿solo o con leche? Los ‘otros’ realistas en las antologías recientes”. In: Blesa, Túa. “Chatterton de Elena Medel”. In: *El cultural*, 1998. Disponible en: <<https://www.elcultural.com/revista/letras/Chatterton/34472>>. Acceso en: 28 oct 2020.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminist Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. Nueva York, Routledge, 1990.
- Giménez, Facundo. “Elena Medel y Mercedes Cebrián: performatividad y mercado en la configuración del universo de lo femenino”. Material de cátedra, UNMdP (inédito), 2020.
- Lauretis, Teresa de. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London, Macmillan Press, 1989. “La tecnología del género” en traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, 1-30. Disponible en: <http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>. Acceso en 2 abr 2020.
- Medel, Elena. *Mi primer bikini*. Barcelona, DVD, 2002.
- Medel, Elena. *Vacaciones*. Almería, El Gaviero Ediciones, 2004.
- Medel, Elena. *Tara*. Barcelona, DVD, 2006.
- Medel, Elena. *Un soplo en el corazón*. Logroño-La Rioja, Ediciones del 4 de agosto, 2007.
- Medel, Elena. *Chatterton*. Madrid, Visor, 2014.
- Medel, Elena. *Un día negro en una casa de mentira (1998-2015)*. Madrid, Visor, 2015a.

- Medel, Elena. "Los poemas nacen de la incomodidad". Entrevista de María Jesús Espinosa. In: *El País*, 31 ag 2015b. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2015/08/26/babelia/1440588669_353144.html>. Acceso 18 mar 2019.
- Medel, Elena. "La poesía no es la hermana pobre de la literatura". Entrevista de Elena Hevia. In: *Ocio y cultura*, 26 jun 2016. Disponible en: <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160626/elena-medel-poesia-premio-princesa-de-girona-5227937>> Acceso en 1 abr 2019.
- Medel, Elena. *Todo lo que hay que saber sobre poesía*. Barcelona, Ariel, 2018a.
- Medel, Elena. "En las editoriales de poesía con prestigio las mujeres no existen". Entrevista. In: *ABC*, 04 marz 2018b. Disponible en: <https://www.abc.es/cultura/libros/abci-elena-medel-editoriales-poesia-prestigio-mujeres-no-existen-201803040128_noticia.html>. Acceso en 1 abr 2019.
- Molina Gil, Raúl. "Antologuemos: tendencias, inercias y derivas de las últimas antologías poéticas en la España contemporánea". In: *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 11, jul 2018, 57-109.
- Mora, Vicente Luis. "Yo es otra. La subjetividad femenina en la poesía contemporánea". In: *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1980-2015)*. Berlín, Iberoamericana, 2016, cap. III, 255-268.
- Morales, Clara. "Del fracaso y sus versos de luz". In: *El País*, 2014. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395165469_719958.html>. Acceso 2 abr 2020.
- Quesada, Antonio J. "Algunas ideas sobre *Chatterton* de Elena Medel". In: *Sur: Revista de literatura*, 7, 2015, 1-3.
- Rodríguez Marcos, Javier. "¿Libros para cambiar el mundo?". In: *El País (Babelia)*, 31 mayo 2014.
- Salas Díaz, Miguel. Reseña de *Tara*. In: *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, n.º 1, 2007, 93-94. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2279144.pdf>. Acceso en 2 abr 2020.

Scarano, Laura. “La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: Hermandades, redes y antologías de género”. En *Studia Iberoamericana*, No. 7, 2020, 35-60. In: <<https://www.studia-iberica-americana.com/issues.html>>. Acceso en 2 abr 2020.

Zavala, Iris. “La mujer en la literatura española (del siglo XVIII a la actualidad)”. In: Zavala, Iris y Miriam Díaz-Diocaretz. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. III. Barcelona, Anthropos, 1996, 120-132.