



reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

33 | 2024

Nuevas lecturas del cuento iberoamericano

Fantasías de la lengua en la narrativa de Dante Medina

Fantaisies de la langue dans l'œuvre narrative de Dante Medina

Fantasies of Language in Dante Medina's Narrative

Sandra Ruiz Llamas



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/cher/17557>

DOI: 10.4000/12o4m

ISSN: 2803-5992

Editor

Presses universitaires de Strasbourg

Edición impresa

Fecha de publicación: 13 de noviembre de 2024

Paginación: 101-114

ISBN: 979-10-344-0238-0

ISSN: 1968-035X

Referencia electrónica

Sandra Ruiz Llamas, «Fantasías de la lengua en la narrativa de Dante Medina», *reCHERches* [En línea], 33 | 2024, Publicado el 13 noviembre 2024, consultado el 16 mayo 2025. URL: <http://journals.openedition.org/cher/17557> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/12o4m>



Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia CC BY-NC-SA 4.0. Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

Fantasías de la lengua en la narrativa de Dante Medina

SANDRA RUIZ LLAMAS*

*Todos uno fuego y juego
si una letra le mudáis.*
Tirso de Molina

Introducción: Cuentística iberoamericana

Lo magistral de la narrativa iberoamericana tiene su propia personalidad, que constatamos al comparar su transformación en la ficción de los siglos xx y xxi.¹ Entre las principales preferencias de la cuentística, se encuentran: la exposición gradual de periodos, el detalle en las técnicas literarias, la variación de los temas y el ingenio en subgéneros, la indagación de una ‘identidad’, la estética de la cultura hispánica. La literatura madurada en Hispanoamérica tiene un recorrido trazado —históricamente— por el progreso y consolidación independiente de la literatura española.

En América brotaron con todo impulso las renovaciones literarias. En Perú, César Vallejo, con una mirada diferente a las normas lingüísticas, decidió llevar su escritura hacia la reconstrucción de la forma mediante toques modernistas (como *Trilce*, 1922). Desde sus primeras obras, logra el empuje del movimiento literario del Creacionismo. En la misma sintonía, el poeta chileno Vicente Huidobro, el creador de este movimiento en 1916 —junto con el poeta francés

* Doctorante, investigadora, Literatura fantástica mexicana s. XXI, Universidad de Huelva y COIDESO.

1 La ficción de la escritura iberoamericana tiene una lógica como modalidad al establecerse como realidad, como modelo de discurso al esbozar aventuras paradójicas y como estrategia metonímica al proponer contrariedades ‘fantásticas’. En *Literatura Fantástica* —entre la realidad y sus contrarios—, Rosalba Campra determina: «‘Imaginario’. ‘No real’: así definen los diccionarios lo fantástico. Y lo real es ‘lo que existe realmente’... ¿Qué es lo que existe ‘realmente’ en un texto ficcional? ¿Con qué criterios distinguimos un cuento ‘fantástico’ de uno ‘realista’? ¿Y un cuadro? Se habla también de ‘arquitectura fantástica’. ¿Cuál sería entonces la ‘arquitectura realista’?» (Campra, 2008: 12).

Pierre Reverdy—, escribía con estilo rupturista *Altazor* (Huidobro, 1931). Un verdadero cambio gramatical en el que estas corrientes literarias hacen aportaciones tanto a la ortografía como a otras áreas del lenguaje en torno a la retórica, las aliteraciones, la fonética, los neologismos, las formas sintácticas; con ello le ofrecen al lector un abanico más amplio y complejo donde se instala la poética y la ficción, para reescribir la realidad cotidiana.

Los poetas estaban en la búsqueda de la belleza a través de la palabra, la curiosidad de indagar hacia una mirada renovada, fundir una estética con otras realidades; la atención de los escritores latinoamericanos se centró en una narrativa de corte renovador, desplazando los antiguos estilos de escritura. La comunicación intercultural divergente comenzó a desarrollarse: diferenciando y fortaleciendo la escritura en América Latina. El método literario consistía en dar una percepción modernizada a través de movimientos literarios, como el Modernismo, el Realismo Mágico, y lo Real Maravilloso, hasta llegar a un lenguaje con expresiones lingüísticas más experimentadas.

Llegó a México también este fenómeno de bastantes novedades métricas, con poetas como Manuel Maples Arce, Ramón López Velarde, Enrique González Martínez y Octavio Paz; y el grupo imprescindible y fundamental denominado «Los contemporáneos»: Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Salvador Novo, Gilberto Owen, Elías Nandino. En el Modernismo mexicano, el lenguaje no fue utilizado como un cómodo artefacto, sino como un rompimiento de normas habituales. Muy a propósito de lo anterior, Roland Barthes escribió en su libro «El susurro del lenguaje»: «El lenguaje es el ser de la literatura, su propio mundo: la literatura entera está contenida en el acto de escribir, no ya en el de ‘pensar’, ‘pintar’, ‘contar’, ‘sentir’» (2017: 15).

Debido a la perspectiva que planteamos —espacio, tiempo— desde la literatura hispanoamericana, este trabajo se centra en el estudio de la obra de un autor que, en su tratamiento de la narrativa fantástica, atisba dos peculiaridades centrales de la postmodernidad: la parodia y la transposición. Es decir, dos elementos que permiten al cuento la capacidad de utilizar una transformación lingüística. El propio concepto de postmodernista alcanza las pretensiones de una nueva historia literaria, por la flexibilidad del lenguaje a través del juego que desarrolla el escritor mexicano Dante Medina.

La dimensión y el espacio en la estilística del autor abren un campo de análisis en la estructura y tipología del cuento, con la que contribuye al imaginario hispanoamericano: la introducción de una robusta dosificación de ambivalencia en sus narraciones, de humor. El autor se caracteriza por frecuentar la valoración de lo adverso, de lo fantástico todorovniano, esto es, todo aquello que no puede ser, por medio de su estilo mordaz. El escritor Ítalo Calvino, afirma que el sentido del humor: «Es más bien un ‘método’, una forma de relación con el mundo [...]. Piénsese en la importancia que ha tenido en la civilización inglesa el *sense of humour*» (1995: 180).

La actitud —imaginaria— del escritor latinoamericano se planta con una representatividad estadística en la configuración de tratar —mediante un nuevo canon estético— la literatura popular, el género del cuento.

Historiografía del cuento dantemediniano

Las situaciones literarias que presencian los límites semánticos de la oración surgen de una tradición literaria específica: la literatura fantástica y el movimiento surrealista. El sur de Jalisco, en México, se ha caracterizado por tener un proceso de desarrollo en el germen inmediato de la riqueza de lenguaje. La zona de Jalisco, prolíficamente literaria, tuvo un movimiento ecléctico, que buscó inspiración en múltiples movimientos y fuentes que se adaptaron a sus intereses de cambio.

El más destacado autor de la región fue Juan Rulfo, originario de Sayula, en cuyos textos los hablantes son absolutamente astutos y nos ayudan a obtener las distintas variantes socioculturales; conocemos con ello la construcción y negociación de significados en los planos morfosintáctico y discursivo en la comunicación. La mayoría de estos hallazgos lingüísticos están en la obra cuentística *El Llano en llamas* (1953) y en la novela *Pedro Páramo* (1955), y siguen estando presentes en su obra «El gallo de oro» (1980).

Dante Medina, oriundo de Jilotlán de los Dolores —igualmente del sur de Jalisco—, continúa en la misma línea literaria: la escritura de sus obras superpone un léxico humorístico, desde la ‘ruptura’ sintagmática en cualquiera de las categorías gramaticales.

Para la presente investigación, tomamos en cuenta sus obras cuentísticas, a las que, en un sentido extenso las une el género cómico y el género dramático. El valor estético de la cuentística ‘dantemediniana’ sistematiza una personalidad que implica la risa. Según Charles Mauron: «El teatro cómico es semejante al humor. Lo sobrepasa por su amplitud, por su riqueza y su calidad estética, [...] por la libertad de una regresión, que, [...] vuelve a la mímica, al gesto, a la bufonada, a la exaltación, a la danza de los juegos infantiles» (1998: 24).

El desarrollo diacrónico de la obra dantemediniana muestra que trabaja con el juego en la lengua, la constante manifestación del diálogo irónico y, las variedades tradicionales en el personaje. La variación gramatical, que nos permite identificar particularidades de un hablante, en donde los personajes implantan conversaciones de diferentes niveles de lengua y pluralidad diatrática. Cronológicamente, el recorrido del escritor Dante Medina en el género del cuento inició con diversas publicaciones en revistas de la capital tapatía: en Guadalajara, Jalisco, México.

En junio de 1977, en los números 3/4 de la revista *Incluso*, publica «La de la fonda», y en septiembre del mismo año, en el número 2 de la revista *In albis* publica «Iodex gasta mucho yurex». El primero, dentro del contexto cotidiano mexicano, se distingue por expresar las emociones de ‘la doña’ de la fonda que,

—de acuerdo con la clasificación de personajes del ensayista Edward Morgan Forster— se trata de un personaje redondo o, ‘con relieve’, ya que se manifiesta como si realmente tuviera vida propia (Forster, 1961: 95). El segundo cuento, destaca por el juego de palabras —en toda la narración— entre el nombre propio del personaje principal Iodex, y su relación con la cinta adhesiva, el yurex. Ambos cuentos, tienen un argumento muy definido y se caracterizan por tener un desenlace juguetón, por ser breves, y, sobre todo, por sus ingeniosos personajes. Los cuentistas suelen fabricar personajes que manifiesten actitudes de personas, esto es, que el lector contemple a este tipo de personajes como si se tratara de contemplar a cualquier otra persona.

En en el número 5, volumen I de la revista *Éxodo*, noviembre – diciembre de 1978, publicó el cuento «¡A poco por dos mil pesos!», y en diciembre del mismo año, en el número 1, volumen I de la revista *Péñola*, «El cuento de la fábula». El primero, marca —culturalmente— el camposanto y la muerte como parte del imaginario y mofa en la literatura mexicana, es decir, que los acontecimientos reales están contenidos igualmente que los ficticios. El segundo, campo de fabulación, el autor se permite una exposición ideológica en una Facultad, la división entre ilusión y realidad de dos personajes que manipulan el tiempo.

En el número 3, de la revista *Buril*, en octubre de 1979, publicó «El bastón»; en noviembre–diciembre del mismo año, en el número 7, volumen I de la revista *Pulsos* publicó «Edipo redivivo»; y, en *Chanchullo*, s.n., publicó «Pancarta literaria» y «Fue capaz». El primero, característico de un contexto absurdo en el que un viejo ‘del piso alto bajaba’, una narrativa que constituye una buena metáfora: el camino subía y bajaba : «Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja», dice Juan Rulfo. (2005: 6). El segundo, que se acerca al cultivo de la ‘paradoxografía’: Edipo como personaje principal que lee a Sigmund Freud² con referencias del mundo natural, o humano. Esta narración destaca porque el personaje principal tuvo un impacto decisivo a sus ochenta años, por haber leído a Freud. Y, el tercero, de corte fantástico que se destaca por la imaginación de un hombre y sus deseos de soñador hacia su pareja. En los primeros años como cuentista, Medina se pronuncia ante la ficción ascética y prueba la descripción de otras realidades en la literatura mexicana. Estos cuentos tienen por objetivo la exploración, articular la nueva realidad de la sociedad mexicana contemporánea: completamente alegórica, utópica y simbólica. Para la explicación ante la creación de elementos fantásticos representativos, el literato Gonzalo Torrente Ballester, decía que «su universalidad invita a creer que la realidad de lo fantástico, entiéndase su existencia, obedece a alguna necesidad profunda de los hombres, acaso a la de ampliar indefinidamente el mundo de

2 De acuerdo con el capítulo «II. Risa, Humor, Comedia» del libro *Psicocrítica del género cómico*, se trata de una referencia a la manifestación de una personalidad inconsciente, que concierne a la teoría de la risa —precisamente— «El chiste », de Sigmund Freud. Esto es, Medina toma desde los inicios de su escritura, complejidades de la realidad para hacer textos significativos en la fabricación del humor.

lo llamado real mediante la creación de ficciones significativas» (en Fernández Ariza, s.f.: 32).

En el verano de 1982, segunda época, de la revista *Pulsos*, publica «Aguas». Se trata del primer cuento que marca una alteración e innovación bufonesca en su literatura; surgen los primeros neologismos: ‘convocadagua’, ‘eterno’, ‘haún’, ‘disfraseado’, ‘rascanubes’, ‘intuioyeron’, ‘avertiguado’ y ‘escondijes’. Observamos la introducción de una balanza energética al lector que se enfrenta a una hiperbólica narración, esto es, la exaltación del genio a través del instintivo juego infantil, un fondo cómico. El autor empieza a cultivar y experimentar con el fenómeno de la risa en el lector: la construye mediante la modificación sintáctica de la oración, describe la representación de una nueva situación —con el personaje el Conde Comprar—, provee de acontecimientos que implican atención del lector. El humorista Max Eastman ha teorizado sobre una mueca que puede tanto hacer reír a un bebé como asustarlo, según comprenda —o no— el juego. Dante Medina, en su redacción, comete acciones ‘prohibidas’, procurando seducir a su lector y así, obtener un cómplice.

En abril de 1993, en el número especial de la *Revista Universidad de Guadalajara*, se publica el cuento «Crónica fragmentaria: la aritmética de su majestad la muerte». En él se articula una tragedia que se transfigura en una comedia, partiendo de un hecho histórico en el Sector Reforma de Guadalajara (México), las explosiones de los ductos de petróleo del 22 de abril de 1992, una verdadera tragedia humana que en esta ficción se aborda con el tono de la comedia. El autor suscita el terror y, en el plano afectivo surgen los ecos de nuevas Electras, Edipos y Lloronas; es entonces que, surge el deleite de la novedad —lacrimosa como en el teatro francés de Molière— y el arte de ocasionar la risa a la usanza del comediógrafo latino Tito Maccio Plauto.

El 2 de enero de 1994, en el suplemento *El Gallo Ilustrado*, del periódico *El Día*, se publicó en la Ciudad de México el cuento «De Macondo a Comala: Gabriel García Márquez», en él, el autor presenta dos elementos: lo imaginario y real del sur de Colombia y del sur de Jalisco, una especie de vanguardia moderna para la expresión estética de una diligencia entre Pedro Páramo y el paisano José Arcadio Buendía. Destaca, en esta serie de primeros cuentos sueltos, la significativa técnica que adquirió Dante Medina tras leer a cuentistas como Alejo Carpentier, Guy de Maupassant y Giovanni Boccaccio, dan como resultado una incesante hibridación de imágenes, palabras y su consolidación como provocador.

La técnica narrativa que Giovanni Boccaccio emplea de trama-dramática sobre la peste acontecida en Florencia, Italia en 1348 para su *Decamerón*, es el mismo uso que Medina le otorga a la explosión de hidrocarburos en los drenajes de Guadalajara como trama-pretexito de su cuento «Crónica fragmentaria: la aritmética de su majestad la muerte» en 1992.

Características tipológicas del cuento dantemediniano

La complejidad del cuento tiene diversas experiencias narrativas y literarias, en ellas la ficción y lo imaginario presuponen, experimentalmente, la idea de realidad; con la que se evade la categorización. En la *Teoría de lo fantástico* (1976), el académico Harry Belevan se sitúa ante la negación de «la existencia de un ‘género’ y ve en lo fantástico una especie de esencia inmutable, más allá de los temas y las formas» (en Campra, 2008: 16).

El cuento mexicano, el edificado en el estado de Jalisco, está compuesto de elementos de la realidad cotidiana: la sensibilidad del cuentista es una sátira del menester y defectos de la sociedad y, con la intención de artista, gusta de darle apariencia —como si se tratase de invención—³ a sus propias cuitas. El romanista e hispanista Mariano Baquero Goyanes, define el cuento de la siguiente manera:

El cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que, no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata pues de un género intermedio entre poesía y novela, apresador de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento. (1993: 23)

El género del cuento, por su ágil brevedad de pequeña historia⁴ y cuidadoso rigor filológico, permite que tenga otras expresiones literarias experimentales, —por la forma en que la definición lo manifiesta— novelesco, dramático o lírico, es decir, únicamente la imaginación fantástica garantizará el albedrío de su creación. La utilización de la tercera persona —técnica teorizada por el escritor Henry James— que es neutralmente desde el exterior, constituye el pensamiento de algún personaje, un misterio que exalta la libertad de lo que realmente reflexionaba el narrador, su *punto de vista*:

Esta valoración del cuento como algo cuya eficacia radica no sólo en su trama o argumento, sino también en la gracia, en el *buen toque* del narrador, se relaciona claramente con la tan renacentista concepción del cuento como chiste, facecia, ingeniosidad. (*Idem*: 105)

De manera particular, el cuento iberoamericano, por su estrecho vínculo con las tradiciones, las leyendas o las *nouvelles*, el género creacional del cuento⁵

3 Acotamiento que nos lleva a la referencia de la obra narrativa en verso *Viaje del Parnaso*, de Miguel de Cervantes, en la que se autocalificaba de “raro inventor”.

4 «En la lengua italiana *novella* era un diminutivo formado sobre la palabra latina *nova* (en italiano *nuova*), y con la significación de breve noticia, de pequeña historia. Y así aparece a finales del XIII el *Novellino* o *Libro di novelle* de Franco Sacchetti, las *Novelle* de Mateo Bandello, ya en el XVI; hasta llegar a la época moderna en que, por ejemplo, Edmundo de Amicis compone *Novelle* (1872), al igual que Giovanni Verga, *Novelle rusticane* (1883), etcétera». (Baquero Goyanes, 1993: 101).

5 En la edición de 1907 en sus *Cuentos completos* el escritor Juan Valera escribió: «Habiendo sido todo cuento al empezar las literaturas, y empezando el ingenio por componer cuentos, bien puede afirmarse que el cuento fue el último género literario que vino a escribirse».

fusiona las costumbres seculares con una condición más experimental, inusual y elocuente. Así, el cuento iberoamericano es muy rico en la exposición de contextos fantásticos: se ha dedicado a la índole de la temática, a la búsqueda de la originalidad portentosa e inusual:

La estructura de éste —febril, nerviosa, justamente por su precipitada brevedad— resulta la más adecuada para una temática cuya mayor efectividad, cuya más potente eficacia se obtiene a través de esa breve descarga emocional que el cuento supone, en contraste con los lentos y progresivos efectos que una novela puede provocar. (*Idem*: 116)

La ficción literaria hispanoamericana suele distinguirse por los elementos fantásticos y maravillosos que el narrador aborda. Si se parte de una valoración literaria —por sus aspectos ideológicos, sociales y geográficos— América supone todo un contexto-espacio para el imaginario del discurso.

Justificación: La configuración del cuento en Dante Medina y su especificidad en el contexto iberoamericano

En el siglo xxi, se da un giro al cuento planteándolo como una modalidad de lo cotidiano; es precisamente el elemento fantástico que el escritor Dante Medina introduce al contexto literario iberoamericano: inaugura —dada la realidad, la fantasía y mitología mexicana— una sucesión de subgéneros del cuento. Para el tratamiento comparativo terminológico entre los tipos de géneros análogos, encontramos que:

La diferencia radical entre uno y otro género reside en algo más que un mayor o menor número de páginas. Posiblemente es la índole de los temas, más que las dimensiones, lo que podría servir de clave con que diferenciar la novela del cuento y de la novela corta. Hay más afinidad entre estos dos últimos géneros, considerados en sus mutuas relaciones, que entre ambos y la novela. (*Idem*: 59)

En 1994 Medina publica una gran aportación vanguardista a la Literatura Fantástica, *Retratos de hombres mínimos*,⁶ subtitulados ‘minicuentos’, que consisten en una especie de adagio breve, esto es, sentencias de diversas áreas de la ciencia que cultivan la observación del hombre en la vida diaria, como en la Antigua Grecia la función de los aforismos de Hipócrates. Citamos algunos títulos de ejemplo: «Un hombre del pasado», «Un hombre con éxito», «El hombre del ojo en la mujer», «El hombre soltero», «El hombre de moral», «El hombre compuesto», entre otros.

En el mismo año, el autor manifiesta una corriente estética de instantaneidad lingüística muy distinta a la anterior: en la publicación de su libro de cuentos *Cómo perder amigos* (1994) —Premio Casa de las Américas de Cuento; esta noticia la dio el periódico *Granma* de La Habana con este encabezado: «Dante

6 Fueron publicados inicialmente como entregas en el periódico *Siglo 21*, de Guadalajara, Jalisco, México, en el suplemento «Vida & Cultura», en 1994. Posteriormente, en 2014, en el periódico *Tzaulan*, de Sayula, Jalisco.

Medina, asesino de Maupassant» —, ofrece una vista representativa de la modalidad surrealista bretoniana en la ficción hispanoamericana. En este libro, cada cuento representa por lo menos un aspecto diferente del surrealismo y del juego de palabras en el nivel de las frases y oraciones. Vemos dos ejemplos de dos cuentos distintos:

1. Fijarse en lo que uno dice

Probablemente él no quiso decirlo cuando lo dijo. Era una frase acercándose cariñosa que acabó siendo, a la altura del rostro, una imprevista bofetada. Algo en la sintaxis había encabritando las palabras

2. Saber llegar a la hora o al lugar equivocado

Aunque quién sabe, pero quizás por ello (yo fui el primero, yo fui la primera: tú, el oponente, la provocadora) se afiliaron a partidos que personalmente radicalizaron. De la enemistad construyeron una ideología que heredarían a otros con más odio y menos pasado, pero combatientes en la destructora inocencia del credo. (Medina, 2018: 188-189)

Una fusión de elementos realistas, fantásticos. Esta obra, cuenta con las divisiones de nuevos géneros textuales: Cuentininos y Palabrarios. En la sección de los textos de ‘Cuentininos’ el personaje principal, es una expresión verbal o una palabra. Así, el lector encuentra ‘Cuentininos’ de las siguientes palabras y expresiones: ahora / sí cómo no / uno y otro / así / mientras / adelante y atrás / aquí / lugar / hay / cómo / poco a poco / igual / chiquitito / ocioso. En esta misma obra, se encuentra la sección de ‘Palabrarios’, que son un conjunto de axiomas sobre palabras particulares. Por ejemplo: “Tú es un yo imaginando” o “La palabra cariño no se dice: se tienta con la punta de los dedos”. Aquí conviene recordar lo que el profesor Luis Leal sostiene para el análisis —en cuanto a la anfibología lingüística y el realismo literario—, la característica siguiente en este fenómeno:

El realismo mágico es, más que nada, una actitud ante la realidad, la cual puede ser expresada en formas populares o cultas, en estilos reelaborados o vulgares, en estructuras cerradas o abiertas. (Langowsky, 1982: 35)

La estructura de los géneros literarios⁷ dantemedinianos es amistosa y cercana para el lector; se construye con el humor, el folclor, lo fantástico, lo clásico, lo ficcional y lo erótico. En 2002, con la publicación de su libro de Poecuentos *Yo soy la bestia*,⁸ el autor opta por el hallazgo del lirismo. A propósito de lirismo, la escritora Emilia Pardo Bazán escribió en el prólogo de sus *Cuentos de amor*:

7 Tzvetan Todorov, lingüista y teórico literario, afirma en el capítulo 1 titulado Los géneros literarios, que «no reconocer la existencia de los géneros equivale a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura» (Todorov, 1994: 16).

8 Estos ‘poecuentos’ se publicaron en el libro *Yo soy la bestia*, con dibujos de Marcos Huerta y, textos de Dante Medina, en Guadalajara, Jalisco, México, en una edición de autor, de lujo. Se trató de un volumen destinado a coleccionistas de la obra plástica del artista Marcos Huerta.

«Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo y muy intensas —porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del *cuento*—».

Los Poecuentos le apuestan a la condición de ser cuentos que podrían leerse como poemas. Citamos dos ejemplos:

8

Cara o cruz?
 Qué oculta más, ¿la máscara o el paliacate?
 A ver.
 Qué hay debajo de una máscara? Una cara.
 Qué hay debajo de un paliacate? No lo sabemos. ¿Moscas habrá, polilla, o nada porque he oído decir que hay gente que no tiene nada en la cabeza?
 O pelos? Sí, sí!, a menudo hay pelos!
 Pero a veces, no...
 Máscara contra paliacate?
 No, no, no. No puede ser una pelea. Se entienden.
 Son cómplices: a tus espaldas *se han repartido tu cara*.

9

Éste es el laboratorio de donde sale la bestia.
 Bienvenidos.
 Aquí se entra hombre y se sale *bestia*.⁹ (Medina, 2018: 494)

Por último, en 2003, se publica la obra *Ir, volver y... qué darse*, denominada por el autor como *Cuentonela*,¹⁰ formada por una serie de cuentos que pueden leerse como una novela. Se trata de un *tour de force* en el que los capítulos de la novela son también cuentos cada uno de ellos, Un acto literario que rebasa lo que encontramos en la siguiente cita:

«Bola de sebo» y «La casa Tellier» de Maupassant, «Los campesinos» de Chejov, «En la bahía» de Katherine Mansfield son, entre otros, ejemplos de relatos cuyos límites oscilan entre los del cuento y la novela, y que cabe llamar novelas cortas, salvado el equívoco de tal denominación. Pues, a pesar de su acercamiento dimensional a la novela, esos relatos están más próximos al cuento por el tono y calidad de sus asuntos. (Baquero Goyanes, 1993: 60)

El estilo literario del autor consiste, pues, en la reconstrucción del argumento y la estructura, mediante la fulguración de nuevos moldes cuentísticos.

9 Las frases y palabras en negrita están así en el texto original.

10 Los géneros literarios dantemedinianos son inverosímiles, el vestigio es que utilizan de base teórica la Literatura Fantástica y, «toda teoría de los géneros se basa en una concepción de la obra, en una imagen de ésta, que contiene, por una parte, un cierto número de propiedades abstractas, y por otra, leyes que rigen el sistema de relaciones de esas propiedades» (Todorov, 1994: 22).

Dos tipologías cuentísticas en Dante Medina

El autor concibe la literatura fantástica a través del humor y la renovación estructural del cuento. La narrativa del autor a lo largo de los años permite la apreciación de la evolución en su escritura, para ello, clasificamos dos tipologías de sus cuentos en la obra *A la bisconversa. De adelante para atrás. Antología antológica* (2002) y en *Franz Kafka un mexicano cualquiera* (2013). Consideramos que estas dos obras —experimentales, vanguardistas e innovadores en la literatura mexicana—, son una aproximación estética a lo fantástico iberoamericano, en la vía que exploran Gabriel García Márquez («Un señor muy viejo con unas alas enormes»), Alejo Carpentier («El derecho de asilo»), y Manuel Scorza («El jinete insomne»). Los cuentos de Dante Medina no tienen la noción tradicional del género debido a la tendencia estilística constante de renovar la estructura del texto:

De una parte se sigue hablando de unas formas, por lo común mal conocidas, en desuso o en decadencia; de otra —y aunque no poco trabajosamente— se van incorporando formas nuevas, a la par que se elude tratar de otras por la manifiesta complejidad que presenta su codificación (García Berrio, y Huerta Calvo, 1992: 108).

De esta manera el autor no escribe simplemente un relato de carácter fantástico, sino que al mismo tiempo genera la impresión humanística, de libertad. Por el mecanismo de diferenciación en toda la obra del autor, consideramos diferenciar su cuentística en dos tipologías de escritura, a partir de dos técnicas que establece Gianni Rodari en su teoría *Gramática de la fantasía* (2021).

Tipología A: El prefijo arbitrario

Debido a que son cuentos que exploran el sentido ambiguo de la palabra, es decir, en su contexto fantástico el autor advierte que son Historias para ‘desprestigiar’ a las mamás. Gianni Rodari en su técnica afirma que, con la utilización del prefijo se origina el juego de la ambigüedad, de la transformación de la historia perteneciente a un suceso cotidiano: «del prefijo a la utopía» (2021: 48). El crítico literario, especialista en cuento Lauro Zavala, clasifica estos cuentos propios de «conversación íntima y cordial» (2019: 19):

Consiste en presentar narraciones breves de carácter íntimo y cálido. Algunos de ellos están escritos en tercera persona, como las curiosas «Historias para desprestigiar a las mamás»; las deliciosas «Historias para enamorar a Irene» y la serie «Tengo una amiga que». Estas tres series forman el libro de cuentos «A la bisconversa». Todas estas historias tratan sobre mujeres (Medina, 2018: 23).

Existe en esta primera tipología de cuentos un carácter crítico en el comportamiento femenino, que origina la naturaleza del cuento con ambigüedad o ambigüedad léxica, tanto la primera serie de cuentos como la tercera tienen en su título un vocablo provocador, el primero un «prefijo fantástico»:

‘desprestigiar’ (Rodari, 2021: 49)¹¹. El segundo por la terminación desafiante del pronombre “que”.

A *la bisconversa. De adelante para atrás. Antojolía antológica* (2002),¹² reúne cuentos que tienen la característica de la ambigüedad y de la ambigüedad léxica. Citamos las definiciones de ambos conceptos:

Ambigüedad: «esos casos en que un trozo lingüístico del texto, generalmente una palabra o estructura sintáctica, tiene al parecer más de un significado dentro o a pesar de su contexto. Incluyo en este concepto el de ‘vaguedad’ u ‘oscuridad’».

Ambigüedad léxica: «es más corriente y difícil de deshacer que la gramatical: hay palabras que pueden tener hasta 30 sentidos que lo mismo pueden estar cerca unos de otros que alejados como ocurre en los juegos de palabras. Hay veces en que una palabra cuenta con dos sentidos igualmente eficaces, tanto pragmática como referencialmente, en el trozo lingüístico pertinente. Otras, en el caso de una palabra con sentido metafórico y literal». (Newmark, 1999: 294-295)

Este libro de cuentos consiste en presentar narraciones breves de carácter inventivo, cálido e intrigante. Algunos de ellos están escritos en tercera persona, como las peculiares «Historias para desprestigiar a las mamás»; o las «Historias para enamorar a Irene», y la preciosista serie de «Tengo una amiga que». En cada una de estas tres colecciones de cuentos, la ambigüedad estriba en que las historias tienen dos lecturas que el estilo narrativo provoca y permite. Esta ambigüedad aparece anunciada en los títulos: las «Historias para desprestigiar a las mamás» pueden, simultáneamente, prestigiar a las mamás; las *Historias para enamorar a Irene* se dejan leer también como historias para desenamorar e historias para asustar a Irene; y «Tengo una amiga que» son narraciones en una voz que habla de sus amigas dejándonos la duda de si el narrador es su amigo o su enemigo.

Tipología B: Viejos juegos

Estamos ante una escritura irónica. Gianni Rodari, en su obra lo describe como «la búsqueda del tema fantástico puede hacerse por medio de juegos [...] absurdos, sensacionales o simplemente divertidos» (2021: 55)¹³. Las propiedades narrativas de este cuento tienen su origen en la aguda observación del autor en los hechos sociales, de ahí nace el empleo de formas locutivas de carácter

11 Tiene la función de «originar nuevas imágenes y por la palabra usual elegida para ser ennoblecida por la deformación» (Rodari, 2021: 49).

12 Los cuentos de esta obra fueron escritos con el apoyo de la Beca del Sistema Nacional de Creadores, de México (1997-2000, 2000-2003), del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA-FONCA.

13 Las propiedades de la técnica de Gianni Rodari describen que «El juego no lesiona el respeto por el papel impreso, aun cuando puede servir para desalentar su culto. Y, al fin y al cabo, inventar historias también es cosa seria [...]. Técnicamente, el juego lleva a las últimas consecuencias el proceso de ‘extrañamiento’ de las palabras y da lugar a auténticas cadenas de ‘binomios fantásticos’» (Rodari, 2021: 56)

humorístico y satírico de lo cómico teatral del texto. El teórico literario francés, Gérard Genette, manifiesta «que:»

El texto por construir depende de una serie de otros textos que le son afines (o con los que se relacionará), ya sea por la forma ('género'), ya sea por el contenido ('materia del relato'). (en García Berrio, y Huerta Calvo, 1992: 132)

En la mezcla de un género (cuento) que se convierte en artificio dramaturgico, observamos un lenguaje que define comicidad en el trámite que caracteriza el estilo de vida burocrático en México:

El humorismo supone una determinada concepción del mundo, una posición ante la vida y una interpretación trascendente de lo cómico. Ya que el placer que causa lo cómico es de índole exclusivamente intelectual sin componentes afectos. (Hernández Guerrero, y Tejera, 2002: 105)

La obra *Franz Kafka un mexicano cualquiera* (2013), relativa a lo cómico teatral y de corte galante, concentra la peculiar observación de la realidad mexicana, que lleva la burocracia hasta el límite de lo absurdo; en ella la lectura nos lleva al emprendimiento de múltiples juegos sintácticos. Contiene, casos de metonimia —considerando la teoría de Jacques Lacan—, ya que es una

conexión palabra a palabra que, junto a la metáfora —sustitución de una palabra por otra— constituyen las leyes mismas del lenguaje en el momento en que la presencia de un sujeto da al proceso valor de significación, es decir, en el punto preciso donde el sentido se produce en el sinsentido y hace surgir el efecto de la verdad sobre el deseo. (Rodríguez Monroy, 1999: 31)

Es un cuento con una fórmula muy sencilla: experimental, secuencial y abierta. De esta forma, el relato dantemediniano es clasificado por Lauro Zavala en "El cuento posmoderno: presentación de una realidad textual", de la siguiente manera:

En México hay numerosos escritores cuyos cuentos adoptan una estructura clásica o moderna al jugar con los elementos de esta hibridación genérica. Este es el caso de Martha Cerda, Francisco Hinojosa, Dante Medina, Guillermo Samperio y Augusto Monterroso, entre muchos otros. (Zavala, 2009: 27)

Concluimos afirmando que, para este escritor jalisciense,¹⁴ la literatura mexicana, la iberoamericana, y sobre todo su literatura, debe componerse de gestos surrealistas y fantásticos que se fabrican desde la lengua y emergen de ella. Es la suya una cuentística del absurdo, lo irónico y lo ambiguo, con un lenguaje excéntrico, lleno de neologismos, innovador, que se sirve de lo grandioso bufonesco, la sátira y el humor para inventar actos inusitados del

14 Juan Rulfo, el día de la primera presentación del primer libro de cuentos de Dante Medina en 1984, dijo estas opiniones sobre su obra: «Son cuentos para ser leídos, no para ser hablados, puesto que al transcribirse, por medio de la palabra, se trastoca un poco ese sonambulismo, esa cosa casi sonámbula en que concuerdan casi todos. Ahora, él nos da la clave: si algunos cuentos de él resultan confusos, es porque nuestros pensamientos lo son; nuestras ideas no van en secuencia, sino caminan a saltos». (Medina, 2018: 41)

lenguaje, nuevas tipologías lingüísticas y narrativas, nuevos géneros literarios, y propuestas sólidas, provocativas y audaces.

Bibliografía

- Baquero Goyanes, M., 1993, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Barthes, R., 2017, *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós.
- Calvino, Í., 1995, *Punto y aparte*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Campra, R., 2008, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- Fernández Ariza, G., S.F., *Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Forster, E.M., 1961, *Aspectos de la novela*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- García Berrio, A. y Huerta Calvo, J., 1992, *Los géneros literarios: Sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- Henríquez Ureña, P., 1949, *Las corrientes literarias en la América hispana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Hernández Guerrero, J.A., y García Tejera, M.C., 2002, *El humor y las ciencias sociales*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- Langowsky, G., 1982, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Gredos.
- Mauron, C., 1998, *Psicocrítica del género cómico*, Madrid, Arco Libros.
- Medina, D., 1977, «Iodex gasta mucho yurex», *Revista In Albis*, (2).
- Medina, D., 1977 «La de la fonda», *Revista Incluso*, (3/4).
- Medina, D., 1978, «¡A poco por dos mil pesos!», *Revista Éxodo*, I (5).
- Medina, D., 1978, «¡El cuento de la fábula!», *Revista Peñola*, I (1).
- Medina, D., 1979, «Edipo redivivo», *Revista Pulsos*, I (7).
- Medina, D., 1979, «El bastón», *Revista Buril*, (3).
- Medina, D., 1979, «Fue capaz», *Revista Chanchullo- Pancarta literaria*, (s. n.).
- Medina, D., 1982, *Aguas*, *Revista Pulsos*, Segunda Época (s. n.).
- Medina, D., 1993, «Crónica fragmentaria: la aritmética de su Majestad la Muerte», *Revista de la Universidad de Guadalajara*, Número Especial.
- Medina, D., 1994, «Retratos de hombres mínimos», *Periódico Siglo 21*.
- Medina, D., 2/01/1994, «De Macondo a Comala», *Periódico El día*.
- Medina, D., 2014, «Retratos de hombres mínimos», *Periódico Tzaulan*.
- Medina, D., 2018, *Sin miedo a las palabras. Cuentos Completos (1977-2017)*, Madrid, Amargord Ediciones, / Puertabierta Editores.
- Newmark, P., 1999, *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra.
- Rodari, G., 2021, *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*, Barcelona, Planeta.

- Rodríguez Monroy, A., 1999, *El saber del traductor*, Barcelona, Ediciones Montesinos.
- Rulfo, J., 2005, *Pedro Páramo*, México, RM VERLAG & Fundación Juan Rulfo.
- Todorov, T., 1994, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán.
- Zavala, L., 2009, *Cómo estudiar el cuento: Teoría, historia, análisis, enseñanza*, México, Trillas.