

# Universidad de Huelva

Departamento de Filología



## **La obra literaria de Dante Medina en el contexto de lo fantástico posmoderno: nuevos géneros literarios, neologismos, y humor**

**Memoria para optar al grado de doctora  
presentada por:**

**Sandra Ruiz Llamas**

Fecha de lectura: 8 de abril de 2026

Bajo la dirección de la doctora:

Rosa García Gutiérrez

**Huelva, 2026**



**Universidad de Huelva**

**Departamento de Filología**



LA OBRA LITERARIA DE DANTE MEDINA EN EL CONTEXTO  
DE LO FANTÁSTICO POSMODERNO:  
NUEVOS GÉNEROS LITERARIOS, NEOLOGISMOS, Y HUMOR

Tesis para optar al grado de doctora  
presentada por:  
Sandra Ruiz Llamas

Bajo la dirección de:  
Dra. Rosa García Gutiérrez

Huelva, 2026

# **Universidad de Huelva**

Escuela de Doctorado de la Universidad de Huelva

Facultad de Humanidades

Departamento de Filología

Doctorado Interuniversitario en Lenguas y Culturas

Tesis doctoral:

LA OBRA LITERARIA DE DANTE MEDINA EN EL CONTEXTO  
DE LO FANTÁSTICO POSMODERNO:  
NUEVOS GÉNEROS LITERARIOS, NEOLOGISMOS, Y HUMOR

PRESENTADA POR  
SANDRA RUIZ LLAMAS

BAJO LA DIRECCIÓN DE  
DRA. ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ

Huelva, 2026

Tesis:

La obra literaria de Dante Medina en el contexto  
de lo fantástico posmoderno:  
nuevos géneros literarios, neologismos, y humor

PRESENTADA POR  
SANDRA RUIZ LLAMAS

BAJO LA DIRECCIÓN DE  
DRA. ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ

Programa de Doctorado en Lenguas y Culturas  
Línea de Investigación: Estudios literarios hispánicos



## ANEXO II

### DECLARACIÓN DE HONESTIDAD ACADÉMICA

La abajo firmante declara que la presente Tesis de Doctorado es una obra original, elaborada personalmente, sin recurrir de manera abusiva o fraudulenta a recursos tecnológicos, en particular a herramientas de inteligencia artificial. Asimismo, manifiesta que todas las fuentes utilizadas se encuentran debidamente citadas y referenciadas conforme a un estilo reconocido, tal como se recoge en el apartado de bibliografía.

En lo relativo al uso de inteligencia artificial, la estudiante reconoce que dicho apoyo no supera un 0% del resultado final presentado, de acuerdo con los parámetros establecidos por las herramientas de detección de coincidencias disponibles (como Turnitin u otras que el profesorado pudiera emplear).

La estudiante declara igualmente que ninguna parte de este trabajo ha sido presentada previamente como parte de la evaluación de cualquier asignatura perteneciente al plan de estudios actual o cursado con anterioridad.

Finalmente, la estudiante manifiesta ser conocedora de la normativa de evaluación vigente en la Universidad de Huelva en materia de plagio, así como de las consecuencias académicas que conlleva la presentación de un trabajo plagiado.

Nombre: Sandra Ruiz Llamas

DNI: G41888552 Fecha: 21 de octubre de 2025

Firma con certificado digital del estudiante:

Huelva, a 21 de octubre de 2025

S'il y a quelque gloire à n'être pas compris, ou à ne l'être que très peu, je peux dire sans vanterie que, par ce petit livre, je l'ai acquise et méritée d'un seul coup.

Puisque les uns savent ou devinent, et les autres ne comprendront jamais.

Charles Baudelaire

Oser ne pas penser comme les autres.

Eugène Ionesco

Siempre me interesaron los escritores “raros”: aquellos autores que entienden la literatura como una celebración, que respetan y saborean el lenguaje en cada palabra, que disfrutan experimentando con los géneros y saltándose a la torera cualquier convención estructural, imaginando disparates, satirizando sobre sus sociedades y, sobre todo, haciendo gala de una imaginación desbordante. En esta situación, ¿cómo no iba a convertir a la literatura mexicana en mi principal objeto de estudio?

Francisca Noguerol,

“La excentricidad de la literatura mexicana”.

## ÍNDICE

|                                                                                                                                                                                  |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>I. INTRODUCCIÓN</b> .....                                                                                                                                                     | 11 |
| I.1 Justificación .....                                                                                                                                                          | 15 |
| I.2 Objetivos .....                                                                                                                                                              | 21 |
| <i>Objetivo 1:</i> Demostrar que el discurso ficcional en la obra narrativa<br>de Dante Medina se inserta dentro del contexto de la<br>literatura fantástica contemporánea ..... | 21 |
| <i>Objetivo 2:</i> Determinar la naturaleza del modelo utilizado<br>en los nuevos géneros literarios de Dante Medina .....                                                       | 22 |
| <i>Objetivo 3:</i> Esclarecer los mecanismos del humorismo<br>de Dante Medina, en su relación con el discurso jalisciense y michoacano .....                                     | 24 |
| I.3 Hipótesis .....                                                                                                                                                              | 26 |
| <i>Hipótesis 1:</i> La obra de Dante Medina pertenece a la literatura fantástica .....                                                                                           | 26 |
| <i>Hipótesis 2:</i> Dante Medina inventa nuevos géneros literarios<br>en la tradición de Occidente .....                                                                         | 26 |
| <i>Hipótesis 3:</i> La escritura de Dante Medina contiene un elemento<br>del humor que clasificaríamos como dantemediniano .....                                                 | 27 |
| I.4 Estructura de la tesis doctoral .....                                                                                                                                        | 27 |
| <br><b>II. DANTE MEDINA. PRESENTACIÓN BIOGRÁFICA</b> .....                                                                                                                       | 32 |
| <i>Origen:</i> Familia Medina Magaña [1948] .....                                                                                                                                | 33 |
| <i>Nacimiento:</i> Jilotlán de los Dolores: [1954] <i>Primeros años de vida</i> 1954-1959 .....                                                                                  | 35 |
| <i>Infancia</i> en Nueva Italia: [1960-1966] Estudios de Primaria .....                                                                                                          | 40 |
| <i>Adolescencia</i> en Uruapan: [1966-1969] Secundaria, [1969-1972] Preparatoria .....                                                                                           | 45 |
| <i>Juventud</i> en Guadalajara: [1973-1977] Licenciatura, [1977-1979] Maestría .....                                                                                             | 54 |
| <i>Adulthood</i> en Montpellier: [1980-1985] Estudios de Doctorado .....                                                                                                         | 64 |

|                                                                                   |                |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| <b>III. BASE TEÓRICA .....</b>                                                    | <b>72</b>      |
| III.1 Teoría de lo fantástico .....                                               | 72             |
| III.2 Teoría de lo posmoderno .....                                               | 79             |
| III.3 La obra fantástica y posmoderna de Dante Medina .....                       | 88             |
| III.4 Los mecanismos de lo fantástico posmoderno en la obra de Dante Medina ..... | 95             |
| III.4.1 El capricho .....                                                         | 95             |
| III.4.2 El concepto <i>Différend</i> .....                                        | 96             |
| III.4.3 El humor .....                                                            | 97             |
| <br><b>IV. CAMPO DE ESTUDIO .....</b>                                             | <br><b>100</b> |
| IV.1 Las gramáticas heterodoxas de Dante Medina .....                             | 100            |
| IV.1.1 <i>Léerere. Manual para hispanoandantes</i> (1986) .....                   | 102            |
| IV.1.1.1 Método de análisis .....                                                 | 102            |
| IV.1.1.2 Propuesta: Gramática deconstructiva .....                                | 109            |
| IV.1.1.3 Propuesta aplicada .....                                                 | 110            |
| IV.1.2 <i>Niñoserías</i> (1989) .....                                             | 128            |
| IV.1.2.1 Método de análisis .....                                                 | 128            |
| IV.1.2.2 Propuesta: Gramática fantástica .....                                    | 134            |
| IV.1.2.3 Propuesta aplicada .....                                                 | 135            |
| IV.1.3 <i>Cómo perder amigos</i> (1994) .....                                     | 155            |
| IV.1.3.1 Método de análisis .....                                                 | 155            |
| IV.1.3.2 Propuesta: Gramática de la libertad .....                                | 159            |
| IV.1.3.3 Propuesta aplicada .....                                                 | 159            |
| IV.2 Breve recorrido del humor en la literatura .....                             | 170            |
| IV.2.1 El humor en la obra de Dante Medina .....                                  | 177            |
| IV.2.2 Poemas satíricos .....                                                     | 210            |
| IV.2.3 Poemas juguetones .....                                                    | 210            |
| IV.2.4 Poemas provocadores .....                                                  | 220            |
| IV.2.5 Cuentos mordaces .....                                                     | 233            |
| IV.2.6 Cuentos sarcásticos .....                                                  | 239            |
| IV.2.7 Novelas pícaras, maliciosas, festivas .....                                | 252            |
| IV.2.8 Teatro socarrón, irónico y bufonesco .....                                 | 281            |

|                                                                                                                                                                                              |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| IV.3 Las transformaciones de los géneros literarios tradicionales .....                                                                                                                      | 294        |
| IV.3.1 Un paseo por la historia de géneros ex-céntricos .....                                                                                                                                | 296        |
| IV.3.2 Hibridismo genérico: formas narrativas des-generadas .....                                                                                                                            | 300        |
| IV.3.3 Análisis de siete nuevos géneros literarios .....                                                                                                                                     | 304        |
| IV.3.1.1 Cuentinino: <i>Cómo perder amigos</i> , 1994 .....                                                                                                                                  | 306        |
| IV.3.1.2 Palabrario: <i>Cómo perder amigos</i> , 1994 .....                                                                                                                                  | 311        |
| IV.3.1.3 Tramodia: <i>Yo soy Don Juan, para servir a usted</i> , 1996 .....                                                                                                                  | 316        |
| IV.3.1.4 Poecuento: <i>Yo soy la bestia</i> , 2002 .....                                                                                                                                     | 330        |
| IV.3.1.5 Cuentonela: <i>Ir, volver y... qué darse</i> , 2003 .....                                                                                                                           | 336        |
| IV.3.1.6 Noveloesía: <i>Naiden sabe de amor</i> , 2015 .....                                                                                                                                 | 345        |
| IV.3.1.7 Novecuento: <i>Con ganas de algo más</i> , 2023 .....                                                                                                                               | 351        |
| <br><b>V. ENFOQUES SOCIOLÓGICOS Y CULTURALES .....</b>                                                                                                                                       | <b>358</b> |
| V.1 La lengua común de Jalisco en dos registros literarios:                                                                                                                                  |            |
| Juan Rulfo y Dante Medina .....                                                                                                                                                              | 358        |
| V.2 El ambiente sociológico y cultural: el centro, Guadalajara .....                                                                                                                         | 369        |
| V.2.1 Características de Guadalajara, ciudad .....                                                                                                                                           | 373        |
| V.2.2 Un enfoque topográfico y policíaco en Guadalajara .....                                                                                                                                | 385        |
| V.3 Un lugar fundacional para lo fantástico dantemediniano:                                                                                                                                  |            |
| <i>Jilotlán de los Dolores</i> , 2016 .....                                                                                                                                                  | 396        |
| V.3.1 Jilotlán de los Dolores, espacio ficcional .....                                                                                                                                       | 399        |
| <br><b>VI. EL LABORATORIO DEL ESCRITOR .....</b>                                                                                                                                             | <b>408</b> |
| VI.1 Cronología de la trayectoria literaria de Dante Medina (1972-2023) .....                                                                                                                | 408        |
| <i>Primer periodo.</i> Poesía y cuento de juventud: “Aprendiz de juglar,<br>trovador primerizo” [1972-1994] .....                                                                            | 411        |
| <i>Segundo periodo.</i> Influencia de las lenguas romances:<br>“Babel en casa” [1986-1994] .....                                                                                             | 431        |
| <i>Tercer periodo.</i> El mito de Don Juan: “La figura femenina<br>protagonista” [1996-2001] .....                                                                                           | 449        |
| <i>Cuarto periodo.</i> Invención del arquetipo la Musa Fea, experimentación<br>en los títulos: “Vestirse y travestirse: arlequinados, fantoches, botargas<br>y musas feas” [2001-2011] ..... | 461        |

|                                                                                                                                                                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Quinto periodo.</i> Literatura fantástica, constante referencia al terruño,<br>a Jalisco: “Volver a los orígenes: antojos del imaginario” [2013-2017] .....                                                    | 480 |
| <i>Sexto periodo.</i> Obra de madurez, ciencia ficción e inteligencia artificial:<br>“Más allá de sí mismo, el desbordamiento de la experiencia hacia<br>el imaginario universal de la ciencia” [2017-2023] ..... | 491 |

## **VII. CORPUS DE INNOVACIONES LÉXICAS DE DANTE MEDINA**

|                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>EN SUS OBRAS COMPLETAS DE 1972 A 2020</b> .....                                            | 505 |
| PREÁMBULO: Neologismos, <i>mot-valises</i> e hibridación<br>en el léxico dantemediniano ..... | 505 |
| VII.1 Cuentos completos <i>Sin miedo a las palabras</i> (1977-2017), 2018 .....               | 511 |
| VII.2 Poesía completa <i>A ojo de buen diablo</i> (1972-2018), 2019 .....                     | 543 |
| VII.3 Novelas completas <i>Con juego en la lengua</i> (1987-2017), 2020 .....                 | 550 |

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| <b>VIII. CONCLUSIONES</b> ..... | 600 |
| ÚLTIMAS PALABRAS .....          | 611 |

|                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------|-----|
| <b>IX. APÉNDICE. ENTREVISTA SOBRE LA TRADUCCIÓN</b> ..... | 613 |
| TRADUCIR A DANTE MEDINA: UN DESAFÍO DE LA LENGUA .....    | 613 |

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| <b>X. BIBLIOGRAFÍA</b> ..... | 621 |
|------------------------------|-----|

Antes de iniciar nuestro estudio, queremos agregar un epígrafe muy importante para nosotros, porque rigió nuestro trabajo. Con un comentario, en primera persona, si se me permite.

Yo nací en Autlán, Jalisco, México, lo que tendría poca relevancia de no ser porque también nació ahí el gran filólogo hispánico, Antonio Alatorre, autor de esa cumbre de nuestra cultura *Los 1001 años de la lengua española*. Mi admiración por él es grande, y hasta donde he podido, he tratado de imitarlo, desde mi modesta estatura intelectual. Quizás siguiendo sus enseñanzas en las minucias, en sus “manías” como él las llama. Me refiero a los pies de página, tan importantes para él, que yo utilizo en abundancia.

A veces me digo: “Bueno, publicaré en forma de libro una colección de esos ensayos que me gustan, quitándoles el lastre de las notas”; pero inmediatamente (después de una fracción de segundo) me replico: “No, porque las notas son indispensables, no pocas veces es en ellas donde está lo mejor del *chiste*”.

[...]

Ciertos pasajes de los ensayos originales han quedado convertidos en notas de pie de página (¡mi manía!).

Antonio Alatorre,  
*Ensayos sobre crítica literaria.*

## I. INTRODUCCIÓN

Con este estudio, que se realiza bajo la línea de investigación “Estudios literarios hispánicos”, nos proponemos dar a conocer, explicar y analizar, los nuevos géneros literarios que a través de la innovación literaria, el humor y el uso de neologismos, el escritor mexicano Dante Medina ha creado desde 1972 en el Estado de Jalisco, México, bajo la óptica de la literatura fantástica.

La literatura mexicana desde su origen ha tenido venturosa fuerza impulsada por numerosos autores, en los que se constata la pluralidad y fertilidad de diversas proposiciones estéticas. Tanto en la novela como en el cuento y la poesía, tanto el realismo como el género fantástico han sido dos áreas fructíferas. Aunque el tópico parece insistir en la tradición realista de la narrativa mexicana, sobre todo por el éxito y difusión de la Novela de la Revolución, la fantástica ha sido una vertiente literaria muy empleada por diversos escritores mexicanos, caracterizada por su apertura al asombro, el misterio, la sorpresa o el arrobamiento. Lo fantástico —esencia principal de este discurso— no siempre es obvio: con frecuencia se manifiesta entre las líneas, a veces aparentemente realistas, de textos capitales de la literatura mexicana.

Nuestro análisis testifica que la literatura fantástica en México tiene un rol fundamental en la escritura nacional, ya que representa “la naturaleza misma de la ficción”.<sup>1</sup> La literatura fantástica reside en la constatación de un vínculo perenne entre elementos aparentes —o culturalmente— contrarios: lo imposible y lo posible, la ficción y la realidad, lo sobrenatural y lo natural, o los desafíos que provoca la compleja relación de la ciencia con la naturaleza. Las corrientes estéticas en la narrativa mexicana del siglo XX, aunque partieron de lo real como consecuencia del hito histórico y cultural que supuso la Revolución, no dejaron de alimentarse de las aventuras de la prosa modernista o de las propuestas de las vanguardias y acabaron yendo en pos de la verosimilitud de lo ficticio, indagando en sus límites en busca de la construcción de una escritura fantástica que se relacionó de diversos modos con la hegemonía de las poéticas realistas auspiciadas por las políticas culturales revolucionarias.

---

<sup>1</sup> BRAVO, Víctor Antonio: *La irrupción y el límite*, México, D. F., UNAM, 1988, p. 7.



Desde ese marco, esta tesis constituye la demarcación de la obra literaria de Dante Medina en el contexto de la literatura fantástica mexicana, una obra buscada y rigurosamente abierta a una escritura posmoderna, una “Gramática fantástica”, que se propone transgredir y neutralizar los dualismos que han regido la historización de la literatura mexicana del siglo XX. En su novedosa propuesta, sin embargo, el escritor jalisciense Dante Medina aparece en su obra como heredero de un tipo de narrativa que busca concretar formas más allá del realismo mimético:

También en esa línea de clasicidad está inserta la escritura de Cervantes, quien, teniendo en cuenta la retórica de su época, buscará como fin de sus ficciones “la verosimilitud admirable”, “lo dudoso posible”, o la conjunción entre fantasía y realidad, propiciando que lo imaginario se imponga a la realidad, y así la armonización entre “la realidad más prosaica y vulgar con la fantasía más desaforada”; las antológicas muestras aducidas hacen del autor del *Quijote* un maestro de la fantasía en sus aspectos más genuinos.<sup>2</sup>

Nos servimos de lo anterior para justificar en nuestra investigación que Dante Medina sienta una identidad a las bases del relato fantástico en la literatura mexicana contemporánea que encuentra en la introducción de juegos lingüísticos en sus textos una fórmula ideal para concretar “lo dudoso posible” y visibilizar el nexo entre lo comúnmente denominado fantasía y realidad. De acuerdo con la delimitación teórica de la literatura fantástica planteada por Rosa Francia Somalo, recogida por Guadalupe Fernández Ariza, existen aspectos muy sutiles en los límites de lo maravilloso — extraño, mágico— y de lo fantástico:

Es más, entre los que admiten la existencia de un género literario fantástico, si en algo hay coincidencia es en su modernidad: es frecuente admitir que la entidad de la narración fantástica se afirmó literariamente a partir de la segunda mitad del s. XVIII, en plena Ilustración. En esos momentos se daría el paso del relato maravilloso al plenamente fantástico, con su confusa relación entre lo cotidiano racional y lo irracional sobrenatural.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe: *Literatura Hispanoamericana del siglo XX, imaginación y fantasía*, Málaga, Universidad de Málaga, S. F., p. 6.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 74.

Para examinar la obra de Dante Medina tomamos en cuenta en esta tesis uno de los principales estudios sobre la literatura fantástica, *Introducción a la literatura fantástica*,<sup>4</sup> de Tzvetan Todorov, donde se desarrolla un análisis compuesto por tres estratos del texto fantástico: el verbal, el semántico y el sintáctico. También nos serviremos del estudio de Rosalba Campa, *Territorios de la ficción*,<sup>5</sup> que reconoce y ahonda en un análisis análogo al de Todorov en cuanto a los estratos textuales; y de los enfoques teóricos de David Roas en sus obras *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico* y *Teorías de lo fantástico*.<sup>6</sup> Con el apoyo de estas propuestas, nos aproximaremos a los espacios de lo *real*, lo *extraordinario*, y lo *insólito*. Entre estos espacios existe una ruptura o, más bien, una frontera o una rendija incierta de porosidad, lo que permite el ingreso del humor y el registro de la ironía, es decir, de la ambigüedad, elementos ambos, el humor y la ironía, muy empleados por el autor objeto de estudio. Tzvetan Todorov lo declara apropiadamente: “Tanto la incertidumbre total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación”.<sup>7</sup>

El modelo imaginario que posibilita la riqueza de un texto fantástico tiene la capacidad de contar la realidad desde la subjetividad. La escritura de Dante Medina, obediente a los dictados de esa subjetividad, requiere de una metodología particular para indagar, explicar y categorizar su obra, donde encontramos configuraciones discursivas que dilucidan los orígenes de su escritura fantástica y humorística tanto por los personajes que la ocupan como por su inusitada naturaleza o por los hechos que se efectúan. El autor crea propuestas literarias de largo alcance y juega con las formas de invención fantástica en los estratos antes mencionados: sintáctico, léxico y semántico. Pero esa voluntad innovadora no está reñida con el diálogo cómplice con un conjunto significativo de textos clásicos que han influido en el modo en el que Dante Medina ha cultivado nuevas muestras discursivas orientadas a explorar, sobre todo, dos elementos: la versatilidad del lenguaje y su ambigüedad. Precisamente en esta línea se establece la

---

<sup>4</sup> TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, México, D. F., Ediciones Coyoacán, 1994.

<sup>5</sup> CAMPRA, Rosalba: *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2008.

<sup>6</sup> ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, segunda edición, 2019. Premio Málaga de Ensayo 2011 “José María González Ruiz”. Y *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Editorial Arco Libros, 2001.

<sup>7</sup> TODOROV, Tzvetan: *Op. cit.*, p. 28.

ficción que implanta con objetividad lo injustificable, lo inconcebible: la literatura fantástica.

Mediante la exuberancia del lenguaje, Dante Medina crea un estilo de escritura novedoso entre sus coetáneos; asienta nuevas bases en el contexto histórico de la literatura fantástica conocida —aproximado a los modelos del siglo XX— recurriendo especialmente a un par de estrategias: el humor y la problematización lúdica y renovadora de los géneros literarios. Veremos, en las invenciones léxicas y los neologismos, la capacidad del autor de trascender el realismo desde diversos mecanismos estructurales, partiendo de la base de que:

la realidad no existe como tal o resulta imposible aprehenderla, es necesario construirla o reconstruirla a partir de las versiones de ella que proporcionan sus diversos observadores.<sup>8</sup>

La obra de Dante Medina —experimental e innovadora—, es una aproximación a la estética que hunde sus raíces, además, en el surrealismo en el contexto de una tradición literaria, la jalisciense, con identidad propia y de bastante influencia y extendidas repercusiones en la literatura mexicana. En el análisis de su obra observaremos cómo, sin renunciar a esa tradición, la realidad irrumpe de un modo singular, encontrando la manera de ponerse en cuestión a ella misma: así, Medina reforma la configuración convencional del contar e introduce cambios en la verosimilitud de las historias, un modelo que está presente en las historias fantásticas de Juan Rulfo, nombre central de la literatura de Jalisco y referente constante en la obra de Medina. El autor procura estructuras que alteran semánticamente el contenido de la anécdota, usando como contrapunto irónico tópicos ya asumidos como estereotipos asociados a la figura femenina; o el mítico Don Juan, al que se acerca desde el registro fantástico a motivos habituales en las poéticas narrativas realistas como las relaciones de pareja, o la cotidianidad de la vida mexicana, y utiliza diversos símbolos que producen la exaltación y el extrañamiento en el lector.

---

<sup>8</sup> FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe: *Op. cit.*, p. 11.

La literatura fantástica que articula Dante Medina busca explorar y enunciar, como se podrá comprobar, la actual condición humana. A través de un estilo en el que se conjugan la ironía y el ingenio, el autor consigue provocar al lector, hacerlo dudar de lo convencional o de situaciones aparentemente triviales. Será él, finalmente, el introductor de las diversas reflexiones sobre la concepción de la realidad.

## I.1 Justificación

Los orígenes de esta tesis doctoral se remontan al año 2017, cuando por invitación de la editorial Amargord de Madrid y de Puertabierta Editores de Colima, México, asumimos la responsabilidad de editar las obras completas de Dante Medina. El proyecto, que tomó tres años, dio como resultado dos volúmenes de cuento, dos de poesía y cuatro de novela.<sup>9</sup> El manejo de la abundante información, las entrevistas con especialistas, los fondos y recursos bibliográficos de estudio de diversas bibliotecas del Estado de Jalisco, y la indagación hemerográfica, nos permitieron identificar las temáticas fundamentales del autor y las principales características de su escritura: los juegos de palabras, la experimentación en los títulos, la mezcla e hibridación de géneros literarios, los neologismos, la novedad de un arquetipo contracanonico en poesía como la Musa Fea, y textos con signos de puntuación gramatical diferenciales. En esa época leímos todas las obras del autor, y concluimos que era pertinente realizar un estudio en profundidad, contextualizando su praxis literaria en el contexto general de las narrativas latinoamericana y mexicana, y estableciendo los parámetros formales que permitieran ubicarlo dentro de una tradición de ruptura con el canon.

La forma en que articulamos nuestra primera investigación académica en torno a estos objetivos fue gracias a una beca de la Embajada de Francia en México y el IFAL (Instituto Francés de América Latina) con la memoria de Máster *Les contributions linguistiques et lexicographiques de Dante Medina au récit hispanoaméricain*, bajo la dirección del Dr. Michaël Grégoire en la Universidad Clermont Auvergne, de Francia (2020-2021).<sup>10</sup> La elección de que se redactara en francés se debió a que la concepción

---

<sup>9</sup> De esta fuente provienen las citas de la obra de Dante Medina a lo largo de la tesis, salvo en los casos de obras publicadas posteriormente o pertenecientes a otros géneros literarios.

<sup>10</sup> En la misma memoria de Máster, agregamos un apéndice lexicográfico de noventa y siete neologismos localizados en la obra, añadiendo a cada una de las voces la etimología, la composición (es decir, las

de su primer libro de cuentos *Léerere. Manual para hispanoandantes* (1986) se apoya en la deconstrucción de la gramática, con locuciones que incluyen la lengua francesa — fonética, sintáctica y semánticamente hablando— en los veinticuatro cuentos que, a su vez, incluyen —cada uno— un epígrafe en italiano. En dicha memoria hicimos el análisis del cuento “Historia de A”, apoyándonos en la teoría, historia y propuesta de análisis del libro *Cómo estudiar el cuento* (2009) de Lauro Zavala, en cuyo capítulo “El cuento posmoderno: presentación de una realidad textual” aparece ya una primera clasificación de la cuentística de Dante Medina:

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.<sup>11</sup>

A partir de esa primera aproximación, nos propusimos plantear en esta tesis doctoral el estudio de la obra de Dante Medina dentro del contexto de la literatura fantástica, el análisis de los nuevos géneros literarios propios que ha generado en su trayectoria, el uso de los neologismos, y el recurso central del humor, con el objetivo de estudiar y comprender de manera global la escritura experimental dantemediniana, en el contexto de una literatura como la mexicana que, durante el siglo XX, ha girado en torno a las disyuntivas del nacionalismo y el cosmopolitismo, el realismo o el registro fantástico.

A este respecto, recurrimos a la lectura y análisis de trabajos académicos previos sobre la obra de Dante Medina que, en su conjunto, configuran una línea de estudio e investigación análoga y complementaria a la que hemos desarrollado. Aunque la

---

palabras que finalmente formaron el nuevo vocablo), una propuesta de definición, el contexto en el que se encuentra dentro del cuento, una tabla de conjugación en el caso de los verbos, y una tabla con otros términos o frases coloquiales vinculados al neologismo denominada “Voisinage Alphabétique”. Para todo ello empleamos el modelo del Diccionario de la Academia Francesa. Todo este estudio pudimos ejecutarlo gracias a la formación que obtuvimos en nuestro primer Máster en Lexicografía Hispánica de la RAE (2016-2017). Aquí ofrecemos nuevos ejemplos tomados de las *Obras Completas*, y no nos servimos de nuestro trabajo anterior.

<sup>11</sup> ZAVALA, Lauro: “El cuento posmoderno: presentación de una realidad textual”, en *Cómo estudiar el cuento: Teoría, historia, análisis, enseñanza*, México, D. F., Trillas, 2009, p. 27.

presente tesis, por razones metodológicas, es la única que comprende el estudio de la totalidad de la obra del autor (1972-2024), contiene —más detalladamente— el núcleo de las temáticas que han sido señaladas por la crítica con anterioridad: los juegos con el lenguaje, la experimentación en todos los planos de la escritura, el humor, el arquetipo de Don Juan. Sumamos, además, tres motivos de estudio distintivos e indispensables en el análisis y comprensión de la obra dantemediniana: la propuesta de siete nuevos géneros literarios, la identificación de neologismos (en un corpus de innovaciones léxicas) y el arquetipo de la Musa Fea. Desde la perspectiva sistemática, gran parte de las obras del autor presentan fragmentos en lenguas romances, por lo cual la estructura semántica y sintagmática de los textos ha captado el interés de estudiosos, en su mayoría de lengua extranjera; tal vez por esa razón, y aun siendo Medina un escritor en español, únicamente una investigación sobre su obra —de un total de siete— se ha publicado en español, por un catalán, en México; otra de ellas, realizada por una mexicana, se presentó en Francia; y el resto se han presentado en francés, rumano e italiano, por nativos de dichas lenguas, en sus respectivos países de origen, Francia, Rumania e Italia.

En orden cronológico, el primer estudio estuvo destinado a los juegos de lenguaje contenidos en la novela *La Dama de la Gardenia* (1992), y formó parte de la tesis doctoral de Renate Sachse, titulada *La Fête des Mots: pratiques supratextuelles dans le récit moderne au Mexique*, 1997.<sup>12</sup>

El segundo estudio, hecho por Christophe Dubois, está dedicado exclusivamente al libro de cuentos *Niñoserías* (1989); se centra en el *babelismo* como trampolín hacia la construcción de una nueva lengua denominada “lenguaniña” propia de la infancia, o al menos como se percibe en la imaginación de un adulto; el *Rapport de D.E.A.*, se titula “Un exemple de ‘linguistique fantastique’. *Niñoserías* de Dante Medina”. Un más amplio desarrollo de ese enfoque produjo la tesis doctoral *En Amont de Babel. La languaniña de Dante Medina* (1998) del mismo autor.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> SACHSE, Renate: *La Fête des Mots: pratiques supratextuelles dans le récit moderne au Mexique*, tesis doctoral, Université de Paris IV Sorbonne, Faculté des Lettres, Études ibériques, Francia, 1997. Bajo la dirección de Raúl Silva-Cacérés. El autor fue presidente del jurado en la defensa de tesis. Inédita.

<sup>13</sup> DUBOIS, Christophe: *Rapport de D.E.A.: “Un exemple de ‘linguistique fantastique’. Niñoserías de Dante Medina”, 1991. En Amont de Babel. La languaniña de Dante Medina*, tesis doctoral. Université de Bordeaux III, École Doctorale Montaigne-Humanités, Francia, 1998. Bajo la dirección de Nadine Ly. Inédita.

La tercera investigación, desarrollada por José Juan Pedro Brú y Tomás, reúne algunas de las distinciones mencionadas, fundamentales en su tesis doctoral centrada en el juego y sus vínculos con el humor, titulada *El festín de Babel. El juego en la literatura*, 2006.<sup>14</sup>

La cuarta investigación se centra en las variantes de arquetipos literarios en la obra dantemediniana; Florin Galiş analiza la modificación del arquetipo Don Juan en la obra de teatro *Yo soy Don Juan, para servir a usted* (1998) de Dante Medina, y la inclusión en el mito clásico de nuevos arquetipos del imaginario posmoderno: Mario Bros y Luigi, de los videojuegos de Nintendo, y la muñeca Barbie. La tesis doctoral se titula *Don Juan: Un arhetip teatral*, 2010.<sup>15</sup>

Otro ángulo de estudio está dedicado a la propuesta de traducciones de la obra del autor al italiano. La quinta tesis —en este caso la primera de Maestría— fue desarrollada por Gloria Bernabini, y consistió en la traducción de la obra de teatro *Yo soy Don Juan, para servir a usted* (1998), publicada como *Io sono Don Juan, per servirla*, 2012.<sup>16</sup>

Un sexto estudio fue el que desarrollamos en la tesis de Máster *Les contributions linguistiques et lexicographiques de Dante MEDINA au récit hispanoaméricain* que, como se adelantó, se centra en el análisis del primer libro de cuentos del autor, *Léérere. Manual para hispanoandantes* (1986), 2021.<sup>17</sup>

La séptima investigación —y tercera tesis de Maestría— consistió en la traducción de la novela *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* (2016), realizada por Martina Franzini, en el marco del trabajo titulado *Dante Medina e*

---

<sup>14</sup> BRÚ Y TOMÁS, José Juan Pedro: *El festín de Babel. El juego en la literatura*, tesis doctoral. Universidad de Guadalajara, Departamento de Lenguas Modernas, México. 2006. Bajo la dirección de Dante Medina. Inédita.

<sup>15</sup> GALIŞ, Florin: *Don Juan: Un arhetip teatral*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Teatro y Cine Ion Luca Caragiale (UNATC), Bucarest, 2010. Bajo la dirección de Mihaela Tonitza Iordache. Inédita. Tanto este autor como Gloria Bernabini, hicieron estancias de investigación en México con el autor.

<sup>16</sup> BERNABINI, Gloria: *Io sono Don Juan, per servirla. Propuesta de traducción* tesis de Maestría. Università di Bologna, Dipartimento di Interpretazione e Traduzione, Campus Forlì, Italia. 2012. Bajo la dirección de Gloria Bazzocchi. Inédita. La traducción fue publicada: *Io sono Don Juan, per servirla*, Faenza, Mobydick, 2012. Edición bilingüe de Gloria Bernabini.

<sup>17</sup> RUIZ LLAMAS, Sandra: *Les contributions linguistiques et lexicographiques de Dante MEDINA au récit hispanoaméricain*, tesis de Máster, Université Clermont Auvergne, UFR Langues, Cultures et Communication, Francia. 2021. Bajo la dirección de Michaël Grégoire. Inédita.

*l'autobiografia al femminile. Proposta di traduzione in italiano di Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, 2021.<sup>18</sup>

Un aspecto fundamental para abordar el estudio de la obra de Dante Medina es su vinculación explícita con una tradición literaria no ya mexicana, sino específicamente jalisciense. Desde finales del siglo XIX, Guadalajara fue un relevante centro cultural e intelectual que generó sus propios círculos literarios al margen de la capital. Ese espacio singular en el marco de la literatura mexicana ha impulsado la aparición de grandes narradores, poetas, traductores, críticos literarios, y también diplomáticos, menos cautivos de las normas que regían el campo cultural de la Ciudad de México. No es posible aquí ofrecer una nómina completa, pero la mención de algunos nombres ayuda a valorar la identidad y solidez de la literatura jalisciense y a considerarla una línea particular dentro de la literatura mexicana, aunque en todo momento en relación directa con ella. En 1947 Agustín Yáñez (1904-1980) publicó *Al filo del agua*, obra que, según la crítica, da inicio a la “novela mexicana contemporánea” al superar algunos de los límites de la Novela de la Revolución Mexicana, abriéndola a las aportaciones de escritores europeos como James Joyce y Franz Kafka).<sup>19</sup> Guadalupe Dueñas (1910-2002), nacida en Guadalajara, Jalisco, y autora de los libros de cuentos *Tiene la noche un árbol* (1958) y *No moriré del todo* (1976) destaca por su capacidad para crear una narrativa en la que no hay una división nítida entre lo fantástico y lo real, con un humor agudo e ingenioso. Con estos y otros nombres, la literatura jalisciense del siglo XX experimentó diversos estilos y rompió con las formas preestablecidas por los grupos literarios que lideraban en la Ciudad de México. Alejados de la literatura hegemónica en ese momento, se arriesgaron a nuevos límites sabiendo encontrar un espacio al margen

---

<sup>18</sup> FRANZINI, Martina: “Dante Medina e l'autobiografia al femminile. Proposta di traduzione in italiano di *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*”, tesis de Maestría, Università di Bologna, Lingue e Letteratura, Campus Forlì, 2021. Bajo la dirección de Gloria Bazzocchi. Inédita.

<sup>19</sup> El 16 de mayo de 2004 Dante Medina escribió un artículo en ocasión del Centenario de Agustín Yáñez, en el que afirma que “la voz, el tema y el tono, son de ‘un chico de muy buena reputación’ como se califica a sí mismo Agustín Yáñez en *Por tierras de Nueva Galicia* (p. 118). Un varón probo, bien pensante, culto, entrenado en la retórica de la abogacía y el discurso religioso, conservador y, católico, muy católico, ‘Sabio y católico’ se autodefinía él (p. 164). Se puede adivinar de qué lado del debate estaría Agustín Yáñez en los enfrentamientos que provoca el aborto, la clonación, la píldora del día siguiente. Usando las palabras que Cristóbal Colón le dedicó a Américo Vespucio, definiré al autor como ‘mucho hombre de bien’, y a la antigiüita [...]. Agustín Yáñez, uno de los novelistas mexicanos más destacados del siglo XX, sacó la cámara de la escritura, y quiso retratarnos, y nos tomó la foto. Lo que Yáñez nos muestra es una cortesía personal, amistosa; lo que se llama, al interior del hogar, un retrato de familia”. MEDINA, Dante: “Centenario de Agustín Yáñez. Un chico de muy buena reputación”, periódico *El Informador*, suplemento “Tapatío Cultural”, Guadalajara, Jalisco, domingo 16 de mayo de 2004, no. 292, p. 4.



de debates, grupúsculos y tendencias capitalinas. En Zapotlán El Grande, Jalisco, se produjo la primera manifestación de una escritura fantástica mexicana con el escritor Juan José Arreola (1918-2001), particularmente con sus cuentos reunidos en *Confabulario* (1952). En su novela *La Feria* (1963), implantó una narrativa con conversaciones de diferentes niveles de lengua y pluralidad diastrática, caracterizada por el uso de la ironía y por el uso de particularidades del hablante sureño. Como figura culminante, Juan Rulfo (1917-1986), originario de Sayula, Jalisco, supo crear una obra que superó las limitaciones de un campo cultural mexicano tensionado por polémicas en las que diferentes propuestas literarias fueron concebidas como auto-excluyentes. Además, en su narrativa encontramos la construcción y negociación de significados en los planos morfosintáctico y discursivo de la comunicación del sur de Jalisco y un humor complejo, de características locales, que no siempre ha sido percibido en su relevancia. Sin poder desarrollar más esta cuestión, creemos posible sostener que en el Estado de Jalisco se ha ido gestando una literatura con cualidades propias que permiten hablar de un linaje al que pertenecería Dante Medina: una literatura particularmente creativa, humorística y con preocupaciones de tipo formal. Una corriente que no ha sido ajena a lecturas cosmopolitas, al constante ejercicio de imaginación y a la redefinición de los límites entre la realidad y la ficción literaria. Ese linaje, que empezó con *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela y alcanzó su cumbre con Juan Rulfo, conduciría más recientemente a la escritura de Dante Medina por la influencia de lecturas provenientes de su familiaridad con las lenguas romances y su particular manejo del humor y lo fantástico.

A partir de este planteamiento, esta tesis doctoral se propone abordar la literatura fantástica de Dante Medina (1954), con especial observación y análisis de los nuevos géneros literarios que propone, del uso creativo de neologismos y del humor en sus diferentes modalidades. Para este fin, hemos querido considerar toda su obra publicada, porque en toda ella Medina trabaja con el *juego en la lengua*, recurriendo tanto al uso de registros populares en la construcción de algunos personajes como a la experimentación lingüística con el fin de erigir una *nueva lengua* dentro del contexto de la literatura fantástica. Con nuestra investigación nos proponemos ofrecer una base teórica que ayude a comprender la obra de Medina en el contexto de la literatura posmoderna, señalando las razones de su escritura rebelde y de las singulares temáticas que ha abordado durante su trayectoria de varias décadas de creación.

La representación y exposición de los escritores jaliscienses precedentes a Medina, fija un tejido previo de estilo excéntrico en el que el humor resulta clave, y del que emerge la propuesta de literatura fantástica de nuestro autor. El estilo marcado por la constante ruptura se percibe desde sus primeras publicaciones, estableciendo un patrón de riqueza y variedad lingüística con el que Medina construye lo que en esta tesis hemos denominado “gramáticas heterodoxas”. Aludimos con esa expresión a sistemas semióticos asociados a la posmodernidad y a un uso singular, motivado y pertinente de la experimentación que logra una nueva modalidad de escritura fantástica que se sirve, además, de la realidad histórica, social, cultural y lingüística jalisciense que, con su presencia, convierte a Medina en heredero de una genealogía narrativa particularmente caracterizada por el abordaje complejo de las relaciones entre lo real y lo irreal.

## I.2 Objetivos

*Objetivo 1:* Demostrar que el discurso ficcional en la obra narrativa de Dante Medina se inserta dentro del contexto de la literatura fantástica contemporánea.

Expondremos los elementos característicos de la literatura fantástica que emplea Dante Medina en su narrativa, en la que logra un discurso de resonancia rulfiana en el siglo XXI: se impone a la realidad a través de la hibridación de manifestaciones literarias clásicas y contemporáneas, estableciendo una forma de expresión que juega con la verosimilitud para desplazarse por los límites entre la fantasía y la realidad. Para la afirmación anterior, partimos de la primera definición de lo fantástico planteada por Vladimir Soloviev en el siglo XIX:

En el verdadero campo de lo fantástico, existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna.<sup>20</sup>

El estilo dantemediniano parte de la mimesis literaria de la realidad, con descripciones de hechos cotidianos que, mediante el uso de neologismos acaban

---

<sup>20</sup> TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, ed. cit., p. 32.

haciendo emerger lo imaginario. Pierre-Georges Castex, ex profesor de Literatura Francesa Moderna, ratificó que “Lo fantástico [...] se caracteriza [...] por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real”.<sup>21</sup> En *El arte y la literatura fantástica*, Louis Vax declara que “el relato fantástico [...] nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable”.<sup>22</sup> Aprovechando esas definiciones, expondremos el modelo que articula Dante Medina en la literatura fantástica actual, entre lo fantástico y la locura: “El autor no hace otra cosa que dejar un camino de pistas que el lector debe completar para poder extraer un sentido final de la lectura”.<sup>23</sup>

Jorge Volpi en su ensayo “La realidad como novela fantástica”, recalca otro fundamento de lo fantástico, tomado de *Aspectos de la novela* de E. M. Forster, al que recurre Dante Medina:

Al emplear la palabra ‘fantasía’ parece atisbar más bien las que serán dos características centrales de la postmodernidad: la parodia y la transposición. [...] La fantasía es, pues, en este sentido, la capacidad del novelista para utilizar la novela como un arma autorreferencial, para inventar una historia a partir de las historias ya existentes y para reinterpretarlas a través de la ironía, la parodia, la cita y la transposición.<sup>24</sup>

Desde esta perspectiva abordaremos el trabajo narrativo de Dante Medina dentro del contexto de la literatura fantástica contemporánea.

*Objetivo 2:* Determinar la naturaleza de los nuevos géneros literarios de Dante Medina.

A lo largo de esta tesis doctoral, analizaremos y determinaremos las bases de la construcción dantemediniana de nuevos géneros literarios —mediante el manejo

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>23</sup> ECO, Umberto: *Lector in fabula*, Milán, Bompiani, 1964, p. 34.

<sup>24</sup> En FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe: *Op. cit.*, p. 25.

heterodoxo de lo épico, trágico, poético, cómico o dramático—, apoyándonos en la advertencia de Tzvetan Todorov según la cual “los géneros existen en niveles de generalidad diferentes y que el contenido de esta noción se define por el punto de vista que se ha elegido”.<sup>25</sup>

En el desarrollo de su escritura, Dante Medina ha hecho diversas propuestas de géneros literarios que se suman, así, a la tradición literaria mexicana:

Cuentinino: *Cómo perder amigos*, 1994.

Palabrario: *Cómo perder amigos*, 1994.

Tramodia: *Yo soy Don Juan, para servir a usted*, 1996.

Poecuento: *Yo soy la bestia*, 2002.

Cuentonela: *Ir, volver y... qué darse*, 2003.

Noveloesía: *Naiden sabe de amor*, 2015.

Novecuento: *Con ganas de algo más*, 2023.

Cada uno de ellos ha sido conformado a partir de hibridaciones para cuya consideración es fundamental partir de la siguiente afirmación de Tzvetan Todorov:

La aparición de un nuevo ejemplar no modifica teóricamente las características de la especie; por consiguiente, las propiedades del primero pueden deducirse a partir de la fórmula de esta última [...] Sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad.<sup>26</sup>

Para el análisis, se utilizará la teoría de los géneros de Northrop Frye, descrita en *Anatomy of Criticism* y tratada por Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*:

Todo estudio de la literatura habrá de participar, quiérase o no, de este doble movimiento: de la obra hacia la literatura (o el género) y de la literatura (del género) hacia la obra.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> TODOROV, Tzvetan: “1. Los géneros literarios”, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 15.

Dentro de las características esenciales de la teoría crítica que plantea Northrop Frye, una de ellas es justificación del estudio que hemos convertido en uno de nuestros objetivos:

6. La literatura se crea a partir de la literatura, y no a partir de la realidad, sea ésta material o psíquica; toda obra literaria es convencional. “Sólo pueden hacerse poemas a partir de otros poemas, novelas, a partir de otras novelas” (p. 97). Y en otro texto, *The Educated Imagination*: “El deseo de escribir, propio del escritor, no puede provenir más que de una experiencia previa de la literatura [...] La literatura no saca sus fuerzas más que de sí misma” (pp. 15-16). “Todo lo nuevo en literatura no es sino material antiguo vuelto a forjar [...] En literatura, la expresión de sí mismo es algo que nunca existió” (pp. 28-29).<sup>28</sup>

Partiendo de esa idea, identificaremos cada una de las creaciones genéricas dantemedinianas, analizando su doble relación de dependencia y desviación con respecto a la tradición, ya 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”.<sup>29</sup>

*Objetivo 3:* Esclarecer los mecanismos del humorismo en la obra de Dante Medina, profundizando en su relación con el discurso lingüístico-cultural jalisciense y michoacano.

Determinaremos los elementos léxicos que el autor utiliza en su obra para crear una anfibología literaria mediante la recurrencia constante al sentido figurado y el establecimiento de vínculos entre la inocencia, la perversidad y lo irónico. En *El grado cero de la escritura* (1996) Roland Barthes afirma que “no existen los textos inocentes”;<sup>30</sup> debido a que si la realidad requiere ser comprendida desde la pluralidad

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>30</sup> BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*, México, D. F., Siglo XXI Editores, 1996, p. 46.

semántica resulta indispensable aceptar que sus formulaciones lingüísticas *no* son inocentes. El mecanismo del humor se estructura en virtud del juego con una realidad que es observada y también interpretada. En el caso de Dante Medina, para explorar ese gozne, el autor se sirve de códigos propios de dos variantes de la lengua mexicana: las correspondientes a las culturas jalisciense y michoacana. Así, el autor cuestiona los límites que hay entre la ficción literaria y el mundo sin perder de vista la realidad social: la esencia de una persona aplicada a la estética surrealista del siglo XXI en la que *ya nadie es perfecto*.<sup>31</sup> En 2013, el autor publicó en México una novela que aborda precisamente el tema de la estética, la vanidad; tiene la particularidad de ser científica y humorística, en torno a una idea poética, la “vanidad perfecta”:

Ella había cambiado muchísimo, desde antes de que yo la conociera.

Y yo, menos que ella, por falta de recursos.

Pero ganas de cambiar no me faltaban.

Los cambios para mejorar siempre son buenos.

Y uno, con el tiempo, se gasta, requiere de reparaciones, nuevas tecnologías, terapias, mantenimiento [...] <sup>32</sup>

Delimitaremos la manera en que Medina concibe la literatura fantástica a través del humor, el uso particular de los juegos de palabra y un buscado efecto que se emparenta con los códigos del surrealismo hasta generar un modo reconocible de lo irónico mexicano que, en su caracterización, puede servirse de las bases teóricas de lo extraño y lo maravilloso que señala Tzvetan Todorov para la literatura fantástica:

Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación común al lector y al personaje que deben decidir si lo que perciben proviene de la “realidad”, tal como existe en la opinión corriente.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> MEDINA, Dante: *Ya nadie es perfecto*, Colima, Puertabierta Editores, 2013. Esta novela obtuvo el Premio Nacional de Novela “José Rubén Romero” 2010, del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Estado de Michoacán, que le fue entregado al autor en el Palacio de Bellas Artes, de México, D. F., en febrero de 2011.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>33</sup> TODOROV, Tzvetan: “3. Lo extraño y lo maravilloso”, *op. cit.*, p. 49.

### I.3 Hipótesis

*Hipótesis 1:* La obra de Dante Medina pertenece a la literatura fantástica.

Utilizando principalmente la teoría de Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* y del análisis de Rosalba Campra en *Territorios de la ficción*, intentaremos demostrar que la obra de Dante Medina contiene elementos que permiten incluirla en el campo de la narrativa fantástica a pesar de su innegable vínculo con lo social y lo cotidiano:

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar [...]. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre.<sup>34</sup>

*Hipótesis 2:* Dante Medina construye nuevos géneros literarios en la tradición de Occidente.

En la presente tesis, sostendremos que el escritor Dante Medina aporta —a partir de una deducción teórica— nuevas propuestas de géneros literarios que se corresponden con las premisas de la literatura fantástica contemporánea: “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”.<sup>35</sup> Estos nuevos géneros literarios, que exhiben la hibridez como rasgo esencial, parten sin embargo de los rasgos genéricos clásicos e históricos, explorando posibilidades heterodoxas e irreverentes que cabe interpretar en el marco intelectual de la posmodernidad en el que se inscribe la obra dantemediniana.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>35</sup> TODOROV, Tzvetan: “1. Los géneros literarios”, *op. cit.*, p. 22.

*Hipótesis 3:* La escritura de Dante Medina contiene un práctica del humor singular y reconocible que potencia lo fantástico y lo posmoderno.

En el desarrollo de esta tesis intentaremos demostrar que la ambigüedad constitutiva a la que aspira el autor en su obra, el legado cultural jalisciense y los atributos fantásticos que rigen la composición de los neologismos, configuran en la obra dantemediniana una cualidad humorística singular, que aporta una nota diferencial en el espectro general del absurdo en la literatura mexicana.

#### I.4 Estructura de la tesis doctoral

Esta tesis doctoral se compone de ocho capítulos visiblemente definidos, más una entrevista al autor objeto de estudio y la bibliografía final.

En el capítulo “I. INTRODUCCIÓN”, hemos expuesto la justificación, objetivos e hipótesis que sostienen esta investigación. Los objetivos planteados son tres: contextualizar la obra de Dante Medina en el marco de la literatura fantástica contemporánea mediante el uso de los trabajos teóricos de Tzvetan Todorov, David Roas, Rosalba Campra, Louis Vax y Ana María Barrenechea; identificar y caracterizar los siete géneros literarios que el autor propone y que tienen la hibridación genérica como rasgo compartido; y determinar las estrategias lingüísticas que el autor emplea en su discurso para lograr su personal humorismo irónico y ambiguo, haciendo hincapié en el aprovechamiento de la raíz jalisciense y michoacana en la enunciación sarcástica y metafórica que caracteriza su obra. Las hipótesis que hemos descrito son igualmente tres: la obra de Dante Medina cumple las características de la literatura fantástica; los géneros literarios dantemedinianos constituyen una aportación novedosa a la tradición literaria mexicana; y el elemento humorístico y el absurdo constituyen cualidades singulares en la obra dantemediniana, que potencian tanto los usos de lo fantástico como el subtexto posmoderno.

En el capítulo “II. DANTE MEDINA. PRESENTACIÓN BIOGRÁFICA”, hemos realizado un recorrido necesariamente descriptivo por la biografía del autor, ya que la



presencia de determinados contenidos de su obra provienen de su experiencia personal: la forma en que está constituida su familia, los diversos lugares en que residió, las personas con las que convivió. Para este apartado, hemos clasificado la vida del autor por fases académicas, dado que cada nivel formativo y profesional representó una nueva ciudad, un nuevo asombro: Origen: Familia Medina Magaña [1948]. Nacimiento: Jilotlán de los Dolores [1954]. Infancia en Nueva Italia [1960-1966]. Adolescencia en Uruapan. Secundaria [1966-1969] y Preparatoria [1969-1972]. Juventud en Guadalajara. Licenciatura [1973-1977] y Maestría [1977-1979]. Adulthood en Montpellier [1980-1985]. Doctorado. Para la realización de este capítulo nos hemos servido especialmente de cinco entrevistas personales realizadas al autor, con las que pudimos profundizar en la adhesión de su experiencia personal al tratamiento de lo fantástico en su obra:

El capítulo “III. BASE TEÓRICA”, se centra en las líneas metodológicas que hemos utilizado para la interpretación de los textos del autor: lo fantástico, lo posmoderno, y los mecanismos que emplea el autor (el capricho, el concepto *Différend* y el humor) para lograr la fusión de lo fantástico y lo posmoderno.

El capítulo “IV. CAMPO DE ESTUDIO” consta de tres apartados. En el primero, IV.1, delimitamos las tres gramáticas heterodoxas que analizamos a partir de tres obras de cuento diferentes del autor: en el IV.1.1 desarrollamos la que hemos denominado “gramática deconstructiva”, y su método de análisis; en el IV.1.2 abundamos en las bases de la “Gramática fantástica” que vertebra gran parte de la obra dantemediniana; finalmente, en el IV.1.3 desarrollamos el concepto de “gramática de la libertad”. En el segundo apartado, IV.2 Humor, especificamos los tipos de humor que el autor desarrolla, su origen y sus características según el género. Como ya apuntamos, su sentido del humor procede de su pasado biográfico: el carácter festivo de Jalisco y la picardía de Michoacán. Categorizamos la obra en las siguientes subsecciones: Poemas satíricos (apologías de la figura femenina y sus prendas de ropa); Poemas juguetones (versos con perspectiva de *juego* —como señala en su máxima Santo Tomás de Aquino “*ludus est necessarius ad conservationem humanae vitae*”—); Poemas provocadores (se sitúan en las cláusulas de lo irónico); Cuentos mordaces (se utiliza el humor como rasgo antropológico e instrumento de burla); Cuentos sarcásticos (son cuentos que manifiestan la realidad en sí misma); Novelas pícaras, maliciosas, festivas (la ficción prosística es de carácter bienhumorado); y Teatro socarrón, irónico y bufonesco (característico de una comedia de renovación). Dentro de las claves de la posmodernidad literaria, está la

intención de reestructurar e innovar; por ello, en el tercer apartado, IV.3 Análisis de nuevos géneros literarios, examinamos siete géneros literarios que ejemplifican ese espíritu transgresor y creativo en las propuestas literarias de Medina, usando como base los libros en los que se materializan: 1.– Cuentinino en *Cómo perder amigos* (1994). 2.– Palabrario en *Cómo perder amigos* (1994). 3.– Tramodia en *Yo soy Don Juan, para servir a usted* (1996). 4.– Poecuento en *Yo soy la bestia* (2002). 5.– Cuentonela en *Ir, volver y... qué darse* (2003). 6.– Noveloesía en *Naiden sabe de amor* (2015). 7.– Novecuento en *Con ganas de algo más* (2023). En el análisis de cada uno utilizamos los conceptos de Tzvetan Todorov, Antonio García Berrio, Javier Huerta Calvo, Northrop Frye, añadiendo un marco teórico estructural que determina su idoneidad dentro de la literatura actual.

El capítulo “V. ENFOQUES SOCIOLOGICOS Y CULTURALES”, se compone de tres segmentos: “V.1 La lengua común de Jalisco en dos registros literarios: Juan Rulfo y Dante Medina”, en el que resaltamos que los hablantes del sur de Jalisco mistifican y provocan cuando conversan, cualidades que son llevadas a la escritura por los dos autores a los que dedicamos el capítulo. Así pues, hemos clasificado cuatro lugares comunes a los que recurren tanto Rulfo como Medina: A.– El territorio como memoria. B.– La consciencia colectiva. C.– El mote: aspecto sociológico del sur de Jalisco. D.– La repetición, aspecto estilístico. Después de un análisis pormenorizado de la obra de Medina, comprobamos que en toda ella (desde sus inicios) la capital del Estado de Jalisco —Guadalajara— representa el escenario-centro cultural, ideológico, religioso de sus personajes. De esta forma, hemos dividido el segundo segmento —V.2 El ambiente sociológico y cultural: el centro, Guadalajara— en dos subtemas relacionados con los aspectos culturales que más destaca en su ficción: A.) Características de Guadalajara, ciudad. B.) Un enfoque topográfico y policíaco en Guadalajara. En el tercer subcapítulo, V.3 Un lugar fundacional para lo fantástico dantemediniano: *Jilotlán de los Dolores*, examinamos la novela *Jilotlán de los Dolores* (2016) desde la óptica de su concepción como lugar fantástico, sin descuidar su pertenencia real al sur del sur de Jalisco. Examinamos la novela y el lugar que le da nombre como un espacio ficcional, porque posee la arquitectura fantástica de lugares ficcionales propiamente quiméricos, su génesis se forma de lo poético del recuerdo.

Dada la diversidad y la amplitud de la obra de Dante Medina, que supera el centenar de títulos, hemos considerado pertinente ofrecer en esta tesis una cronología y

clasificación de la trayectoria literaria del autor, prestando especial atención a los libros que han marcado el imaginario dantemediniano. Para ello, realizamos una extensa labor de consulta y revisión hemerográfica en la biblioteca personal del autor, y en bibliotecas de profesores especializadas en literatura de Jalisco del siglo XX y XXI. Así, el capítulo “VI. EL LABORATORIO DEL ESCRITOR”, señala la existencia de seis periodos en la trayectoria de Medina, desde 1972 a 2023: *Primer periodo*. Poesía y cuento de juventud; “Aprendiz de juglar, trovador primerizo” [1972 - 1994]; *Segundo periodo*. Influencia de las lenguas romances: “Babel en casa” [1986 - 1994]; *Tercer periodo*. El mito de Don Juan: “La figura femenina protagonista” [1996 - 2001]; *Cuarto periodo*. Invención del arquetipo la Musa Fea, experimentación en los títulos: “Vestirse y travestirse: arlequinados, fantoches, botargas y musas feas” [2001 - 2011]; *Quinto periodo*. Literatura fantástica, constante referencia al terruño, a Jalisco: “Volver a los orígenes: antojos del imaginario” [2013 - 2017]; *Sexto periodo*. Obra de madurez, ciencia ficción e inteligencia artificial: “Más allá de sí mismo, el desbordamiento de la experiencia hacia el imaginario universal de la ciencia” [2017 - 2023]

Uno de los rasgos narrativos más importantes en nuestro autor objeto de estudio es la creación de un vocabulario fantástico que supera, creemos, las implicaciones del neologismo, si bien esta categoría es la adecuada desde el punto de vista terminológico para calificarlo. Por consiguiente, el capítulo “VII. CORPUS DE INNOVACIONES LÉXICAS DE DANTE MEDINA EN SUS OBRAS COMPLETAS DE 1972 A 2020”, recopila los neologismos presentes en los volúmenes *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos* (1977-2017), 2018, *A ojo de buen diablo. Poesía completa* (1972-2018), 2019, y *Con juego en la lengua. Novelas completas* (1987-2017), 2020.

El capítulo VIII contiene las CONCLUSIONES con las que, finalmente, y tras el desarrollo de los capítulos expuestos, demostramos que el autor objeto de esta investigación forma parte de la tradición literaria fantástica y posmoderna. Si bien aborda la ficción a través de temas cotidianos que no abandonan su apego a la realidad social e histórica, su ficcionalización de esa realidad no apuesta por lo verídico, sino por lo verosímil, dentro de un código imaginario que se sirve de fórmulas fantásticas y diversos registros humorísticos. También llegamos a otras conclusiones precisas como que el autor de nuestro estudio formula siete nuevos géneros excéntricos a la literatura fantástica, que coligen del primer segmento de la observación de la realidad reformada

en lo fantástico, y derivan del fundamento teórico las características conceptuales del narrador, las cualidades de los personajes, y los preceptos de sus contextos.

En el capítulo “IX. APÉNDICE. ENTREVISTA SOBRE LA TRADUCCIÓN”, añadimos una entrevista que hicimos en la Universidad de Bolonia, Italia, a la profesora Gloria Bazzocchi del Departamento de Interpretación y Traducción, quien ha dirigido dos tesis sobre la obra de Dante Medina, por lo que su experiencia aporta a nuestro trabajo.

En último término, el capítulo X. contiene la “BIBLIOGRAFÍA” que empleamos en el desarrollo de esta tesis doctoral, que hemos dividido en Bibliografía Primaria y Bibliografía Secundaria. La primera recoge la obra de nuestro autor y la segunda los textos consultados para esta investigación.

## II. DANTE MEDINA. PRESENTACIÓN BIOGRÁFICA

En este capítulo haremos una presentación del autor, deteniéndonos en aspectos sustanciales de su vida que han dejado huella en su literatura. Hemos creído pertinente delimitar cronológicamente seis periodos, que remiten a seis lugares que lo marcaron en lo cultural o en lo académico. Gran parte de la información procede de cinco entrevistas realizadas a Dante Medina, en Huelva, en junio de 2022<sup>1</sup>. Para enriquecer esta exposición y aproximarla a los escenarios de la realidad que abonaron el imaginario del autor en diversos tiempos y espacios, recurrimos además al texto inédito “¿Quién eres tú, Dante Medina?”, leído en la conferencia del 2 de junio de 2011 en el Centro Cultural Clavijero, de Morelia, Michoacán, en la recepción del reconocimiento que el Gobierno de Michoacán y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) hicieron al autor de nuestro estudio. Estos dos materiales, las entrevistas y la conferencia, son los escasos documentos biográficos que existen, ya que Dante Medina afirma haberse negado siempre a la biografía y a la autobiografía. En una conferencia dictada el 17 de marzo de 1999, en Siena, Italia, “Chi sei tu, Dante Medina?” (“¿Quién eres tú, Dante Medina?”) declaró, literalmente: “Yo siempre me he negado a hacer mi autobiografía, por una razón muy personal: cuando uno habla de sí mismo miente casi siempre”.<sup>2</sup>

Este breve acercamiento biográfico busca responder a esa pregunta que el autor se hace en dos conferencias, en 1999 y en 2011, “¿Quién eres tú, Dante Medina?”, en la vida y en la literatura.

---

<sup>1</sup> Todas las entrevistas se realizaron en Huelva, en el bar Las noches del 1900, en las fechas que se detallan a continuación: 18, 23, 27, 28 y 30 de junio de 2022. Las noches del 1900 es uno de los centros culturales y literarios más activos de Huelva, y ha sido escenario de varias presentaciones de libros de Dante Medina.

<sup>2</sup> MEDINA, Dante “Chi sei tu, Dante Medina?”, leída en la Università di Siena, Italia, en la Facoltà di Lettere e Filosofia, el 17 de marzo de 1999.

Origen: Familia Medina Magaña [1948]



Figura 1. *Ponciano Medina.*

Don Ponciano, nacido en el año de 1900, era oriundo de Jilotlán de los Dolores, Jalisco, en México.<sup>3</sup> Físicamente tenía ojos azules, piel blanca, y pesaba entre noventa y cinco y cien kilos. Tuvo siete hermanos y quedó huérfano muy niño. Era un caballerango que tenía un caballo “macho”, era ganadero con reses de ordeño para hacer quesos y ganado de carne, y poseía tierras para la siembra de maíz y pasto para sus animales. Fue presidente municipal de Jilotlán de los Dolores, pero entonces ese cargo no significaba ningún ingreso ni capacidades económicas. En realidad, no había nada qué administrar entre 1948 y 1959, aunque hacía respetable a la persona. Jilotlán era una zona de leche y quesos con bueyes importantísimos para contribuir a la agricultura.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> “Jalisco, estado situado en la altiplanicie mexicana. Limita al norte con Zacatecas y Aguascalientes; al este, con Guanajuato; al sudeste, con Michoacán; al sur con Colima; al oeste, con el océano Pacífico y al noroeste con Nayarit. Se encuentra a una altura con el nivel del mar que se promedia en 1.578m”, en ESTADOS UNIDOS MEXICANOS: Estado Jalisco, 21 de octubre de 1998, URL: <https://www.oocities.org/athens/parthenon/3234/jalisco.htm>. Consultado el 12 de junio de 2022.

<sup>4</sup> La procedencia del autor, la figura paterna y la atmósfera física configuran contextos que Medina emplea en su narrativa: el libro de cuentos *Jueguetitos mirando pa mi infancia del sur de Jalisco* (2013) está dedicado precisamente a su progenitor: “Para Don Ponciano, mi padre”. Son cuentos que el periódico *Tzaulan*, de Sayula, Jalisco, publicó por entregas. Este libro está recogido en MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, Madrid / Colima, Amargord Ediciones / Puertabierta Editores, 2018, vol. II, p. 543.



Figura 2. Teodora Magaña.

Doña Teodora Magaña Álvarez nació en 1922, en la población de Tamazula de Gordiano —notable en la industria azucarera— situada a noventa y ocho kilómetros de Jilotlán. Los cinco hermanos de Doña Teodora eran amigos de Don Ponciano, quien tenía cuarenta y ocho años entonces y una fortuna correcta para los medios del pueblo, siendo un solterón con varios hijos con otras mujeres, cuando comunicó a los hermanos su intención de casarse con la muchacha. A los hermanos de Doña Teodora les pareció un buen matrimonio. Ella tenía veintiséis años.

Cuando Don Ponciano contrajo nupcias con Doña Teodora, fue un hecho extraordinario: Doña Lola vivía frente al jardín central, el kiosco. Don Ponciano quiso que Doña Lola no fuera caminando a la iglesia, de tal forma que trajo un taxi alquilado a noventa kilómetros de ahí, por caminos de tierra de bueyes y casi de herradura, para que la llevara en ese espacio —trescientos metros— dando simplemente la vuelta del kiosco desde su casa a la iglesia y Doña Lola no caminara. Luego, el mismo auto los llevaría a Apatzingán, Michoacán, a ciento dos kilómetros de ahí. Recién casados, la madre de Dante Medina jamás había visto un auto. En Apatzingán los esperaba una avioneta alquilada por su padre en la que volaron a Puerto Vallarta, Jalisco, de viaje de bodas, hoy en día centro turístico importante. Para la boda, mataron seis reses y todo el pueblo estuvo invitado e igualmente, para la torna boda, donde tocó otra vez el Mariachi Vargas de Tecalitlán (que había amenizado la boda) con Silvestre Vargas —fundador del mejor mariachi del mundo—, tío, por el lado materno, de la novia.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> El género musical del mariachi simboliza el aspecto tradicional y regional en las festividades públicas mexicanas. Es popularmente sabido que el mariachi más importante en el país es el Mariachi Vargas de Tecalitlán, Jalisco. Precisamente el autor de nuestro estudio lo utiliza en la novela *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* (2016): “[...] y que de Tecalitlán le mandaron a mi esposo, de regalo,

*Nacimiento: Jilotlán de los Dolores: [1954] Primeros años de vida 1954-1959*

Cuando yo ero niño  
no había dolor de nada  
que no fuera yo, yo, yo  
con mi madre mirando para mí, nomás.

Dante Medina,  
“Si yo fuero siguiendo siendo niño”.<sup>6</sup>



Figura 3. Dante Medina, primera foto de vida.<sup>7</sup>

Indalecio Dante Medina Magaña nació el viernes 24 de septiembre de 1954 en una quesería de Jilotlán de los Dolores, un pueblo de la región Sureste del Estado de Jalisco, en México, pueblo indígena náhuatl refundado por Hernán Cortés en 1532.<sup>8</sup> Fue el único hijo varón con cuatro hermanas, además de una hermana adoptiva. La casa donde vivían estaba frente al portal y la vida dependía de la siembra de las épocas de lluvia, y el ganado, como entidad económica familiar. Doña Lola era un ama de casa

---

un mariachi de los de antes, con un par de primos suyos, ancianitos, en la guitarra y el violín, parientes lejanos, como mi familia política desde ahora, del famosísimo Mariachi Vargas de Tecalitlán”. MEDINA, Dante: *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, Madrid / Colima, Amargord Ediciones / Puertabierta Editores, 2020, vol. IV, p. 124.

<sup>6</sup> Este poema fue publicado en la antología *Niños que se tragan la Luna*, Guadalajara, El Cálamo Editorial, 2009. MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, Madrid / Colima, Amargord Ediciones / Puertabierta Editores, 2019, vol. II, p. 389.

<sup>7</sup> Fotografía tomada en 1955 en el patio de la casa del escritor Dante Medina en Jilotlán de los Dolores, a punto de dar sus primeros pasos. Es importante mencionar que no había electricidad y que tardaron un cuarto de siglo para que llegara. El pueblo apenas tenía cuatrocientos habitantes.

<sup>8</sup> GOBIERNO DEL ESTADO DE JALISCO: *Jilotlán de los Dolores*, Dirección General de Desarrollo Municipal, 2022. URL: <https://www.jalisco.gob.mx/es/jalisco/municipios/jilotl%C3%A1n-de-los-dolores>



como se usaba en aquella época. No había electricidad ni agua corriente. A la familia materna de Doña Teodora pertenecían las mejores modistas de Jilotlán de los Dolores, eran *las costureras*.<sup>9</sup> Cuando Doña Lola se casó con Don Ponciano dejó de ser la costurera para otros y empezó a serlo sólo para la familia. El origen del nombre del niño surgió, el primero, por decisión de su padre, y el segundo, por la propuesta de uno de sus tíos más cercano, Aniceto, que durante un periodo de tiempo vivió en su casa:

“¿Cómo le vas a poner al niño?”, preguntaban los amigos. “Nomás Ponciano no”, se plantó mi madre. “¿Qué tal Indalecio?”, sugirió mi padre. “Con el perdón suyo —dijo mi madre— y con todo lo que no me gusta el apelativo, le acepto ese nombre, nomás Ponciano no, aunque usted se llame así”. “Ta bueno, Teodora” —dijo mi apá, que sabía que a mi mamá le repateaba el nombre de Teodora y prefería Lola pa que todos pensaran que se llamaba Dolores, le pondremos Indalecio. Mi tío Aniceto, dirimió la querella con una proposición descabellada: “pónganle dante”, dijo, *con minúscula* porque era medio analfabeta.<sup>10</sup>

De tal forma que Don Ponciano tomó al niño y lo llevó a la Presidencia Municipal y a la Iglesia. Regresó con él y dos papeles a casa, con el niño nombrado por lo católico y por el civil. Se los entregó a la señora Teodora diciéndole que lo había bautizado como Indalecio Dante, nombre poco común en la sociedad mexicana. Por ello se encuentra constantemente con la situación siguiente:

Dos veces al día, como a otros les recuerdan a su madre, me recuerdan a mí a Dante Alighieri, y a la Divina Comedia, a la que yo nunca le he visto, maldita la gracia, por ningún lado lo cómico. “Es un italiano medieval que usaba mi nombre”, respondo.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> El oficio de costurera de la madre del autor influye en diversos personajes femeninos de la ficción dantemediniana; el primer ejemplo está precisamente en su primera novela *Tola. La delicuescencia del lenguaje* (1987): “Rodolfo poeta habla de su destino la costurerita contesta Tola cosiendo la inutilidad que tenía en su gelida manina Si”. MEDINA, Dante: *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 77.

<sup>10</sup> MEDINA, Dante: “6. Nomás Ponciano no”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, texto leído el 2 de junio de 2011 en el Centro Cultural Clavijero, de Morelia, Michoacán, en la recepción del Reconocimiento que le hizo el Gobierno de Michoacán y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) a Dante Medina, p. 8. Texto inédito.

<sup>11</sup> MEDINA, Dante: “6. Nomás Ponciano no”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, ed. cit., p. 6.



Figura 4. *El niño Dante Medina.*

Los primeros cinco años de vida del escritor transcurrieron en Jilotlán de los Dolores. Uno de los aspectos que cimentó el imaginario fantástico de Dante Medina y su única educación en Jilotlán, fue que todas las noches, en el pasillo más amplio de su casa con vistas al patio, toda la familia se disponía a escuchar dos estaciones de radio con bulbos: XEW y XEB “la B grande de México”. Podía pasar una semana entera sin que las escucharan porque la batería que utilizaban era de camión y hasta que alguien fuera a Tecalitlán —63,8 kilómetros de distancia— para recargarla podían seguir escuchando. Ahí tenían maravillas de la imaginación, a partir de las nueve de la noche, a la oscuridad con una vela.

Afuera de su casa había una ventana a nivel de piso por la que él salía al portal, al centro del pueblo; a la derecha, a dos puertas, le esperaba algo que le parecía fantástico: un peluquero al que apodaban *Chilitos*, quien como barbero medieval tenía la navaja de sangrar, y unas pinzas para extraer las muelas podridas; *Chilitos* sacaba su sillón de barbero al portal, se convertía en dentista —con muchas comillas— y, como en las películas del Western norteamericano, ponía a dos fortachones a que sujetaran al paciente para arrancarle las muelas. Dante Medina deseó ser ese dentista un día porque se veía fuerte.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> El cuidado de la dentadura comprende un fenómeno estético-simbólico en la obra del autor, y en muchos pasajes literarios remite a este recuerdo, desde su primer libro de relatos (1986) hasta su última novela (2021), pasando por su obra poética. En su obra cuentística existen varios ejemplos: en *Léerere* (1986), en el cuento “Historia de D”, se lee: “Ni sus dientes inferiores mnnm, ni los superiores uuuuu en partes w.”. MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 66.

El primer gran amigo de Dante Medina fue el “loco Tiburcio”: “[...] en Jilotlán, de libresco, sólo había un manual de odontología y un loco, Tiburcio (pa más señas mi tío), que se sabía corridos de memoria”.<sup>13</sup> Medina amaba entrañablemente a su tío Tiburcio, que estaba siempre frente a su casa, en una de las bancas del jardín. Lo cuenta en su novela *Naiden sabe de amor* (2015), en el que él es el centro de la historia.

La decisión de irse de Jilotlán en 1959 fue porque Don Ponciano comenzó a engordar y por el peso cada vez necesitaba un caballo más poderoso, pensando que el día que se cayera de él, su familia se quedaría desprotegida. Ya no servía para la ganadería, porque llegó a alcanzar los ciento treinta y cinco kilos, por lo que decidió dedicarse a la agricultura de riego en el Valle de Apatzingán y Nueva Italia, donde había tierras fértiles. Todo lo que tenía de propiedades y ganado lo vendió y compró allá. Nueva Italia era un sitio que tenía carretera y autobuses, estaba más comunicado y ya había electricidad.

A los cinco años el niño Dante tuvo un perro pastor alemán que se llamaba “El Capitán”. Cuando salió de Jilotlán en esa migración rumbo a Nueva Italia él iba a caballo en ancas con su padrino Miguel y detrás de ellos iba su perro:

[...] desde la infancia mis padres me dijeron que creyera en el destino porque el pasado es una cosa seria.<sup>14</sup>

---

En el libro *Tengo una amiga que...* (2001-2002), en el cuento “Mi amiga y sus alergias”, encontramos: “[...] y, en el tiempo que transcurre entre querer darle un beso en la mejilla, y dárselo, ella analizará, meticulosa y velozmente, el estado general de nuestra boca, el brillo saludable de las encías, la limpieza de los dientes, el número de estrías de los labios, la densidad del aliento,” en MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 549.

Y en los versos del poema “Los sabores de su boca” dice: “Esto es lo que hago: / con enorme emoción / lleno de sentimientos bienolientes / con mis propias manos / y mi pasta preferida / le lavo / delicadamente / los dientes”. MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, p. 295. En cuanto a su novelística, retenemos este ejemplo: “Fue a una mesa donde piteaba un rancho más rancho del rancho que él y le dijo: ‘Oiga, le vendo unas placas’. El rancho contestó: ‘¿On tan pues?’. El Ramón se metió la mano a la boca y las sacó, chorreantes. El rancho, muy seriezote, desembolsó el paliacate colorado y las limpió. De seguro le gustaron los dientes brillositos, si señor. Luego, con seriedad de borracho, dijo: ‘¿Me las puedo probar?’, Y el Ramón eructó: ‘Sí, pruébeselas’. El rancho se las probó y le dijo: ‘¿Y como cuánto quiere por ellas?’. Ramón calculó cinco cherres: ‘Deme nomás cincuenta pesos’. ‘Ta bueno’. Y le dio un billete. Sin saber, Ramón quiso ser amable desde lo hondo de lo borracho: ‘¿Se las envuelvo?’. Y el rancho dijo: ‘No, gracias. Me las vaya dejar puestas’.” MEDINA, Dante: *Cosas de cualquier familia, en Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 312.

<sup>13</sup> MEDINA, Dante: “6. Nomás Ponciano no”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, ed. cit., p. 7.

<sup>14</sup> MEDINA, Dante: “1. La biografía, la testadura biografía”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, ed. cit., p. 1.

Cuando Dante Medina piensa en Santa María de Juan Carlos Onetti, en Macondo de Gabriel García Márquez, en Comala de Juan Rulfo —modificando con sus propias sutilezas— para él son espacios que remiten a Jilotlán y se funden con él, tal como lo vive el lector en su novela titulada, precisamente, *Jilotlán de los Dolores* (2016).<sup>15</sup> Esto dice Medina en una entrevista:

A mí me queda claro que a donde llegó a tocar para buscar a Eduviges Dyada Juan Preciado, es al portal de mi casa, mi puerta. Me queda claro que donde amarraron a José Arcadio Buendía en el árbol, es el pinzán, el guamúchil, es el árbol de mi patio, me queda clarísimo. Eso no me lo pueden quitar del imaginario, porque de otra manera no puedo explicarme el mundo.<sup>16</sup>

Jilotlán es un bosque en la montaña, representación de una zona fría en la infancia de Dante Medina, con múltiples coníferas de pinos:

[...] desde que dejé Jilotlán me he puesto —quizás por eso— a escribir de cosas que tienen que ver con el recuerdo.<sup>17</sup>

La familia Medina Magaña hizo punta en la diáspora hacia el Valle de Apatzingán: “allá reparten tierras, si te haces agrarista, y de riego...”, relató Dante Medina en la entrevista. Viajaron a Tepalcatepec, luego a Apatzingán y, finalmente,

---

<sup>15</sup> La narración que hace el autor de su infancia en la entrevista resalta aspectos en los que vincula su pueblo natal con un territorio mítico del imaginario. Este espacio del que es oriundo será vital para diversos personajes y escenarios que analizamos en el capítulo “V.3 Un lugar fundacional para lo fantástico dantemediniano: *Jilotlán de los Dolores* (2016)”. Constantemente el autor emplea el término “Jilotlán de los Dolores” como un lugar idílico que tiene los espacios naturales que, en la realidad, posee desde la perspectiva de lo fantástico cotidiano. Medina aprovecha la Comala de Juan Rulfo —desde la realidad y fantasía— que se encuentra a pocos kilómetros de Jilotlán, para crear similitud en la representación utópica/distópica de los valles del sur de Jalisco.

<sup>16</sup> Entrevista a Dante Medina el 18 de junio de 2022 en el bar *Las noches del 1900*, en Huelva, España.

<sup>17</sup> MEDINA, Dante: “2. Mi desconocido lugar de origen”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, ed. cit., p. 2.

llegaron al destino, Nueva Italia, donde vivirían hasta que Dante terminara la escuela primaria.

### *Infancia en Nueva Italia: [1960-1966] Estudios de Primaria*

Yo nací en Jilotlán de los Dolores, así que mi cordón umbilical está enterrado en Jalisco. Pero mi corazón floreció en Michoacán. Gracias al sol de Nueva Italia y al agua fresca de Uruapan.

Dante Medina



Figura 5. *Dante Medina con sus hermanas en el circo, en Nueva Italia.*

La familia se trasladó a los calores de la ciudad de Nueva Italia de Ruiz, Michoacán, fundada y constituida en 1909 por el italiano Dante Cusi<sup>18</sup> —situada en la conocida Tierra Caliente mexicana—. <sup>19</sup> La distancia entre Jilotlán de los Dolores y

---

<sup>18</sup> Dante Cusi transformó la zona geográfica en suelos agrarios fértiles gracias a la construcción de un complejo de riego: el Sifón del Marqués, donde se cultivaban el arroz, limón, maíz y trigo, además de hortalizas para el autoconsumo, con las aguas del río Marqués. También, se hizo la construcción de una vía ferroviaria hacia Lombardía, otra población fundada por él. Los primeros habitantes y fundadores de Nueva Italia eran en su mayoría italianos, empleados de Dante Cusi. Dante Medina recuerda que en Nueva Italia nadie se llamaba como él, Dante, y no comprendía por qué no tenía tocayos, como todos los demás niños. Un día, durante la primaria, tuvo una gran alegría: tuvo un primer tocayo: un cine. Frente a su casa, con un enorme letrero, abrió sus puertas el cine Dante Cusi. Porque de niño, era difícil llamarse Dante.

<sup>19</sup> “Hay un libro de Ezio Cusi que cuenta la historia de la migración italiana a la región de mi infancia, encabezada por Dante Cusi, originario de Brescia y Comendador de la Corona de Italia; el libro se titula: *Memorias de un colono* (México, D. F., Editorial Jus, 1955). Los primeros colonos se instalaron en una propiedad que abarcaba desde las tierras templadas de Lombardía hasta la Tierra Caliente de Parácuaro, en el Valle de Apatzingán, donde agrónomos traídos especialmente de Italia, comandaban a 1200

Nueva Italia es de ciento treinta y seis kilómetros, aunque en 1959, fue un traslado que duró bastante tiempo. Se trataba de un gran cambio: de la montaña de tierras de temporal para la siembra de maíz a tierras bajas de siembra extensiva y regadío.

Lo primero extraordinario a lo que se enfrentó el niño Dante fue al tremendo calor.<sup>20</sup> Algo que le asombró mucho y fue inolvidable:

De pronto descubrí una cosa que se llamaba luz eléctrica y que no hacía falta aquel quinqué que nosotros llamábamos aparato que olía a petróleo de tienda, había que encenderlo por las noches, y había uno o dos en las casas para alumbrarse un poco con una luz mortecina, y ahora había focos en todas las habitaciones y en los pasillos: la mayor magia de mi primer infancia.<sup>21</sup>

Su escuela de primer grado de Primaria se encontraba en una parte del viejo casco de la hacienda de Dante Cusi, y había en el patio una cabeza de locomotora que servía para accionar un molino que extraía aceite de la semilla del limón. Para el niño Dante, ir a aprender las primeras letras significaba sentir el olor del bagazo del limón, como el olor de la guayaba garciamarquiano. El recuerdo de esa locomotora, ajena ya al viaje, que no arrastraba carros de ferrocarril sino que movía poleas para obtener el preciado aceite que se exportaba a Estados Unidos desde principios del siglo, le trajo a la memoria —dice— el olor a limón del aire cálido de la Tierra Caliente de su infancia. Y en ese aromático paraíso, al mínimo error cometido en la escuela, la maestra ponía de rodillas contra la pared al niño infractor, las manos con las palmas hacia arriba con un ladrillo en cada una, y unas orejas de burro durante una o dos horas, según la falta.

En esos tiempos, su padre se construyó una casa en pleno centro de dos pisos, adquirió una camioneta y puso una tienda al lado de la casa para que su mujer la atendiera de 4:30 de la mañana a 10:00 de la noche. Se vendían zapatos, sombreros y

---

trabajadores que se ocupaban de nada menos que 64000 hectáreas. Para darnos una idea de la superficie, podemos compararla con los 2 299 000 de hectáreas que tiene La Toscana”. MEDINA, Dante: “5. Nomás Ponciano no”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, ed. cit., p. 7.

<sup>20</sup> En el capítulo “V.1 La lengua común de Jalisco en dos registros literarios: Juan Rulfo y Dante Medina”, apartado A) El territorio como memoria, analizamos diversos fragmentos del autor de nuestro estudio en los que trae a la memoria estas demarcaciones verdaderamente tórridas.

<sup>21</sup> Entrevista a Dante Medina el 23 de junio de 2022 en el bar *Las noches del 1900*, Huelva, España.

municiones para las pistolas. Vivían de las ventas de la tienda y del cultivo de melón y algodón en las tierras alquiladas, pero sobre todo de la siembra del melón.

El niño Dante tuvo un chivo que le regalaron, comía de su mano, era su mascota. A los seis años lo hicieron que lo degollara para que *se hiciera hombre* porque se lo iban a comer. Por tanto, le dieron un cuchillo y lo obligaron a matarlo. Cuando cumplió siete años, su padre le regaló una máquina de escribir que aún conserva, una Olimpia: al niño le pareció la gran maravilla y jugaba a ejercitarse con dificultades ortográficas que su propio padre le ponía.

En Nueva Italia, Dante Medina aprendió a leer, a escribir y a fabular. Porque seguía oyendo la radio, un programa de chistes y un concurso de preguntas y respuestas, sólo que acá era ya con electricidad, se oía mucho mejor y se empezó a preguntar:

Ésos que escriben historias “¿de dónde las sacan?”. Oigo chistes, ¿quién inventó los chistes? Yo quiero inventar chistes.<sup>22</sup>

Las historias que escuchaba eran las radionovelas *Chucho el roto*, —que le encantaba porque era una historia que pasaba en tiempos del porfiriato: un bandido especie de Fantomas que roba para darle al pueblo, es capaz de disfrazarse para meterse en la buena sociedad y enamora a la hija rica de un porfirista aristócrata—, *El ojo de vidrio* y *El cochinito*, el programa de chistes. Veía que la invención de las historias era divertida, y él también empezó a inventarlas.

---

<sup>22</sup> Entrevista a Dante Medina: “Niñez 5-12 años Nueva Italia”, el 23 de junio de 2022 en el bar *Las noches del 1900*, Huelva, España.



Figura 6. Dante Medina de 9 años.

Lo primero que hubo de literatura cuando él tenía nueve años, fue lo que en la época llamaban *cuentos* para los mayores, titulados *Lágrimas, risas y amor*, de la escritora Yolanda Vargas Dulché.<sup>23</sup> Fue el antecedente de las radionovelas y las fotonovelas, paralelamente con las telenovelas, muy atractivas para el público mayoritario. Algunos eran casi plagios, como la titulada *Yesenia*, copiada con muchos arreglos de *La gitanilla* de Miguel de Cervantes. De ella misma había *Memín pinguín*. Tuvo acceso a una serie de Walt Disney, *Las aventuras del Pato Donald*. Luego, llegó a él *Rolando el Rabioso*, una especie de parodia de caballeros andantes a la imagen de Orlando Furioso, y *La familia Burrón*, un clásico del dibujo mexicano, que tenía mucho éxito entre los niños: llegaban semanalmente y no había puestos de periódicos. Cuando Dante Medina tenía once años, se aficionó tanto que empezó a coleccionar; le compró todos los ejemplares a un periodiquero por diez pesos y evidentemente tuvo problemas en casa porque no consultó un dispendio tan alto para un niño. Afuera de la tienda de sus padres había unos portales con pilares y colgó lazos de tender ropa: ahí alquilaba cada revista a veinte centavos (el salario de un peón era de \$20.00 pesos), de tal forma que pronto recuperó el activo de la empresa y ya no lo vieron tan mal sus padres. Lo consideró como su primer negocio de “librero”; para eso, en casa, todas sus hermanas ya los habían leído.

Un rifle Winchester calibre 22 automático para cazar fue lo que le regaló Don Ponciano a su único hijo varón a los once años, para que cazara *güilotas*, perdices. El escritor Dante Medina llegó a ser un cazador notable de pájaros junto con su tío Miguel, quien era tuerto y por eso estaba dotado de una excelente puntería: tenía tan buena vista como Remigio Torricos, el personaje de “La Cuesta de las Comadres”, de Juan Rulfo.

---

<sup>23</sup> Se trata de revistas de dibujos con letras, como los tebeos de España.



Iban normalmente a cazar pájaros y en una mañana podían obtener cien piezas. Un día, Dante Medina decidió vender ese rifle para comprar su traje de Bachillerato.

Don Ponciano tenía la siembra de algodón que se daba a 40° grados de temperatura y llevaba a su hijo Dante a la pizca. Para cosecharlo hacía falta una saca, es decir, una tira de tela que pesaba mucho, se colocaba en medio de las piernas, se amarraba como si fuera un mandil en torno a la cintura, se arrastraba mientras con las dos manos de izquierda y derecha se iba echando algodón en medio de las piernas a la saca, cuidando que cuando se tomara el algodón no se rompieran los dedos con las espigas del capullo del algodón. Doña Teodora, como costurera experta, le hizo una saca a la medida al niño Dante, porque sólo había una única medida que se vendía en las tiendas y Medina era muy pequeño para cargar ese volumen. El máximo peso que Dante alcanzaba a cortar eran ocho kilos, considerando que el algodón no pesaba.

En La Nueva (como le dicen los de la región a Nueva Italia) Medina vio el primer banco, el “Banco de Zamora”. Nueva Italia era la libertad total: La única obligación del niño era levantarse a las 4:30 de la mañana para abrir los candados de la tienda, y en la noche, poner los mismos ocho candados; y llevar en una bicicleta roja de su tamaño a su hermana menor a la escuela.

MUEBLERIA  
**Los Dos Hermanos**  
MANUEL FERNANDEZ  
PORTAL HIDALGO 100 APATZINGAN, MICH.  
Cédula de Emp. FELM330911 Reg. Cám. de Com. No. 26

FACTURA Nº 000268

APATZINGAN, MICH. NOV. 30 de 1963

Sr. NIÑO INDALECIO DANTE MEDINA MAGAÑA  
AV. LAZARO CARDENAS #37 SUR W NUEVA ITALIA MICH. Debe

por lo siguiente que compró al contado

|   |                                                                   |           |
|---|-------------------------------------------------------------------|-----------|
| I | BICICLETA MARCA W M S RODADA # 20<br>MATRICULA 8K-2559 COLOR ROJA | \$ 575.00 |
|---|-------------------------------------------------------------------|-----------|

(QUINIENTOS SETENTA Y CINCO PESOS)

*[Firma]*

Figura 7. Factura de La bicicleta roja, de 1963, la primera bicicleta del autor a los 9 años de edad.

Nueva Italia, Michoacán, es fundamental en la vida y obra de Dante Medina, porque el Jalisco de su infancia era el Jalisco de la solemnidad, con carácter ingenioso, agudo. En cambio, en Nueva Italia descubrió el humor michoacano (un humor muy particular, diferente al humor de otras regiones de México),<sup>24</sup> el de la respuesta rápida, el del saber decir el final gracioso al instante, el de la *jiribilla* lingüística, el de la malicia del campesino mexicano, la capacidad de poner apodosos... en resumen: el humor de José Rubén Romero, tan presente en su novela *La vida inútil de Pito Pérez* (1944).<sup>25</sup> La Nueva le enseñó que la vida no vale nada.<sup>26</sup>

*Adolescencia* en Uruapan: [1966-1969], Secundaria [1969-1972] Preparatoria

Uno es de donde hace el bachillerato, donde empieza la educación sentimental.

Max Aub<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> La manera en que el autor de nuestro estudio hace para enjuiciar, describir o presentar la realidad, es a través del humor. Ejerce un lado cómico en su obra para desorientar al lector. En el capítulo “IV.2.1 El humor en la obra de Dante Medina”, apartado “C) Dos procedimientos humorísticos en el autor: Humor Jalisciense – Picardía Michoacana”, especificamos las características de estos dos tipos de humor.

<sup>25</sup> En la literatura michoacana es muy importante el escritor José Rubén Romero. Escribió la novela *La vida inútil de Pito Pérez* en el siglo XX, una novela picaresca a la usanza de la novela picaresca española que luego pasa a México con el *Periquillo Sarniento* del siglo XIX, aunque antes habíamos tenido con menos fama *Los infortunios de Alonso Ramírez* del siglo XVII. Es un personaje vagabundo que se llama Pito Pérez, al que algunos personajes de Uruapan, mayores, afirman haber conocido; tenía la particularidad de pensar que el mundo vale poco, y que las mujeres son nada fiables. Estaba enamorado de una mujer a la que llamaba la Caneca, que en realidad eran unos huesos de mujer, esqueleto que había sacado del cementerio y que traía permanente en un costal.

<sup>26</sup> La familia Medina Magaña tuvo un fracaso económico: su padre sembraba mucho algodón y hubo una caída del precio mundial por la entrada del algodón de Egipto al mercado internacional, que bajó los precios. Don Ponciano Medina Licea perdió su patrimonio por los arreglos de las bolsas de valores que controlaban los precios de entonces.

<sup>27</sup> Cita oral de Hugo Gutiérrez Vega en el programa “Conversando con Cristina Pacheco – Hugo Gutiérrez Vega” (07/03/2014), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ScLNtSTigaI> Consultado el 16 de mayo de 2022.



Figura 8. Dante Medina, su madre, su madrina, su primera sobrina y hermanas en Uruapan.

Dante Medina venía de Jilotlán de los Dolores, aquel lugar mítico que estaba en su memoria. Nueva Italia fue una experiencia fuerte por el calor, la violencia: la *Tierra Caliente*. Su madre no quería seguir viviendo en Nueva Italia; le parecía un lugar muy inhóspito por la cultura y las costumbres, lo cerril y lo bárbaro de la civilización; no había drenaje ni agua corriente, decía que en ese pueblo tan caliente no quería morir ni que la enterraran porque tendría mucho calor en la tumba —algo completamente rulfiano—; le agobiaba saber que estaría en una tumba sofocada. Siempre insistía en que se fueran a vivir a un lugar frío.

Todo coincidió, porque Dante Medina terminó la escuela primaria y su padre quiso que él estudiara Secundaria. Era la apuesta de la familia, en una época en que los hombres tenían mucho valor social.<sup>28</sup> La familia Medina Magaña se trasladó al frío de Uruapan del Progreso, Michoacán, donde Dante Medina estudiaría la Secundaria y la Preparatoria. Uruapan es reconocida como la capital mundial del aguacate: fue fundamental, a partir de los años sesenta, con el cultivo en grande de la variante Hass. Uruapan es actualmente el mayor productor en cantidad y calidad del planeta. En la conferencia magistral “Uruapan y lo uruapense: honda presencia en mi literatura y en mi vida”, el autor dijo:

<sup>28</sup> Una época en la que el padre del autor consideraba que la mujer tenía que seguir estudios moderados porque finalmente, al casarse, abandonaban la profesión. El proyecto de cara al futuro era que Medina fuese la cabeza de la familia. Don Ponciano fue un hombre que se pasó la vida frustrándose porque no tuvo la oportunidad de estudiar. Quería ser abogado, pero en Jilotlán no había ni escuela primaria.

Cuando llegué a Uruapan, yo empecé a creer, firmemente, que los aguacates se cultivaban para regalar a los amigos, a la gente que estimaban aquellos que tenían uno o muchos árboles de aguacate, porque jamás compré aguacates y nunca conocí a nadie que comprara aguacates... No me pareció extraño porque lo mismo sucedía en Nueva Italia con los melones, las sandías, los mangos y los limones, que nos seguían llegando por cajas hasta Uruapan.<sup>29</sup>

Por eso, la realidad fue otra cuando vivió en Europa y compraría a precio de oro aguacate (en singular) de África o de Israel, que no tenía el mismo sabor que los aguacates gratis de Uruapan. Su infancia rodeada de sandías, melones, limones, cocos, papayas, mangos y tamarindos, se enfrentó al bosque de Uruapan y descubrió muchas cosas, como: el suéter, la lluvia permanente, los grandes ríos fríos y caudalosos, el río Cupatitzio, las cascadas, la Tzaráracua:

Cuando uno ha vivido en Michoacán no deja uno nunca de sentirse con el oído, el olfato, la lengua, y los ojos en Michoacán. Es como haber vivido con una buena pérfida mujer —Co-dependencia, que le llaman. En Nueva Italia viví durante la primaria, que estudié un par de años en Uruapan, donde seguí la secundaria y la preparatoria. Ahí tuve a mi primera novia, mi primera bicicleta, y el primer eclipse solar de mi vida. No pocas cosas le debo a mi experiencia michoacana, y aunque Nueva Italia y Uruapan sean mis tierras adoptivas, las siento tan mías como si hubiera nacido en ellas.<sup>30</sup>

Durante la Secundaria, la familia Medina Magaña vivía en una casa modesta, la casa se encontraba a tres cuadradas del Parque Nacional Licenciado Eduardo Ruiz,<sup>31</sup> que recientemente, con las administraciones de hoy en día, se llama Parque Nacional

---

<sup>29</sup> MEDINA, Dante: “I. Infancia en el paraíso”, en *Uruapan y lo uruapense: honda presencia en mi literatura y en mi vida*, conferencia magistral inédita leída en el auditorio “Manuel Romero”, de la Universidad Don Vasco, en Uruapan, Michoacán, el 29 de agosto de 2013, p. 1.

<sup>30</sup> MEDINA, Dante: “15. Michoacán y lo michoacano en mi literatura”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?* ed. cit., p. 18.

<sup>31</sup> Eduardo Ruiz fue un culto abogado del siglo XIX que compró una propiedad enorme, apodada “La Quinta”. Una especie de casa de campo rodeada de agua con pozas, fuentes y cascadas por todas partes. Se trataba de su jardín y hoy en día es uno de los parques nacionales más importantes de México. Escribió las leyendas y tradiciones de Michoacán y mucho sobre la Historia de Michoacán. Contaba las leyendas de la cultura purhembe, cultura que también se conoce como purépecha, la cultura indígena del Estado de Michoacán. “La Quinta” es un legado cultural que generó y construyó el licenciado Eduardo Ruiz.

Barranca del Cupatitzio.<sup>32</sup> Por ello su juventud la marcó la lluvia generosa e interminable con sus tejados montañoses, permanentemente húmedos y felices. Dante Medina lo recuerda como aquellos pasajes míticos de García Márquez, Alejo Carpentier o Juan Rulfo, en los que acontecen asombrosos fenómenos naturales inexplicables, como sucede en su novela *Jilotlán de los Dolores* (2016):

Un día, sin que mediara ningún acontecimiento meteorológico, sin que ningún gato pariera un pollo, un zopilote cantase como jilguero, un burro se pusiera a rezar en voz alta, Juventino apareció desnudo, en la Plaza, frente al templo de Jilotlán de los Dolores.<sup>33</sup>

En la Escuela Secundaria Colegio Uruapan, de maristas, ubicada en la calle Emilio Carranza, tuvo una buena maestra de literatura. Algo que le serviría especialmente para su carrera literaria fueron las clases de taquimecanografía. Consiguió trabajo de campesino temporero y se compró dos libros, *El Quijote* y *Las Aventuras de Tom Sawyer*; con el resto del dinero compró un anillo para su madre. Hacía un diario, escribía versos y pequeñas canciones sin música. Su acercamiento a la literatura estuvo provocado por la leyenda que había en Uruapan sobre un escritor, poeta callejero que escribía versos, y por algunos amigos que se interesaban en la literatura.

En esta ciudad, empezó a estudiar teatro en la Secundaria. Además, Dante Medina pagó a un viejo actor de carpa que iba de ciudad en ciudad para que fuera a casa y le diera clases particulares de teatro. Luego, empezó a formar parte de las obras de la compañía que su maestro dirigía. Su práctica teatral era similar a la de las compañías españolas de los años veinte, treinta y cuarenta —de principios del siglo XX— en las que un actor hacía en una temporada cinco o seis obras. En esas carpas había que hacer

---

<sup>32</sup> “Era una delicia estudiar en el Parque Nacional, con el rumor del río Cupatitzio y el quejido del aire en las hojas de los vástagos de plátanos con hueso; las fuentes y el agua cristalina”. MEDINA, Dante: “I. Infancia en el paraíso”, en *Uruapan y lo uruapense: honda presencia en mi literatura y en mi vida*, conf. cit., p. 4.

<sup>33</sup> MEDINA, Dante: *Jilotlán de los Dolores*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. IV, p. 384.

dos funciones al día. Predominaba la comedia, el melodrama, la comedia de enredos y, de vez en cuando un clásico: Lope de Vega, o algunos entremeses cervantinos.<sup>34</sup>

También inició clases de italiano en la Preparatoria con su profesor Manuel Romero, del que el escritor Medina cree haber aprendido a pensar, y al que, siguiendo la antiquísima costumbre estudiantil de poner mote a los profesores, lo apodaban El Seven.<sup>35</sup> Estos estudios tendrían un sentido en su vida profesional futura: sobreviviría como Director del Grupo de Teatro Latinoamericano de la Université Paul Valéry, en Francia, y sería profesor-escritor en la Scuola Superiori di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori de la Università di Bologna, en Italia. También, en 1999, la Università di Siena lo invitaría a dar cursos sobre el teatro, y una conferencia sobre su experiencia literaria, en la que dijo las siguientes palabras:

Io mi sono sempre rifiutato di fare la mia autobiografia, per una ragione molto personale: quando uno parla di se stesso mente quasi sempre. È possibile che la confessione sia un vero genere letterario, e che quello che aveva di sincerità lo ha preso da un impulso di pentimento al quale non scappa nessuno dei dannati del Inferno. Io non vedo ancora la mia vita come un passato, non mi lamento ancora di aver vissuto, credo d'aver diritto alla vita privata, non ho l'età per scrivere le mie memorie, e ancora il mio cuore, ottimista, brinda con me, e fa festa, quando mi innamoro.<sup>36</sup>

Entre 1966 y 1969, en sus años de estudios de Secundaria, hizo en mimeógrafo una revista de alumnos, donde se publicaban poemas y anécdotas. También él llegó a

---

<sup>34</sup> Miguel de Cervantes y la figura del Quijote recorren con su presencia la obra de Dante Medina. Por ejemplo, en su novela *Cosas de cualquier familia* (1990): “—Señor Berengeli... —Benengeli, es mi nombre. —Señor... —Cide. —Señor Cide Benengeli, ¿a qué horas llegó a nuestro país? —¿Horas? Aquí, acabo de llegar. —¿Cuál es su misión? —Contar historias. —¿Qué clase de Historias? —Historias, historias y más historias, muchos libros están plenos de mis historias, y yo las cuento las mismas y otras una y otra y otra y una veces. El ajedrez es menor invento que mis historias”. MEDINA, Dante: *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 300.

<sup>35</sup> Este aspecto lo desarrollamos en el capítulo “V. ENFOQUES SOCIOLÓGICOS Y CULTURALES”, apartado “C.— El mote: aspecto sociológico del sur de Jalisco”.

<sup>36</sup> MEDINA, Dante “Chi sei tu, Dante Medina?”: “Yo siempre me he opuesto a escribir mi autobiografía, por una razón muy personal: cuando uno habla de sí mismo, casi siempre miente. Es posible que la confesión sea un verdadero género literario, y que aquello que tenga de seguridad lo haya tomado de un impulso de arrepentimiento al que no escapa ninguno de los condenados del Inferno. Yo no veo todavía mi vida en pasado, no me quejo de haber vivido, creo tener derecho a la vida privada, no tengo edad para escribir mis memorias, y todavía mi corazón, optimista, brinda conmigo, y se enfesta, cuando me enamoro.” (La traducción es nuestra).

publicar en el “rincón literario” del periódico *Vanidades*, en el que se admitía algo de literatura. El periódico convocó un concurso de poesía, ganó una mención y publicaron su poema.<sup>37</sup>

En la escritura de Medina se ven reflejadas sus experiencias en este Estado; sus paisajes y sus recuerdos, a los que constantemente vuelve:

No podría consignar cada uno de los pasajes de mi obra donde aparece Michoacán: Uruapan, Parácuaro, Lombardía, Nueva Italia, Pátzcuaro, Morelia-Valladolid-Guayangareo, y otros lugares. Lugares en los que, buscando una cosa hallé otra, al igual que José Rubén Romero, autor de *Pito Pérez*, quien dice en un poema:

Buscando huevos de gallina  
por los rincones del granero  
hallé los senos de mi prima.<sup>38</sup>

De la literatura michoacana está en su obra esa sátira alegre, dicharachera, que abordaremos en el capítulo “IV.2.1 El humor en la obra de Dante Medina”, apartado “C) Dos procedimientos humorísticos en el autor: humor jalisciense – picardía michoacana”, de esta tesis:

Yo tengo la suerte de ese bilingüismo geográfico-etnográfico cultural de haber nacido en Jalisco completamente en el sur, lo más Jalisco de Jalisco, y después haber pasado al sur de Michoacán que también es muy sur Michoacán —por eso ahora vivo en Huelva el más sur de España— y, en el sur de Jalisco y, en general en Jalisco, el humor es mordaz, escueto, sardónico y, sobre todo muy somero, muy suavecito a la manera de Juan Rulfo que parece que es en serio y apenas se desliza la broma, casi diríamos una colita del humor cervantino, un humor que no suelta la carcajada sino la sonrisa y a veces hasta la sonrisa amarga y de duda y de no saber si se están burlando de nosotros o si en realidad solamente es una ironía para sacarnos una pequeña sonrisa o despertarnos a la atención. Mientras que el humor

---

<sup>37</sup> Algo importante en su formación literaria, además de la lectura de autores nacionales, es que conoció a un hombre culto que tenía biblioteca, diez años mayor que él. Se trataba de Rogelio Figueroa, quien lo empezó a guiar en las lecturas prestándole libros. Otro amigo y compañero, Celso Castillo, se interesaba en la literatura y entre ellos compartían libros.

<sup>38</sup> ROMERO, José Rubén: *Obras completas*, México, D. F., Editorial Porrúa, 1975, cuarta edición, p. 7.

michoacano provoca la carcajada, el estruendo y es directo, claro. Incluso, sin mucha falta de respeto, pero es agresivo, es un humor que se avienta de fuerza, tiene mucho de lo que en Francia se llama *mot d'esprit*. Digamos que el humor jalisciense para mí sería *prendere in giro* a la italiana. El michoacano es la frase exacta.<sup>39</sup>

El humor singular de la obra de Dante Medina, la comicidad, nació en su infancia. Sin embargo, no es un humor gratuito. No es el hecho simple de hacer reír, sino que hereda como cualidad propia del humor jalisciense su capacidad para dejarse sostener sobre una especie de suave amargura, a lo que se añade es tono más aparentemente jocoso y lúdico del humor michoacano. Desde un punto de vista retórico e intelectual, Dante Medina se reconoce más en el humor de Miguel de Cervantes, Enrique Jardiel Poncela o Molière que en otras fuentes, buscando la fuerza del humor inteligente.<sup>40</sup>

En 1969, Dante Medina ingresó a la Preparatoria Don Vasco de Uruapan.<sup>41</sup> Ahí perteneció al club cultural “Tribu Massai” que también publicaba una revista muy incipiente en mimeógrafo. Además, la Preparatoria también tenía su periódico, *Don Vasco*, en el que Medina publicó de vez en cuando. El Don Vasco tenía clases de literatura, lógica y filosofía más formales. La escuela se encontraba en el bosque, en las afueras de la ciudad, alrededor de los salones de clase estaba la cafetería. Iban en autobús urbano a la Preparatoria, una ciudad de ochenta mil habitantes en la época. A tres calles de su casa, estaba la sede de CENCOS,<sup>42</sup> donde, a falta de otro ingenio, lo

---

<sup>39</sup> Entrevista a Dante Medina el 27 de junio de 2022 en el bar *Las noches del 1900*, Huelva, España.

<sup>40</sup> Las fuentes originales del autor fueron necesariamente literarias, ya que Dante Medina recuerda que en su infancia había escasamente televisión. Precisamente, fue en Uruapan donde conoció la televisión en blanco y negro —que luego vendría a color por su inventor jalisciense González Camarena—, y cuando llegó el hombre a la luna en 1968 vio la transmisión en borroso blanco y negro.

<sup>41</sup> Se llamaba Don Vasco, por Vasco de Quiroga, el español que llegó en el siglo XVI a Michoacán, y fue nombrado su primer obispo. Gran humanista, inspirado en las utopías renacentistas, organizó comunidades e instruyó a los indígenas en diversos oficios. Aún hoy en día se le recuerda como Tata Vasco (Papá Vasco).

<sup>42</sup> “Centro Nacional de Comunicación Social. Sede abierta a los alumnos con clases de italiano y de guitarra, mesas de ping pong, instalada en una casona de la calle Ocampo, en pleno centro, que fue destruida para construir el Hotel Plaza”. En MEDINA, Dante: “I. Infancia en el paraíso”, en *Uruapan y lo uruapense: honda presencia en mi literatura y en mi vida*, conf. cit. p. 37.



tomaron como víctima para que entrenara y representara al Don Vasco en la competencia estatal de salto de altura.<sup>43</sup>



Figura 9. Dante Medina con sus compañeros de Preparatoria.

Los domingos emprendía Dante caminata hacia San Juan de los Conejos con sus amigos, pueblo fundado cuando el volcán Parícutín expulsó, en los años cuarenta, a los pobladores de su antiguo asiento, San Juan Parangaricutiro, para venir a fundar San Juan Nuevo.<sup>44</sup> Solían ir, también, a pie hasta la cascada de la Tzaráracua, mujer que envejeció esperando al amado —según Eduardo Ruiz— que partió a la guerra y no volvió jamás.<sup>45</sup>

En Uruapan, Dante Medina tuvo su primera educación sentimental, su primera novia, porque como leía poemas y novelas de género romántico —explica Medina—

<sup>43</sup> En una semana de heroicos entrenamientos, consiguió saltar más arriba de su estatura y, en lugar de premiarlo, lo mandaron a competir a Morelia. Fue aterrado a la competencia y obtuvo el decimotercer lugar estatal en salto de altura sin percha, con glorioso récord de 1.38 mts. MEDINA, Dante: “I. Infancia en el paraíso”, en *Uruapan y lo uruapense: honda presencia en mi literatura y en mi vida*, conf. cit., p. 38.

<sup>44</sup> Son numerosos los pueblos en América con el nombre de San Juan. A éste lo llaman, simultáneamente, San Juan Nuevo (el *viejo* era San Juan Parícutín) y San Juan de Las Colchas. Juan Rulfo inventa el suyo “San Juan Luvina”; dice, con sobrada razón poética: “San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre”. (Cuento “Luvina”).

<sup>45</sup> Son explicaciones legendarias del Estado de Michoacán y que tienen presencia en la obra de Dante Medina. En este ambiente se desarrolla buena parte de la novela *Cosas de cualquier familia* (1990); citamos un fragmento: “Más nosotros que nunca nos tenía la comida, aunque de ninguna manera pudimos aprender a comer nubes, sí cayó en nuestra boca íntegro lo que estaba al alcance: en el camino a San Juan Nuevo Parangaricutiro se formaban charcos a causa de las lluvias o los rillitos: con un pedazo de carne —de pollo, vaca, cerdo— atado a un hilo que introducíamos al agua —al moverse, al sentir peso— pescábamos succulentos y flaquísimos chapos (ah ah cómo se tornaban rojos rojos al caer en la olla hirviente verduras y picante)”. MEDINA, Dante: *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 194.

,había que buscarse una amada. La ciudad era muy propicia a eso porque todos eran muy novieros y había gente bonita. Los muchachos no hacían otra cosa que llevar serenatas, una costumbre muy mexicana: el joven Medina se pasaba las noches llevando serenatas con sus amigos de 11:00 de la noche a 3:00 de la mañana. Porque en Michoacán todo mundo sabe tocar la guitarra.<sup>46</sup>

Cuando Dante Medina cursaba la Preparatoria, la situación económica de la familia había empeorado hasta el punto de contar con dificultades para completar el gasto mensual. Doña Teodora, de familia de costureros, decidió junto con Medina, que entonces tenía quince años, dedicarse a la costura. Crearon una pequeña fábrica casera de todo tipo de blusas, chalecos, suéteres, bufandas, calcetines, calcetas. Doña Lola les daba un remate especial con ganchillo para que las prendas tuvieran un precio un poco más alto. Muy ocasionalmente, las señoras mayores se compraban la máquina de tejer como novedad, y Dante Medina tenía que ir a darles clases —no tanto de tejido, porque eran señoras que sabían tejer— para el uso de los patrones, las tarjetas, llaves y pesas que tenía la máquina. Vendían a plazos, a crédito y a cuotas semanales, y con eso completaban los gastos del mes. Doña Teodora proveía a los compañeros de Preparatoria de Dante Medina de largas bufandas blancas que las tiendas no ofrecían, hasta las rodillas, como las del cantante de moda, Raphael. Su Prepa, generosa como siempre, nunca le cobró impuestos por ese comercio clandestino. Pudo estudiar en la Preparatoria Don Vasco gracias a una beca. Dante Medina recuerda, en una de las entrevistas mencionadas, lo que le debe a esa institución educativa: son “deudas impagables que se llevan hasta la tumba en un altar privilegiado del corazón”.

En Uruapan no había Universidad; entonces, se imponía una ciudad más grande, una capital, que permitiese al joven Medina completar estudios universitarios. Fue un viaje de empobrecimiento para su padre porque era mayor. Lograron vivir de algunas rentas de casas que dejaron en Nueva Italia.

---

<sup>46</sup> Paracho, Michoacán es la capital mundial de la guitarra. Desde sus estudios de Secundaria, Medina tuvo clases del instrumento y perteneció a La Estudiantina (La Tuna) hasta la Preparatoria.

*Juventud en Guadalajara: [1973-1977] Licenciatura, [1977-1979] Maestría*

Para mí estudiar era mudarme, viajar.<sup>47</sup>

Dante Medina



Figura 10. Dante Medina, su madre y sus hermanas en Guadalajara.

Este peregrinar y trashumancia de la familia Medina Magaña fue un proyecto de Don Ponciano. Fueron creciendo en pueblos cada vez más grandes, y siguiendo siempre una ruta: la ruta de la educación de Dante Medina.<sup>48</sup>

El siguiente paso fue que Medina entrara a la Facultad. Las opciones para estudiar eran ir a Morelia, la capital de Michoacán; la Ciudad de México, donde ya había intentado estudiar Literatura y Arte Dramático en la UNAM, aunque no le gustó la urbe: eso no era, para él, *vivir*.<sup>49</sup> Y finalmente, se mudaron a Guadalajara afrontando

<sup>47</sup> MEDINA, Dante: “3. Jilotlán está en el mapa, sí señor”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, ed. cit., p. 5.

<sup>48</sup> A propósito de un plan escolar, Dante Medina escribió en su columna *Maneras de habitar el mundo* el artículo “Habitar el mundo en la escuela”; en él parece referirse a sí mismo, hablando de otro: “Desde niños, su juego preferido es la escuelita. Cualquier papel que les toque, pero insisten en jugar a la escuelita; les apasiona por encima de toda otra diversión. Cuando terminan la universidad, no lo pueden creer. La satisfacción se les empaña de una suave tristeza. Entran en crisis. Después de la depresión buscan soluciones: estudiar una maestría, y luego un doctorado, y hasta un post-doctorado. Pero eso no puede durar eternamente. Su idea del hogar es la escuela. Muchos conocemos a personas así, siempre están dando instrucciones y noticias, y dirigen y organizan a los amigos en todas las actividades sociales. A este tipo de personas pertenecen los maestros que, viejitos, y con todos los derechos y los años para jubilarse, se niegan a abandonar la escuela”. MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en la escuela”, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 17 de mayo de 2002, p. 3-D.

<sup>49</sup> En una entrevista en 1993, el reportero de *El Universal*, Carlos Martínez Rentería, le preguntó a Dante Medina: “¿Cómo son las perspectivas de un escritor que siempre ha radicado fuera de la capital del país?”. “Soy un escritor que jamás ha vivido en la capital y a lo más que he llegado es a vivir en Guadalajara y desde hace mucho tiempo en la periferia de esta ciudad. La perspectiva es mala como toda

dificultades importantes porque no conocían a nadie en esa ciudad. Había que conseguir una casa en alquiler con adelantos. Se mudaron al barrio del Sector Reforma, a la Calzada del Ejército, frente donde estaba el Cuartel del Ejército, en la zona centro.<sup>50</sup> Ahí se encontró con el primer inconveniente: la Universidad de Guadalajara, la universidad de Jalisco, no admitía sino egresados de sus propias Preparatorias, y aunque esas Preparatorias tenían una duración de dos años, y Dante Medina venía de una Preparatoria de la UNAM de tres años, no lo admitieron. Tuvo que inscribirse otra vez a la Preparatoria, revisaron sus treinta y seis asignaturas contra las veinticuatro de la Universidad de Guadalajara, y faltaban dos. Fue inscrito en la Preparatoria no. 4. Una de esas asignaturas era Economía, y la otra Derecho. Se puso de acuerdo con los profesores para sólo presentarse a los exámenes. Tuvo un año completamente en la libertad, año en que murió Don Ponciano. Doña Teodora llamó a Medina y le dijo:

“Creo que tu padre ya está moribundo”. Me acerqué a verlo en la cama y mi padre me dijo: “¿Cómo va tu siembra Dante, pronto vas a cosechar?”; yo le respondí: “Sí padre, pronto voy a cosechar”. Él hablaba de algodón, yo hablaba de literatura”.<sup>51</sup>

Dante Medina se afilió a un grupo de teatro que dirigía Félix Vargas, quien tenía su propio teatro.<sup>52</sup> Ahí hizo un modesto trabajo no remunerado de técnico de

---

perspectiva literaria en un país donde se vende, se lee, se escribe y se publica poco, sin embargo es regocijante porque uno tiene la impresión de que goza de una cierta libertad, la libertad de la ignorancia, que quiere decir no enterarse más de lo que dicen los libros, los periódicos o los amigos por el teléfono; es decir, no enfrentarse todos los días con la camarilla literaria, que por un lado puede ser regocijante porque la gente que se dedica a la literatura en este país es extraordinaria, pero es bueno estar al margen de todas estas minucias que pasan todos los días y que pueden inquietar. [...] Yo siempre he hecho mi carrera desde fuera de la capital, por un lado, ha sido una elección, no he querido vivir en el DF porque no es lo mío, no me siento bien, no soy una bestia del asfalto. Lo mío es más bien la paz y la necesidad de escribir lo que he visto en el pasado, es una especie de recogimiento que me hace mucho bien. Quizá mi carrera no es muy común en la historia de la literatura reciente de México porque no he seguido el mismo camino de mis contemporáneos. Sin embargo, de unos años a la fecha Guadalajara se ha convertido en un importante centro cultural. No es extraño que Guadalajara tenga la mejor feria del libro del país [...]. Es una ciudad que está presentando la cara verdadera que solamente puede propiciar la tradición y el futuro, esas dos variantes, además de la pretensión, han hecho que la cultura ocupe un lugar privilegiado en la ciudad”. MARTÍNEZ RENTERÍA, Carlos: “Los cambios en Europa del Este destruyeron una parte de mi pasado”, periódico *El Universal*, 12 de junio de 1993, p. 2.

<sup>50</sup> En Guadalajara, la familia Medina Magaña se cambió de casa tres veces porque dependían de los caseros: primero en la Calzada del Ejército, después a la colonia Jardines Alcalde a una calle llamada Jorge Villaseñor y por último a la calle Juan de Dios Robledo, también en Jardines Alcalde.

<sup>51</sup> Entrevista a Dante Medina el 28 de junio de 2022 en el bar *Las noches del 1900*, Huelva, España.

iluminación, aprendió lo que le faltaba de vestuario, de escenografía, de técnicas de actuación, un poco de baile, y las técnicas de payaso y pantomima. Se presentó en alguna obra de teatro con pequeños roles. En este periodo de tiempo se interesó por la música. Se inscribió a la Escuela de Música donde realizó el curso propedéutico y fue admitido.<sup>53</sup> Tomó clases de violoncelo con su amigo y profesor Arturo Xavier González —a quien Pau Casals declarara el mejor violinista de América Latina—. Ese mismo año se inscribió a un taller literario del Departamento de Bellas Artes de Jalisco.<sup>54</sup> El director del taller era un gran poeta de la generación de Los Contemporáneos —amigo de Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Salvador Novo— y quien sería su mentor: Elías Nandino. Le regaló libros de su biblioteca y orientó sus lecturas. Nandino leía y corregía con mucha generosidad sus poemas, empezó a explicarle cómo había que estudiar y cultivarse, lo fundamental que era la literatura para la vida. Su amistad fue tan grande que el poeta Nandino frecuentaba la casa de Dante Medina, en la pobreza de la Calzada del Ejército. En su casa había la broma —porque su padre ya había muerto— que era el novio de su madre, porque iba a que Doña Teodora le preparara chocolate y la merienda, aunque Nandino era homosexual y, de hecho, uno de los primeros poetas en tratar en poesía el homoerotismo, junto con Villaurrutia y Salvador Novo.

---

<sup>52</sup> “Los grupos de artes escénicas, en Guadalajara, han tenido siempre, una vocación de independencia que ejercieron: se aglutinan a su manera, se organizan entre ellos, y sus relaciones entre sí nos remiten a la tradición artesanal (el maestro del oficio que transmite su sabiduría a los allegados, a su familia), a la pequeña empresa de tintes comunitarios, y al grupo utópico de democracia y de concordia en torno a un ideal artístico. Como estas cosas no se dan en el paraíso, sino en la sociedad, las rencillas generan transmigraciones de los miembros de un grupo hacia otro grupo, las disidencias crean nuevos grupos, los rompimientos emotivos generan irreconciliables enemistades. [...] Pero eso ya no es asunto de los artistas sino de la Secretaría de Cultura”. MEDINA, Dante: “Propuestas para la ciudad amable”, “Artes escénicas: Independiente nació, independiente creceré”, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, domingo 25 de marzo de 2021, p. 5-D.

<sup>53</sup> En dos de sus primeras obras, el autor apunta referencias a sus estudios de música. En el libro de cuentos *Léerere. Manual para hispanoandantes* (1986), el epígrafe de cada cuento representa el compás en que debe ser leído (en el capítulo “VI. EL LABORATORIO DEL ESCRITOR”, sección “SEGUNDO PERIODO. Influencia de las lenguas romances: Babel en casa [1986-1994]” desarrollamos la concepción de este libro de cuentos y su relación con la música. O en su novela *Tola. La delicuescencia del lenguaje* (1987), cuyo primer capítulo, “Amanecer”, inicia con estas líneas: “El ruido recuerda, así, muy lejos, casi nunca, el olor desconocido de esa música de Bach que se asoma a la calle de la catedral polvosa y viejecita, [...]”. En MEDINA, Dante: *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 31.

<sup>54</sup> El Director de Literatura del Departamento de Bellas Artes de Jalisco en 1973 era el poeta Jorge Souza Jauffred, quien invitó a Dante Medina a que diera su primera lectura pública de poesía en El Patio de los Ángeles, edificio emblemático en el barrio de Analco, uno de los centros de fundación de Jalisco en la ciudad de Guadalajara.

Con esa formación vital, Medina decidió que quería estudiar Letras.<sup>55</sup> Cuando su madre lo supo no dijo absolutamente nada. Dante Medina se había traído en la mudanza de Uruapan su pequeña biblioteca formada por una cincuentena de libros, entre los que estaban muchos clásicos como el *Fausto* de Goethe, Shakespeare, Unamuno, Molière, Cervantes, y Mark Twain. Con ese bagaje consiguió impartir talleres de literatura optativos en la Preparatoria, que los alumnos, además de su formación obligatoria, podían cursar porque estos talleres les daban ciertas ventajas académicas. De tal forma que, cuando ingresó a la Facultad de Letras, él ya era profesor de Preparatoria. En los años en que vivió en Guadalajara trabajó enormemente. Llegó a dar 56 horas de clases semanales, trabajando de lunes a domingo en diferentes escuelas, algunos días de 8:00 a 20:00, sin descanso. Los cursos de los domingos eran de 8:00 de la mañana a 2:00 de la tarde. Por entonces, los ingresos de la familia eran bajísimos, y se sostenían especialmente con el trabajo de costurera de la madre. Dante se las arregló, con su incipiente conciencia de la importancia de las palabras, para no poner en la casa un letrero que dijera “costurera”, sino otro que dijera “modista”, que daba otro nivel. Su madre repetía: “Con que me traigan un remiendo, con eso compro la leche del día”.

Dante Medina siguió estudiando teatro durante toda la Licenciatura en Letras 1973-1977.<sup>56</sup> En sus entrevistas y en otras declaraciones de carácter autobiográfico, ha recordado cómo no empezó con buen pie, faltando el primer día de clase: creía que el curso empezaba un lunes, pero hubo una reunión el sábado anterior para los alumnos de todas las formaciones de la Facultad de Letras, en la que se trataba de presentar a los profesores y dar la bienvenida, y de la que se ausentó, inseguro de la conveniencia de estudiar Letras. El decano Adalberto Navarro Sánchez empezó su intervención preguntando: “¿Quién es Dante Medina?, sabemos que lo hemos aceptado y está

---

<sup>55</sup> En 1986 —trece años después de haber iniciado su formación en Letras— Salvador Velasco le preguntó a Dante Medina en la entrevista citada, “La Arena y el Mar”: “¿Por qué escogiste la literatura?”. Dante respondió: “Después de este largo silencio, lo único que se me ocurre es responder con un símil de Fernando Carlos Vevia. Él nos decía hace muchos años en un curso que uno sabe bien que la arena es arena y el mar el mar, pero es muy difícil saber dónde termina la arena y dónde empieza el mar. Así es la literatura: es muy difícil saber dónde termina la elección personal consciente y dónde empieza la invasión de la literatura hacia uno mismo, a pesar de sí mismo. Yo a menudo digo que cuando hablamos no decimos lo que queremos sino lo que podemos. Con mi relación frente a la literatura diría que hago lo que quiero porque es lo único que puedo”. VELASCO, Salvador: “La Arena y el Mar. Entrevista a Dante Medina”, periódico *El Informador*, suplemento “Tapatío Cultural”, Guadalajara, Jalisco, domingo 26 de enero de 1986, p. 12.

<sup>56</sup> Estudiaban las literaturas latinoamericanas, las literaturas europeas, la literatura norteamericana, la literatura oriental, y las clásicas griegas y latinas. Estudiaban desde la época de la Antigüedad, desde Esquilo, Eurípides y Sófocles hasta el siglo XX, la literatura contemporánea. Era una Licenciatura de cuatro años muy amplia y ambiciosa.

inscrito”. Pero Dante Medina no estaba.<sup>57</sup> El profesor Navarro Sánchez había preguntado porque el poeta Elías Nandino, su gran amigo, le había dicho: “Hay un muchacho muy inteligente que escribe muy bien, *ahí te lo encargo*”. Le recomendó, sobre todo, que le enseñara Teoría Literaria.

En la Facultad, Medina tuvo dos profesores que lo marcaron en su carrera literaria. En primer lugar, el Dr. Volker Geller, profesor-investigador hispanista del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) de Alemania, que después se convirtió en el director general para América Latina de esa institución, y que le daría muchos años después una beca de investigación en el Instituto Iberoamericano de Berlín. El Dr. Geller impartía la Cátedra de Literatura Comparada, y siempre los unió una gran amistad literaria y personal. El otro profesor fue Adalberto Navarro Sánchez, un humanista y poeta que daba clases muy diversas: de los poetas españoles del Siglo de Oro a los poetas hispanoamericanos del siglo XX, de la Novela Picaresca al Teatro del Absurdo, del *Decameron* y *Los cuentos de Canterbury* a *Pedro Páramo*, de Cavalcanti a T.S. Eliot... Al terminar las clases alrededor de las 8:00 de la noche, Adalberto Navarro Sánchez invitaba a Medina a casa junto con el entonces compañero Raúl Bañuelos. La amistosa tertulia siempre era en su biblioteca, en la que, dentro de las conversaciones literarias, leían a autores como Ezra Pound, López Velarde, Saint-John Perse, Thomas Merton, Paul Valéry. Recibió así Dante Medina clases particulares y el préstamo de los libros personales de Navarro Sánchez. Tuvo también compañeros de generación destacados en la Facultad de Letras como el mencionado poeta jalisciense Raúl Bañuelos, y el crítico literario Dr. José Brú y Tomás, hijo de españoles refugiados en México como consecuencia de la Guerra Civil, en tiempos de Lázaro Cárdenas.<sup>58</sup>

En 1974, desde el primer año de Licenciatura, fundó y dirigió una revista, titulada *Incluso*. Aparecía cada dos meses, y la pagaba la federación de estudiantes. Fue la revista de la Facultad de Filosofía y Letras y llegó a tener ocho números. En ella participó Medina con varios de sus compañeros de carrera. Hizo después otro tipo de publicación, *Chanchullo*, que él denominaba *Pancarta literaria*, que era un afiche, un

---

<sup>57</sup> Presionado por la responsabilidad que le dejó su padre como jefe de familia, con muchas mujeres a su cargo, y sabiendo las escasas salidas profesionales de los estudios en Letras, hizo trámites para ingresar en la Facultad de Administración, y fue admitido. Esta Facultad inició clases una semana antes y asistió. Fue entonces cuando confirmó la vocación en Letras, facultad a la que se incorporó después.

<sup>58</sup> Dante Medina ha hecho múltiples trabajos, publicaciones académicas y literarias en el terreno de la crítica junto con el Dr. José Brú y Tomás.

póster de tamaño tabloide que se pegaba en las paredes. Contenía poemas, cuentos y diseño gráfico. Dentro de las figuras destacadas que colaboraron, estuvo el poeta mexicano-cubano Fayad Jamís.<sup>59</sup> Fue un momento en Guadalajara propicio para las revistas. Inclusive, el primer poema publicado por Dante Medina en Guadalajara fue en la revista de la Asociación de Ganaderos de Jalisco.<sup>60</sup> En el segundo semestre de la carrera, Medina siguió haciendo teatro, ligado al Teatro del Comediante que dirigía Félix Vargas, y en el Centro de la Amistad Internacional. Uno de sus compañeros de teatro y de música, que ahora es un violonchelista notable, ex miembro de la Filarmónica de San Francisco y la Filarmónica de Jalisco, Felipe Gutiérrez, dirigía el grupo de teatro de este centro cultural e invitó a Dante Medina a que fungiera como libretista porque no había obras para niños (dentro de lo que ellos manejaban). Ahí escribió y estrenó su primera obra teatral, *UBASA* (Unión de Brujas Anónimas S. A.), representada para mamás, y también se estrenó su segunda obra titulada *¿Quién tiene la bolita?*, que fue representada en el Teatro Experimental de Jalisco: ya en esas obras se percibe el carácter experimentador de la literatura de Dante Medina y su tendencia a la paradoja y el desconcierto, puesto que se trataba, según decían el texto y la publicidad, de “teatro de niños para adultos”: los actores eran niños, y los espectadores, adultos, pero más allá de eso, la enunciación “teatro de niños para adultos” apuntaba ya a la ruptura de convenciones y al sabotaje de taxonomías y categorías. Muy pronto la pieza fue censurada retirándole los patrocinios, y salió de cartelera, porque las “buenas conciencias” tapatías de entonces la consideraron irreverente. Desde los inicios de su literatura, ésta sería una marca de la obra de Dante Medina que no lo abandonará jamás.

---

<sup>59</sup> Como pintor, Fayad Jamís tuvo una exposición en París, que le inauguró el propio André Breton, el patriarca del surrealismo.

<sup>60</sup> Este poema “Paseo Nocturno”, fue publicado en el *Boletín Mensual* del Departamento Agrícola y Ganadero, Guadalajara, Jalisco, junio de 1974, año XIV, no. 74/6. Y en *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, pp. 306-307.





Figura 11. *Cartel de Yo nunca salí al pan, obra teatral de Dante Medina.*<sup>61</sup>

De igual manera, en el primer año de carrera universitaria, hubo una convocatoria para hacer un himno a la unión entre estudiantes y campesinos, una celebración de la fraternidad de clases: eran estudiantes revolucionarios, de izquierda, imbuidos del espíritu del Mayo del 68 en la época del Che Guevara, Fidel Castro y Salvador Allende. En la Preparatoria donde enseñaba Dante Medina estaban la mayoría de grupos de música, de letras y de teatro del espacio estudiantil. Ahí escribió la letra, intervino el profesor de música, concursaron, y ganó el premio de toda la Universidad de Guadalajara para que su composición fuera El Himno de los Campesinos y Estudiantes Revolucionarios. Fue cantado en un estadio por tres mil estudiantes con los grupos de música de todas las Preparatorias de la Universidad de Guadalajara.

En su época de estudiante, se escuchaban los nombres de las figuras enormes de la literatura jalisciense: Agustín Yáñez, Juan José Arreola<sup>62</sup> y Juan Rulfo. También los

<sup>61</sup> Escrita en Forli en 2012, y representada bajo la dirección de José Ruiz Mercado el 23 y 30 de septiembre, en 2016. Obra que continúa con la marca de la irreverencia dantemediniana casi cuarenta años después.

nombres de Alí Chumacero, Efrén Hernández, y José Luis Martínez. Todos los escritores, sin embargo, se concentraban en la Ciudad de México. A Dante Medina le encantaba la obra de Octavio Paz,<sup>63</sup> inencontrable, inexplicablemente, en Guadalajara, como ocurría con la de otros de sus contemporáneos.<sup>64</sup> Era la época grande de la revista

---

<sup>62</sup> A propósito del fallecimiento de Juan José Arreola, Dante Medina escribió la nota periodística titulada “El último juglar guarda silencio: el hombre que hablaba”. En ella señala: “Hace tiempo que me venían diciendo que la palabra iba a tener problemas: era inminente la amenaza. Que la muerte andaba rondando, la insensata. Es escandalosa la muerte cuando alguien tiene voz. [...] Se muere Juan José Arreola, el funámbulo de la palabra, el artífice del verbo. Brava anda, la muerte; algo trae contra la palabra. Con la muerte de Arreola, un silencio más se le pone a la vida. Cuando Arreola hablaba, el mundo andaba enfiestado: Juan José le metía a sus palabras, siempre, fuegos artificiales. Mi hija Paola, me pregunta quién se murió, y le digo que Juan José Arreola, ‘Ah, —me dice— ese señor tan guapo que nos encontrábamos en La Europea’. Deja una ausencia. Un vacío. Hace años que Arreola, quizás imitando a su amigo Juan Rulfo, había dejado de publicar. Pero hablaba. Y es posible que escribiera. Uno no puede creer en un Arreola silencioso. Respiraba lenguaje, se veía. [...] No será lo mismo Guadalajara sin él. No será lo mismo la literatura mexicana. Afortunadamente, Juan José Arreola fue un previsor: sabía, como un ser humano bien avisado, que se moriría tarde o temprano, y se puso a trabajar en una herencia para que, aunque lo extrañáramos, tuviésemos algo con qué recordarlo: su literatura. De Juan José Arreola se murió sólo lo mortal. Nos queda viva su palabra”. MEDINA, Dante: “El último juglar guarda silencio: el hombre que hablaba”, periódico *El Informador*, suplemento “Tapatío Cultural”, Guadalajara, Jalisco, martes 4 de diciembre de 2021, p. 2-D.

<sup>63</sup> En el Aniversario del nacimiento de Octavio Paz, en 2001, Dante Medina escribió sobre el poeta: “Paz siempre repitió que toda gran literatura —aunque heredera— es prístina y primigenia: de ella nace lo que sigue, en ella se contiene encapsulado lo por venir. Del poema *Semillas para un himno* brota el germen de la obra poética posterior de Paz, porque ahí latía larvariamente. En el poema-libro *Blanco* —cómplice de *Un golpe de dados* de Mallarmé— mana y reverbera la poética más energizada del siglo XX. De entre los cuatro o cinco grandes y extensos poemas de la literatura mexicana, se encuentra *Piedra de sol* de Octavio Paz entre sus pares. Emparentado con la *Suave Patria* de Ramón López Velarde por un nacionalismo que remite a las raíces; vecino de sangre de *Muerte sin fin* de José Gorostiza por sus anclajes filosóficos y metafísicos. [...] A Octavio Paz le debemos esta frase: ‘La memoria improvisa siempre’. En honor suyo, mi memoria se ha acordado de él hoy”. MEDINA, Dante: “La memoria improvisa siempre”, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, sábado 31 de marzo de 2001, Sección D, año LXXXIV.

He aquí otro testimonio del autor sobre Paz: “Vuelvo a mi generación. Apenas descubriendo la literatura (con *La Centena* bajo el brazo, recuerdo), en alguno de los talleres de entonces o Facultad de Letras, la primera seña de identidad era declararse admirador de Octavio Paz, citarlo, probar que uno lo había leído y bien leído. Pero la moda impone su rigor irracional. La prueba de que ya era uno un poeta, un iniciado, un admitido en los círculos sagrados, consistía en referirse a Paz —cuando un ‘novato’ lo citaba con euforia— como a un escritor *déjà vu* o mejor dicho *déjà lu*, por no decir ‘asimilado’, ‘rebasado’. [...] No sé de dónde vino una ecuación que originó muchísimos estragos entre los jóvenes y que luego, por costumbre, se siguió prolongando. Es ésta: Octavio Paz es un gran poeta; a Paz se le elogia mucho; a Paz se le elogia tanto porque pertenece a la mafia de los escritores. Ergo, extraño ergo: si uno quiere ser poeta, debe de pertenecer a una mafia (si la hay; si no, urge formarla), y procurar que se le elogie a uno. Ah, pero las mafias son círculos cerrados, fieles a sí mismos, que deben luchar contra todos los demás, naturales enemigos suyos. Y sí, como se sabe, ¿eh?, Octavio Paz es el *capo*, ¿quién será nuestro jefe? [...] Es hora de terminar esta escritura. Creí hablar no solamente por mí. Quise hacerlo. Si algunos de mi generación no piensan así, o no comparten mis recuerdos, es que, a pesar de todo, sólo hablé por mí mismo. También esto es un síntoma de haber nacido durante los años cincuenta”. MEDINA, Dante: “Paz en nuestras vidas *a manera de testimonio*”, periódico *El Occidental*, suplemento cultural “Armario”, Guadalajara, Jalisco, domingo 24 de abril de 1994, no. 24.

<sup>64</sup> Esto tiene su explicación en que Dante Medina muy pronto se interesó por las lecturas difíciles como *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, el *Ulises* y toda la obra de James Joyce, *Paradiso* de José Lezama Lima, *Pedro Páramo* —que entre los compañeros tenía la popularidad de ser compleja—, *José*

*Plural*, que dirigía Paz, pero cuyo centro de irradiación parecía detenerse en los límites de la capital.

Dos meses después de terminar la Licenciatura, ingresó a la Maestría en Letras y Literatura española e hispanoamericana.<sup>65</sup> Para entonces era profesor de teatro, literatura y artes plásticas en el Centro de Desarrollo de la Comunidad Los Belenes de la Universidad de Guadalajara, y simultáneamente impartía clases de literatura en la Escuela Vocacional y en la Preparatoria no. 1 de la Universidad de Guadalajara, y en la Universidad Pedagógica Nacional. En el verano de 1978, en el primer año de estudios de Maestría de Dante Medina, recibió la noticia de que había ganado el Premio Beca INBA-FONAPAS de Novela con su primera novela *Tola*. Él se encontraba estudiando un curso intensivo de teatro de doce horas al día en la Universidad Veracruzana de Xalapa. De tal manera que salió de Veracruz a México, al Palacio de Bellas Artes, a la recepción de su premio. En la ceremonia, recibió la oferta de Gustavo Sáinz, —el entonces Director del Departamento de Bellas Artes y Literatura, el INBAL— para que se fuese a trabajar a la Ciudad de México, con un puesto en el que no era muy alto el salario, pero se comprometía Sáinz a organizarle talleres o clases una vez por semana.<sup>66</sup> Dante Medina, muy firme, respondió que no. Muchos escritores creían con buena fe —como hoy en día algunos sin tanta buena fe y sin tanta información— que sólo se podía llegar a ser gran escritor si se iba a vivir a la Ciudad de México. Y Medina sostenía que se podía llegar a ser gran escritor viviendo fuera del Distrito Federal, que las ciudades son poéticas en sí mismas (*cf. Ciudades de por sí*) y que todo lugar, pueblo, región, por periférico que parezca, tiene un potencial literaturizante, como luego lo probaría en el conjunto de su obra, yendo a las periferias de los géneros y a los linderos de la ficción.

---

*Trigo* de Fernando del Paso o la obra completa de Alejo Carpentier, que le gustaba por su estilo barroco. Buscaba la literatura difícil porque le interesaba, y la disfrutaba como reto.

<sup>65</sup> La duración de la Maestría fue de dos años. Quien dirigía la Maestría tenía una idea muy amplia de la cultura, de tal manera que no solamente estudiaban literatura, sino que también estudiaban culturas prehispánicas, arte prehispánico y arquitectura. Arte europeo de la Edad Media al Renacimiento, hasta el cubismo y el surrealismo, la época contemporánea, las vanguardias de la pintura y la literatura.

<sup>66</sup> La amistad de Dante Medina con Gustavo Sáinz —autor de *Gazapo* (1965), *Obsesivos días circulares* (1969) y *La princesa de Palacio de Hierro* (1974)— inició cuando Sáinz fue miembro del jurado del Premio Beca INBA – FONAPAS que ganó Dante Medina en 1978. El Premio consistía en presentar una novela inédita, y otorgaba \$4,000 pesos mensuales durante un año, para la escritura una nueva novela. Para la época era mucho dinero. Con la beca, Dante Medina escribió la novela *Cosas de cualquier familia* (1990).

Una vez finalizada la Maestría, obtuvo una beca de la Universidad de Guadalajara para estudiar durante un año, en 1979, Arte en Florencia y formarse durante en pantomima, francés y cocina en París. En ese año hizo un largo viaje por Europa: desde España hasta Roma, subió a Hamburgo, y regresó a París.<sup>67</sup>

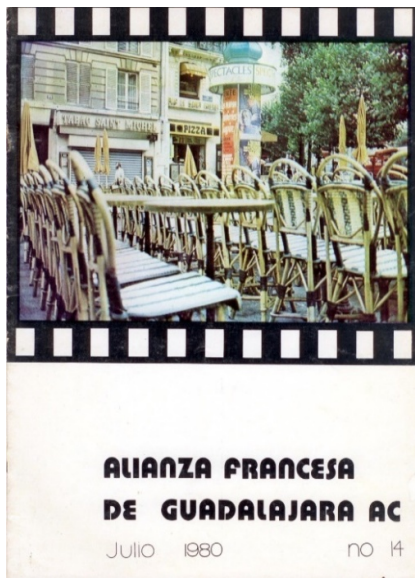


Figura 12. Foto de París de Dante Medina, ganadora del Concurso Nacional de Fotografía en México.

En 1980, inmediatamente después de su estancia en Florencia y París y, de regreso a México, la Alianza Francesa convocó al Concurso Nacional de Fotografía, cuyo primer premio consistía en un viaje a París. En la estancia de 1979 que Dante Medina hizo cuando estudiaba pantomima, se despertó en él la vocación fotográfica: con una cámara Nikon prestada por un primo suyo, hizo unas cuantas fotografías de la ciudad. Una de ellas, del Quartier Latin, fue presentada al concurso. Ganó el primer premio, que consistió en un boleto en primera clase en Air France, y su fotografía fue la portada de la revista de las Alianzas Francesas de México.

<sup>67</sup> En 1979, durante los dos meses de estancia de estudio en París, Medina vivió las tres primeras semanas en el boulevard Raspail en una casa de estudiantes. En una lectura pública de poesía conoció al escritor peruano Alfredo Bryce Echenique, con quien inició una gran amistad y lo recibió en su departamento por el resto de la estancia de estudios. La estancia en París coincidió con un evento que organizaba la Alianza Francesa de Guadalajara, que permitía que Dante Medina estudiara en la Alianza Francesa de París. Sus estudios de francés iniciaron en el cuarto semestre de la Licenciatura; tenía como asignatura obligatoria el curso de inglés para presentarse como traductor y, paralelamente, estudiaba alemán en el Instituto de Goethe de Guadalajara.

Regresó a México para graduarse de la Licenciatura y de la Maestría. La tesis de Licenciatura se tituló *El sentido del tiempo en la obra de Alejo Carpentier* y fue dirigida por Adalberto Navarro Sánchez. La tesis de Maestría se tituló *La estructura en dos novelas no estudiadas de Alejo Carpentier: La consagración de la primavera y El arpa y la sombra*, dirigida por el jesuita español el Dr. Carlos Fernando Vevia Romero, quien fue su profesor en la Maestría.

*Adulter en Montpellier*.<sup>68</sup> [1980-1985] Estudios de Doctorado

Aquello parecía una eterna peregrinación.<sup>69</sup>

Juan Rulfo



Figura 13. Dante Medina y Alfredo Bryce Echenique en Francia.<sup>70</sup>

<sup>68</sup> En la entrevista “La Arena y el Mar” que le hizo Salvador Velasco a Dante Medina para el periódico *El Informador*, le pidió: “Háblame de esa ciudad francesa en donde cursaste el Doctorado”; el escritor le contestó: “Desde luego, Montpellier es una bella ciudad que está muy cerca del mar. Este año acaba de cumplir mil años de vida lo que le convierte en una ciudad con una gran tradición. Tiene una de las Universidades más viejas de Europa, que fue famosísima por la medicina. Recuerdo que en ella estudiaron Nostradamus y Rabelais. Es una ciudad que ha tenido un empuje muy grande desde la Edad Media. En el siglo XIX y a principios del XX, Montpellier era la ciudad de vacaciones de la alta aristocracia francesa. Hoy en día es una ciudad estrictamente universitaria: se muere cuando no hay estudiantes [...]. Tiene ahora al menos tres Universidades importantes: la de Ciencias y Técnicas, la de Ciencias Sociales y Humanidades que es la Paul Valéry, donde yo trabajé tres años. Finalmente, la de Medicina. Conviene decir que Montpellier se está convirtiendo en un centro cultural europeo”. VELASCO, Salvador: “La Arena y el Mar. Entrevista a Dante Medina”, periódico *El Informador*, ed. cit., p. 11.

<sup>69</sup> RULFO, Juan: “En la madrugada”, en *El Llano en llamas*, México, D. F., RM Verlag & Fundación Juan Rulfo, 2022, p. 46.

<sup>70</sup> Fotografía tomada por Jean-François Berenguel, actor principal del Grupo de Teatro Latinoamericano, que dirigía Dante Medina. Berenguel fue el protagonista de la obra *Palinuro en la escalera, o el arte de la comedia*, de Fernando del Paso.

En principio, Dante Medina quería ser germanista, irse a Alemania porque había visitado Berlín y Hamburgo, y entrado en contacto con su profesor y amigo Volker Geller en 1979. Aspiraba a tener la beca del DAAD que entonces otorgaba 600 Deutsche Mark. En la visita se dio cuenta de los precios, del costo del hospedaje, de la alimentación y el transporte: difícilmente conseguiría vivir allí. De tal forma que decidió que Alemania no era una opción. También, antes de hacer candidatura a Francia, lo intentó en la University of Austin, en Estados Unidos, donde fue aceptado bajo la dirección de Jean Gillabert, y donde, además, tendría el puesto de asistente de profesor para dar la Cátedra de Español y una remuneración. No obstante, la remuneración junto con la beca de los estudios de Doctorado no era suficiente para sobrevivir en la ciudad.

Así que, valorando las lenguas que había estudiado y conocido en desplazamientos, previos, consideró otra posibilidad. En 1979 tuvieron como invitados en la Universidad de Guadalajara a tres profesores de la Université Paul Valéry de Montpellier para la realización de un curso de literatura. Ellos eran Jean Franco, Jean Tena y Edmond Cros —especialista en Sociocrítica en Francia—. A Dante Medina le interesó el trabajo del profesor Cros, le envió una carta manuscrita explicándole sus intenciones de realizar estudios de Doctorado con el método de la sociocrítica bajo su dirección. El profesor contestó de inmediato aceptándolo. Su tesis doctoral se tituló *Le jeune roman mexicain des années 1960-1980*.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Su trabajo de tesis doctoral se centró en lo que entonces él calificó “joven novela mexicana”, en un doble sentido: *nueva* y *joven*. Se trataba de un grupo de escritores, un fenómeno único en la literatura mexicana y en la literatura latinoamericana, en que una generación publicaba novelas de madurez antes de cumplir treinta años. Eso se debió al empuje de la editorial Joaquín Mortíz, particularmente a Joaquín Díez Cañedo, un exiliado de la República Española en México, que fundó esa editorial y que apostó por publicar a estos jóvenes talentosos. Sobre una veintena de novelas, Dante Medina aplicó el estudio de la Sociocrítica de Edmond Cros. Tesis doctoral inédita.

El argumento de la tesis se aborda en la citada entrevista “La Arena y el Mar”. Salvador Velasco pregunta: “¿Sobre qué versó tu tesis que, según tengo entendido, dirigió Edmond Cros?”. Dante responde: “Sobre la joven novela mexicana. Esto quiere decir que tomé la novela publicada entre los 60 y los 80 por jóvenes que no tenían, en el momento de la publicación, 30 años todavía. Porque es un fenómeno único en el mundo. Nunca se ha visto hasta donde yo sepa que tantos escritores jóvenes publiquen una novela en un periodo tan corto. Trabajé sobre 16 escritores exactamente. Traté de explicar el fenómeno y la novela. Me detuve muchísimo en un análisis sociocrítico de *Gazapo* de Gustavo Sáinz, esa novela que apunta movimientos lingüísticos sumamente interesantes que terminaron dándose hacia los años 80. La revista de la Universidad de Guadalajara publicará en breve una síntesis de mi trabajo doctoral en el que avanzo hacia otros autores jóvenes que no traté en mi tesis como Luis Arturo Ramos, Héctor Perea y José de Jesús Samperio, la generación inmediata a lo que llamé la Joven Novela Mexicana”. VELASCO, Salvador: “La Arena y el Mar. Entrevista a Dante Medina”, periódico *El Informador*, ed. cit., p. 12.



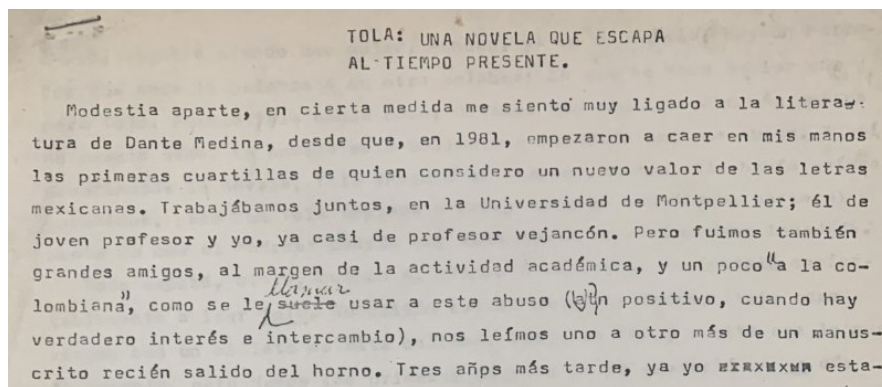
En el mes de septiembre de 1980 Dante Medina arribó a Francia —becado por la Universidad de Guadalajara— para hacer sus estudios de Doctorado en Lenguas Romances en la Université Paul Valéry de Montpellier.<sup>72</sup> Viviría en esta ciudad hasta el verano de 1985. Cuando llegó a la Universidad a Montpellier, vieron su nivel de francés y dictaminaron que debía tomar un curso para nivelarse. Al tercer mes obtuvo el certificado para iniciar sus cursos formales de Doctorado. Paralelamente tomaba cursos de Historia de España de la Edad Media y Renacimiento, Historia de la Cultura y de Metodología de la Sociocrítica con Edmond Cros. El entonces naciente Departamento de Becas de la Universidad de Guadalajara asignaba una cantidad económica que parecía grande para México, pero en Europa era muy insuficiente. La beca le permitía vivir en un piso de 28 metros cuadrados y comer una semana en el restaurante universitario. Empezó a buscar pequeños empleos clandestinos como la distribución de un periódico y una revista gratuitos casa por casa, llamados *Sortir* y *Trente quatre*. El *Sortir* le pagaba con entradas de cine que Dante vendía entre sus compañeros y del *Trente quatre* sí recibía una magra remuneración. Enseguida entró al Grupo de Teatro Latinoamericano de la Université Paul Valéry de Montpellier; al poco tiempo de su ingreso, el director lo hizo subdirector del grupo, y al siguiente año lo nombraron director. Durante tres años tuvo el puesto, representaron muchas obras y producciones, como el estreno mundial de la obra *Palinuro en la escalera o el arte en la comedia* del Premio Cervantes, Fernando del Paso.<sup>73</sup> A cambio de cena y bebida, Dante Medina fue

---

<sup>72</sup> Salvador Velasco, en el desarrollo de la entrevista a Dante Medina, “La Arena y el Mar”, le preguntó: “A propósito de tu Doctorado en Lenguas Romances, ¿qué pudieras decirme?”. Dante respondió: “En Montpellier se sigue más o menos el modelo europeo. Se toman durante el primer año cursos de metodología exclusivamente. Son tres o cinco profesores los que dirigen estos cursos. Se da una conferencia de tres horas cada semana sobre un determinado aspecto de la investigación. Por ejemplo, sobre el trabajo de archivo, de laboratorio, semiótica y lingüística, especialmente. Otro punto de interés es la historia para que la gente que va a hacer una tesis de literatura tenga una visión más completa. A menudo vienen a la Universidad conferenciantes del mundo entero, especialistas en temas hispánicos o de América Latina. Al final del año se obtiene un diploma que se llama Estudios Especializados que te autoriza de una cierta manera a ser investigador. Por supuesto, para acreditar el diploma hay que pasar los exámenes. También hay que presentar un proyecto terminado de tesis para que lo apruebe el director de tus investigaciones. Una vez que éste se apruebe se registra en un fichero nacional que se encuentra en Nanterre. A partir de ahí uno tiene que trabajar en la tesis. Normalmente es un trabajo de 3 a 5 años”. VELASCO, Salvador: “La Arena y el Mar. Entrevista a Dante Medina”, periódico *El Informador*, ed. cit., p. 11.

<sup>73</sup> En el periodo en que Dante Medina dirigió el Grupo de Teatro (1981 a 1984) ya se encontraba planeando la puesta en escena de esta obra de Fernando del Paso. Gustavo Sáinz, entonces director del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, invitó a Fernando del Paso al INBA para leer unas páginas de su entonces novela inédita *Noticias del Imperio*. A propósito de ello, Dante Medina escribió para el periódico *El Universal* la nota “Palinuro de México”, en la que subraya: “El penúltimo capítulo, ‘Palinuro en la escalera o el arte en la comedia’, es una pieza de teatro, de difícil acceso para la escena por encontrarse en una novela de 647 páginas. Sin embargo, es seguro que su montaje daría resultados asombrosos. Ahí donde ‘la realidad es Palinuro’ aparecen los personajes de la *Commedia dell’Arte*”.

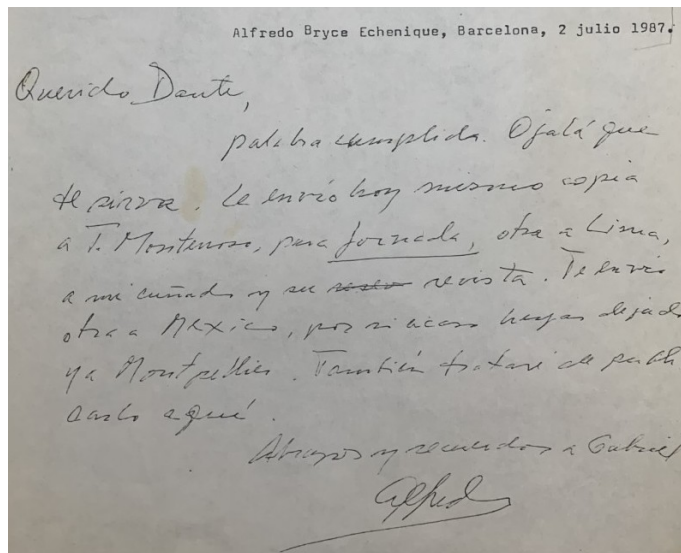
ayudante del conserje de su edificio. También, tuvo un compañero coreano, Osik Shin —actualmente es profesor en la Universidad Nacional de Seúl, en Corea—, quien obtuvo un empleo cuidando borregos y haciendo queso; invitó a Medina a trabajar con él durante las épocas de verano-otoño y vivían en una granja, en un *Mass* donde ordeñaban borregas, guiaban a las manadas con el Buck a la *Garrigue*, y peleaban permanentemente con las pulgas porque los borregos tenían muchas y estaban prohibidos los insecticidas en la granja. Luego, trabajó en el corte y vendimia de uva en el mes de septiembre, en la región Languedoc-Roussillon. Encontró rápidamente la forma de que lo promovieran al área de viticultura, donde había que moler la uva pisándola con dos métodos: con los pies desnudos —que para la época ya parecía antihigiénico— o con botas de caucho, y por método industrial. Medina gozaba del derecho napoleónico que le permitía, como trabajador de la vendimia, un litro de vino diario que llevaba a casa en bombonas grandes, para luego almacenarlas en botellas en su pequeña cava, lo que le quitaba el hambre, junto con las frutas que le regalaban en la vendimia. Participó así, involuntariamente, del tópico del escritor latinoamericano pobre en Francia.



---

(Scaramouche, Arlequín, Pantalone), contribuyendo a la impresión de una mascarada, de una obra macabra llevada a sus consecuencias más atroces en 1968". MEDINA, Dante: "Palinuro de México", periódico *El Universal*, México, D. F., lunes 17 de agosto de 1981.





Figuras 14 y 15. Original mecanográfico del artículo de Bryce Echenique sobre la novela Tola, de Dante Medina, que comienza con la frase Modestia aparte. Con la nota de envío manuscrita que acompañaba el texto.

Durante el periodo en que fue Director del Grupo de Teatro en 1982, se publicó una plaza de profesor en la Universidad Paul Valéry, para la que Dante Medina concursó, y ganó. Impartió clases en la Cátedra de Traducción, en la que trabajaban con textos de Juan Rulfo, en la Cátedra de Historia del Perú (de la conquista al siglo XX), en la Cátedra de Literatura y Civilización Peruana (la parte histórica y etnográfica) y en la Cátedra de Economía de América Latina (cultura y sociología de la economía colectiva y la Historia del dinero en América Latina). Se convirtió en peruanista debido a que la cátedra de mexicanista estaba ocupada. Siendo profesor, en los inicios de 1983, les anunciaron que iría a trabajar con ellos el gran escritor peruano Alfredo Bryce Echenique y le encomendaron a Dante que lo recibiera —no sabiendo que eran amigos— para su bienvenida oficial como profesor.<sup>74</sup>

<sup>74</sup> “Modestia aparte, como dice Bryce Echenique, yo he sido durante muchos años amigo de Alfredo y déjenme ahorita les platico. Amigo porque colegas en la Universidad Paul Valéry de Montpellier, donde ambos éramos profes, y amigo porque las desgracias de Alfredo, los amores de Alfredo, las visitas de Alfredo, y las cantinas de Alfredo, siempre nos encontraban juntos. Incluso, los coches que toreaba Alfredo en el Boulevard Sarraïl, *près de l'Esplanade*, me pasaban también a mí rozando; lo mismo que sus admiradoras y sus príncipes y princesas que llegaban de visita (y a menudo sin dinero) de los países de Europa donde todavía se usan los príncipes y princesas. Con Alfredo, fuimos también amigos de todas sus invenciones, sus fantasías lúdicas, provocativas, y valemadrístas... maneras de Bryce Echenique de hacer literatura con la vida. Por ejemplo, amigos tan cercanos, que cualquier cosa que se ‘salía de su lugar’ en el departamento de Alfredo (el agua, el gas, la electricidad), rápido Bryce al teléfono y ‘Dante, sálvame me estoy inundando, me voy a ahogar de agua’, o “Dante, el gas me persigue, quiere matarme, no me dejes morir así”, o ‘Dante, la luz se ha vuelto loca, me voy a achicharrar, Dante...’. Y ese día a las cantinas de Montpellier, ‘La Taberna de los Velázquez’ (nombre inventado por Alfredo), ‘*Les Trois*

Paralelamente, Medina hacía dos programas de radio semanales que se llamaban *Notre Amérique* (espacio bilingüe español-francés) y *Cinq minutes de littérature* (hacía traducciones de escritores latinoamericanos de los que, en cinco minutos, leían un cuento en francés) de Radio Libre, es decir, radios independientes.

La literatura francesa y la ciudad de Montpellier fueron dos elementos que contribuyeron totalmente al imaginario literario de Dante Medina:

Para mí descubrir las congruencias, convergencias, divergencias, cruces de las lenguas romances me pareció una cosa increíble. Siempre creí que el español tenía que alargarse hacia otros espacios y otros mundos.<sup>75</sup>

Como su Doctorado era en Lenguas Romances, supo que tenía que conocerlas y estudió el occitano, catalán, valenciano, provenzal y portugués: quedó asombrado de lo que podía hacerse *extendiendo* (según expresión suya, que significa enriquecer a unas con otras) las lenguas y de la riqueza y posibilidades del plurilingüismo dentro de una misma rama de las lenguas, la lengua románica.<sup>76</sup> Con eso, empezó a escribir dos obras de cuentos: *Léerere. Manual para hispanoandantes* (1986), y *Niñoserías* (1989), que tienen la influencia de estas lenguas (véase el capítulo “IV. CAMPO DE ESTUDIO”, “IV.1 Las gramáticas heterodoxas de Dante Medina”). La primera obra tiene también el influjo de sus constantes lecturas de James Joyce, y la segunda, la aplicación de la

---

*Diables*’, y el Bar de Bernard, y el Bar de La Mer, vendían bastante aunque no fuera viernes. Ya muy noche Alfredo se acordaba de cosas: de sus abuelos virreyes y presidentes, del Perú, de su bastón con empuñadura de oro y de su bastón con empuñadura de plata; se acordaba de su discoteca repletita de boleros (Felipe Carrillo) [...]. Probablemente olvidé decir que la novela *La última mudanza de Felipe Carrillo* trata de un arquitecto peruano que se enamora de una mujer que tiene un hijo adolescente que disputa y controla la relación de pareja entre el arquitecto y la divorciada. [...], pero lo ‘*olvidé*’ porque aquí de lo que se trataba —lo que yo trataba, lo que yo he tratado— era de apuntar lo mucho que vale la pena leer los libros de Alfredo Bryce Echenique, el peruano exageradamente buena compañía. Créanmelo. Y, finalmente, aclaro. Repito: el escritor mexicano de la novela no soy yo”. MEDINA, Dante: “De la invención literaria como maledicencia”, revista *La Tarea*, Guadalajara, Jalisco, 13 de agosto de 1992, pp. 32-33.

<sup>75</sup> Entrevista a Dante Medina el 30 de junio de 2022 en el bar *Las noches del 1900*, Huelva, España.

<sup>76</sup> De 1982 a 1984, cursó los dos primeros años de la Licenciatura en Letras Portuguesas (DEUG). La Licenciatura era de tres años.

gramática alemana, una especie de *babelismo*<sup>77</sup> con la lengua de los niños, que da pie a su inventada *lenguaniña*.

Tuvo gran interés por los escritores y cantantes de la región: especialmente por el poeta Paul Valéry y por el cantante George Brassens; mantuvo gran amistad con sus colegas profesores, y disfrutó de la vida del día a día en el sur de Francia. Múltiples lecturas de otros autores como Stéphane Mallarmé, Marcel Proust, Albert Camus, Alain Robbe-Grillet, Eugène Ionesco, Nathalie Sarraute, Samuel Beckett, Gianni Rodari, Raymond Roussel, Juan Rulfo, James Joyce y Julián Ríos, lo llevaron a pensar y escribir con una lógica entre absurda y provocadora que toma de estos autores. En múltiples obras afirma y cita ser adepto de las invenciones de Raymond Queneau, Georges Perec, César Vallejo y Laurence Sterne:

Es posible que estas cuestiones ya hayan sido resueltas por los lingüistas, pero mis asedios son literarios: no busco soluciones teóricas a problemas de la lengua real, persigo formas del artificio vueltas imagen mental en ese lenguaje de la ficción que llamamos literatura.<sup>78</sup>

Dante Medina siguió de profesor tres años más, desplazándose en una motoneta muy pequeña y luego en un viejo auto Peugeot. El 27 de junio de 1983 defendió su tesis doctoral y un mes después nació su hija mayor en Montpellier. Dante se encontraba muy bien con su puesto de profesor en la Universidad, pero tenía una madre en México a la que estaba muy atado, y sentía que tenía que regresar. Tuvo que decidir entre ser profesor en Francia o ser escritor en México; esa decisión le ayudó a tomarla su amigo Bryce. Retornó a su país por la nostalgia de su tierra, la nostalgia de su madre y porque quería ser escritor. Descubrió que en Francia todo estaba hecho: grandes profesores, grandes instituciones, grandes universidades. Concluyó que lo que él hiciera podría hacerlo otro profesor, de los muchos cualificados que abundaban, mientras que, en su país, México, sí podría ser útil su contribución: para eso había sido becado (él como tantos otros mexicanos), para servir a su país, que necesitaba profesores jóvenes en el campo de la enseñanza, la investigación, y la promoción de la cultura y las artes:

---

<sup>77</sup> Seguimos el concepto de *babelismo* tal como lo define Christophe Dubois; lo describimos en el capítulo “IV. CAMPO DE ESTUDIO”.

<sup>78</sup> MEDINA, Dante: “10. La letra, la palabra, y la frase”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, ed. cit., p. 14.

Con esa filosofía y esa predisposición, Medina regresó a la Universidad de Guadalajara. Fue fundador de la Maestría y Doctorado en Letras de la Universidad de Guadalajara, cofundador de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo (actualmente Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances), del Museo de las Artes (MUSA), de la Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, fundador del Centro de Estudios Literarios y del Centro de Investigaciones Filológicas, y desarrolló una trayectoria de más de cuarenta años como profesor-investigador en el Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad de Guadalajara: un proyecto que quería hacer para su país, un escritor mexicano, latinoamericano, en Lengua Española.

Gracias a esta decisión, a este *regreso*, que tuvo como razón de ser, según sus propias declaraciones durante nuestras entrevistas, en la decisión de ser un escritor en su patria y lengua, y no un profesor en patria y lengua extranjera, tenemos hoy en día, alrededor de cuatro décadas después, al escritor cuya obra analizaremos en los siguientes capítulos de esta tesis.

### III. BASE TEÓRICA

#### III.1 Teoría de lo fantástico

Las definiciones teóricas y las características de lo fantástico literario han sido ampliamente estudiadas por diversos autores, entre los que seleccionamos para el enfoque de nuestro estudio a David Roas, Rosalba Campa, y Tzvetan Todorov. Para delimitar la perspectiva de lo fantástico en la obra de Dante Medina hemos distinguido dos conceptos fundamentales en ese contexto: la realidad y el lenguaje. El vínculo desafiante entre lo posible e imposible, aquello que “no puede ser, pero *es*”<sup>1</sup> y que cuestiona la percepción de la realidad del lector.

Es importante hacer mención que el concepto de lo fantástico está condicionado por aquello que evaluamos como verosímil, admisible o real. Como afirma David Roas, lo fantástico principia su desarrollo en medio de un mundo cartesiano, donde el avance de la ciencia originó la duda e incertidumbre sobre la realidad, detrás de una época en la que las obras, tanto de los sectores de la religión como de los de la ciencia, tenían como objetivo testificar todo aquello que excedía los límites de la naturaleza: lo sobrenatural (milagros, eventos divinos) y lo extraordinario (pero no imposible). Sin embargo, esta concepción se modificó con la diferenciación que se produjo entre la fe (se puso al alcance de la sociedad la libertad de creer o no creer) y la razón en el siglo XVIII, sin que ello modificara el temor que se tenía a la muerte. Con el Romanticismo se eliminaron los límites entre lo natural (real) y lo sobrenatural (irreal), alumbrándose una idea de realidad que confronta lo incierto que asociamos a lo fantástico. Estos rasgos que hemos señalado son la base de una sociedad que empezaba a dejar atrás las ideas preconcebidas de certidumbre, verdad y autenticidad y que incorporaba a su cosmovisión lo probable y lo aleatorio.

Para determinar la naturaleza de realidad en lo fantástico, David Roas desarrolla la idea en función de dos deducciones procedentes de la mecánica cuántica:

---

<sup>1</sup> ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2019, p. 13.

a) El principio de incertidumbre de Werner Heisenberg: “es imposible medir simultáneamente la posición y la velocidad de una partícula subatómica, puesto que para iluminarla es necesario proyectar al menos un fotón, y ese fotón, al chocar con la partícula, alterará su velocidad y trayectoria en una cantidad que no puede ser predicha”.<sup>2</sup> De este fundamento, lo importante es que la participación de quien observa altera la condición de la realidad.

b) La idea del gato de Schrödinger: “otro [...] fenómeno [...] por la mecánica cuántica se deriva de la función de onda de las partículas, que admite la posibilidad de que una partícula esté en una superposición de estados antes de ser observada: solo la intervención del observador o del sistema de medida determina el paso de la indeterminación cuántica a la realidad concreta”.<sup>3</sup> Siendo así, una vez más, la intromisión del espectador la que transforma la naturaleza de la realidad.

Con esta rama de la física, se disuelve la idea de que hay solamente una realidad, apuntándose a la posibilidad de la existencia de múltiples realidades. Si adaptamos este argumento teórico a la obra literaria de Dante Medina, se puede aceptar que un ojo, una oreja y un dedo, salgan a pasear (*Léerere*, 1986), que Don Juan y Barbie convivan en una misma escena teatral (*Yo soy Don Juan para servir a usted*, 1996), o que “junto al mar tropical colocaba una montaña con nieve, y al lado de un río azul aparecían ante la imaginación de sus ojos dunas donde pastaban copos de neblina los unicornios; juré haber visto —y sólo yo veía, nadie más— sirenas pastoras llevando a bañar a una parvada de pegasos azules...”.<sup>4</sup> Numerosas perspectivas que entrarían dentro de la categoría de lo fantástico, a través de los muchos mundos (el llamado “multiverso” o universos paralelos de Hugh Everett), pasarían al entorno de lo probable y, en consecuencia, factible, real, haciendo —a su vez— consideración de lo que delimita Michio Kaku sobre el hecho de que no es posible la relación de nuestra naturaleza o realidad física con esos mundos paralelos, aunque convivamos con un número indefinido de realidades en un mismo espacio. Es precisamente la ficción literaria la que rompe la frontera de la realidad establecida: “no hay ‘realidad real’, sino

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> MEDINA, Dante: “4.- Corazón que sí siente”, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 262.

representaciones de la realidad”,<sup>5</sup> si bien la multiplicación de medios virtuales pone en duda —en autenticidad— el discernimiento entre lo ficticio, lo virtual y la realidad. En definitiva, el planteamiento teórico de David Roas del concepto “realidad” respecto a lo fantástico es:

En conclusión, lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo extratextual, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un envolvimiento del receptor en el universo narrativo. Relacionando el mundo del texto con el mundo extratextual se hace posible la interpretación del efecto amenazador que lo narrado supone para las creencias respecto de la realidad empírica. No obstante, la definición que estoy exponiendo no implica una concepción estática de lo fantástico, pues este evoluciona al ritmo en que se modifica la relación entre el ser humano y la realidad [...]. Lo fantástico está, por tanto, en estrecha relación con las teorías sobre el conocimiento y con las creencias de una época.<sup>6</sup>

En cuanto al concepto de lenguaje, dentro de la ficción fantástica, David Roas apunta que una vez que el escritor ha agotado todo tipo de recursos tradicionales en la narrativa, “ha evolucionado hacia nuevas formas para expresar esa transgresión que la define: muchos autores contemporáneos, por ejemplo, han optado por representar dicha transgresión mediante la ruptura de la organización de los contenidos, es decir, en el nivel sintáctico”.<sup>7</sup> Recurso que el autor de nuestro estudio emplea en toda su obra, especialmente en sus primeros libros de cuentos, *Léerere* (1986), *Niñoserías* (1989) y *Cómo perder amigos* (1994), que se caracterizan por una sintaxis deconstructiva, y que hemos clasificado como ejemplos de lo que denominamos “gramáticas heterodoxas”, pues sucede lo que David Roas<sup>8</sup> señala teóricamente:

---

<sup>5</sup> ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, ed. cit., p. 26.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>8</sup> Respecto a la deconstrucción de la sintaxis y a la nueva concepción de tres gramáticas que proponemos en la obra de Medina, citamos lo que Jean Bellemin-Noël considera respecto a los límites del lenguaje en el texto fantástico: “El autor fantástico debe obligarlas [a las palabras], sin embargo, durante cierto momento, a producir un “aún no dicho”, a *significar un indesignable*, es decir, a hacer como si no existiese adecuación entre significación y designación, como si hubiera fracturas en uno u otro de los sistemas [lenguaje/experiencia], que no se corresponderían con sus homólogos esperados”. “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”, en ROAS, David: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Editorial Arco Libros, 2001, p. III.

De ese modo, ya no sería necesaria la aparición de un fenómeno imposible, porque la transgresión se generaría mediante la irresoluble falta de nexos entre los distintos elementos de lo real. Pero es evidente que esas narraciones no ponen en cuestión solo la sintaxis, es decir, la lógica narrativa [...] sino que su dimensión transgresora va inevitablemente más allá de lo textual: su objetivo es siempre cuestionar los códigos que hemos diseñado para interpretar y representar lo real.<sup>9</sup>

Son tres tipos de escritura las que emplean lo que Jean Bellemin-Noël denomina “retórica de lo indecible”: son estilos o gramáticas de texto que irrumpen dentro de la estructura del contexto fantástico, y que también pueden ser distinguidos como lo que Roger Bozzetto llama “operadores de confusión”<sup>10</sup> ya que “intensifican la incertidumbre ante la percepción del fenómeno imposible: metáforas, sinécdoques, comparaciones, paralelismos, analogías, antítesis, oximorones, neologismos y expresiones ambiguas”.<sup>11</sup> Estos operadores incrementan el juego y la metaficción, como señala Denis Mellier en su obra *La littérature fantastique* (2000), puesto que “la metaficción designa unas estrategias textuales que ponen en crisis la ilusión de realidad que postula la mimesis: exhibiendo su naturaleza puramente lingüística e ideológica, las representaciones del texto son deconstruidas. El fenómeno fantástico es un desafío a la escritura”.<sup>12</sup>

El lector posee una experiencia de la realidad y, mediante la alteración de esa noción se construye lo fantástico desconocido, lo inverosímil. El contexto fantástico literario desajusta las certidumbres que el hombre da por infalibles o irrefutables, según lo caracteriza Rosalba Campra: “la noción de frontera, de límite infranqueable para el ser humano, se presenta como preliminar a lo fantástico. Una vez establecida la existencia de dos estatus de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite”.<sup>13</sup> Dante Medina traza la duda en el lector desde el título de sus obras puesto que manifiestan constantemente la ambigüedad —intensificada por el contenido—, como es el caso de las siguientes: *Léerere. Manual para hispanoandantes*

---

<sup>9</sup> ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, ed. cit., p. 40.

<sup>10</sup> BOZZETTO, Roger: *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur modern*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998, p. 176. Traducción nuestra.

<sup>11</sup> ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, ed. cit., p. 130.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 130-131.

<sup>13</sup> CAMPRA, Rosalba: “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en ROAS, David: *Teorías de lo fantástico*, ed. cit., p. 161.



(1986), *Tola. La delicuescencia del lenguaje* (1987) o *Cómo perder amigos* (1994), publicadas en lo que clasificamos como su “Segundo Periodo de escritura. Influencia de las lenguas romances: ‘Babel en casa’ [1986-1994]”, en el capítulo “VI. EL LABORATORIO DEL ESCRITOR”. Y están presentes también en el “Cuarto Periodo. Invención del arquetipo la Musa Fea, experimentación en los títulos: ‘Vestirse y travestirse: arlequinados, fantoches, botargas y musas feas’ [2001-2011]”, en obras de ficción como *Te ve, mi amor, T. V.* (2001), *A la bisconversa. De adelante para atrás. Antojolía antológica* (2002), *Ir, volver y... qué darse* (2003), y en la categoría de ensayística: *Medicina y literatura. Bata mañosa, lengua engañosa* (2005), *¿Latino yo? No, yo soy itálico. El español no es hijo del latín* (2009), y en *Sonetos: Qué son... etos? El soneto atípico en la literatura* (2013). A este fenómeno empleado por Medina en las obras de ficción puede llamársele como “lo fantástico de la indeterminación”,<sup>14</sup> denominado así por Denis Mellier, debido a que son textos que, con “la escritura y los procedimientos narrativos vuelven ambiguas las notaciones del texto mediante la imprecisión expresiva. Ello intensifica la percepción del fenómeno fantástico como un imposible”.<sup>15</sup> De cierta manera, lo fantástico se impone sobre los límites de la lengua, en consonancia con la cita que hace David Roas sobre el aforismo de Ludwig Wittgenstein: “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” (*Tractatus logico-philosophicus*, aforismo 5.6).<sup>16</sup> Una de las primeras teorías que trató el análisis del uso particular del lenguaje en lo fantástico fue Rosalba Campra en su texto “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” (2001),<sup>17</sup> donde manifiesta como rasgo de lo fantástico la ‘transgresión lingüística’ en tres niveles, los cuales son:

En el nivel semántico (referente del relato), como superación de límites entre dos órdenes dados como comunicables (natural / sobrenatural, normal / anormal); en el nivel sintáctico (estructura narrativa), reflejado sobre todo, en la falta de causalidad y de finalidad; y en el nivel del discurso, como negación de la transparencia del lenguaje (utilización, por ejemplo, de una adjetivación fuertemente connotada).<sup>18</sup>

<sup>14</sup> MELLIER, Denis: *La littérature fantastique*, París, Éditions du Seuil, 2000, p. 42.

<sup>15</sup> ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, ed. cit., pp. 130-131.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>17</sup> CAMPRA, Rosalba: “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en ROAS, David: *Teorías de lo fantástico*, de Madrid, ed. cit., pp. 153-191.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 135.

Sin embargo, estos niveles son particularmente útiles para discernir el lenguaje fantástico empleado en la literatura del siglo XIX. Por otro lado, citamos otro análisis de Rosalba Campra respecto al lenguaje que utilizamos en esta tesis para definir el tipo de lenguaje que utiliza Dante Medina en su obra:

[...] la literatura fantástica actual ha desplazado su eje hacia otro nivel: agotado o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo de los temas fantásticos, la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos —no necesariamente fantásticos—; es decir, en el nivel sintáctico. Ya no es tanto la aparición del fantasma lo que cuenta para definir un texto como fantástico, sino más bien la irresoluble falta de nexos entre los distantes elementos de lo real.<sup>19</sup>

Para que una obra pueda caracterizarse en el marco de lo fantástico literario debe manifestar una oposición a través de lo imposible (lo que el lector considera de ello) y lo real (aquello que no está fuera de los límites de la realidad). De ahí parte Tzvetan Todorov para añadir el elemento de “la vacilación o incertidumbre” como parte indispensable del texto. David Roas considera que ese elemento —que produce lo fantástico— debe ser “la inexplicabilidad del fenómeno” en el que el lector está incluido. Jaime Alazraki ha denominado esa “confrontación con lo real” como neofantástico, una nueva clasificación para caracterizar la ruptura lógica de la realidad; conforme lo describe David Roas, se trata de textos que buscan una “ampliación de las posibilidades de la realidad”; este tipo de textos descubren una “realidad enriquecida por la diferencia”,<sup>20</sup> definido así por Martha J. Nandorfy. De esta forma, el texto fantástico (conforme lo tipifica David Roas, contradiciendo a Todorov) “provoca la inquietud del receptor”.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> CAMPRA, Rosalba: “Fantástico y sintaxis narrativa”, revista *Río de la Plata*, Buenos Aires, Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de La Plata, 1985, no. I, p. 97.

<sup>20</sup> NANDORFY, Martha J.: “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en ROAS, David: *Teorías de lo fantástico*, ed. cit., p. 261.

<sup>21</sup> ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, ed. cit., p. 88.

Existen diversos métodos para que el lector (que cada vez es más escéptico) acepte la dimensión de lo imposible fantástico a través del lenguaje. Juan Herrero Cecilia en su texto *Estética pragmática del relato fantástico*, delimita cuatro técnicas: “I) la autentificación de la ficción presentando el relato como un documento real o como un testimonio personal; II) el relato “objetivo” en tercera persona (focalizado desde la perspectiva subjetiva de uno o de varios personajes o desde la perspectiva del narrador); III) la narración polifónica; y IV) el juego con las diversas modalidades de la ambigüedad: la ambigüedad perceptiva del narrador y/o personajes, la ambigüedad retórica como estrategia para sugerir la misteriosa identidad del ser o del fenómeno imposible, etc.”<sup>22</sup> De esta manera, sabemos que lo fantástico no depende únicamente de la trama, la dimensión del argumento o su temática, sino también de la percepción.

Como señalamos antes, Rosalba Campra destaca en un primer estudio el cambio que hubo en el lenguaje de la narrativa fantástica en el siglo XIX, para realizar en un estudio posterior un análisis del lenguaje de lo fantástico del siglo XXI, que empleamos para definir el lenguaje dantemediniano. Agregamos a este argumento una cita de Tahiche Rodríguez Hernández<sup>23</sup> sobre el verdadero cambio estructural de lenguaje:

El cambio de paradigma vendría marcado [...] por la ruptura de la confianza en la relación lenguaje/mundo, tal y como aparece formulada por Saussure (su tesis sobre la arbitrariedad del signo) y dotado de argumentación filosófica en la obra del primer Wittgenstein y de Derrida. Se pone en duda, pues, la capacidad misma del lenguaje de significar el mundo, es decir, como vehículo de expresión de una realidad que es postulada, en última instancia, como ajena e inalcanzable. Una desconfianza que se traslada también a la literatura fantástica ([...] la situación de lo fantástico en la Posmodernidad).<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> HERRERO CECILIA, Juan: *Estética y pragmática del relato fantástico (las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 145-238.

<sup>23</sup> RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Tahiche: *La conspiración fantástica: una perspectiva lingüístico-cognitiva sobre la evolución del género fantástico*, investigación del Máster en Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008, p. 35.

<sup>24</sup> ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, ed. cit., p. 137.

En suma, el sentido de la realidad ha dejado de ser estable. La realidad se encuentra en un constante proceso de construcción por parte de los seres humanos; en cuanto al lenguaje.

### III.2 Teoría de lo posmoderno

En este estudio nos referimos al concepto “posmoderno” en el mismo sentido en que lo define Francisca Noguerol Jiménez en su artículo “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”:

En el mundo hispanohablante el término “posmodernismo” fue empleado por primera vez por Federico de Onís cuando publicó su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (Nueva York. Las Américas, 1934). Existe una radical diferencia entre este sustantivo y el de “Posmodernidad” [...], pues en la literatura hispanoamericana el primero se asocia al movimiento modernista, liderado por Rubén Darío y que floreció a caballo entre el siglo XIX y el XX. Nosotros empleamos el término “Posmodernidad” (y en consecuencia el adjetivo “posmoderno”) en relación con la Modernidad, no con el “modernismo”.<sup>25</sup>

Uno de los rasgos distintivos de la posmodernidad es la búsqueda de una ruptura sustantiva con la modernidad: si bien hereda de ella una dinámica de inconformismo con respecto a la tradición, asume la modernidad misma como una tradición de la que distanciarse; utilizamos el término para referirnos al rasgo de algo, en cuya dimensión la modernidad ha cesado su desarrollo.<sup>26</sup> Los mecanismos con los que se efectúa ese distanciamiento o problematización de la modernidad son, por una parte, la forma en que gana estimación el terreno de la novedad y la alteración como procedimiento para

---

<sup>25</sup> NOGUEROL, Francisca: “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 2020, p. 77.

<sup>26</sup> Gianni Vattimo se refiere a lo posmoderno partiendo de una idea fundamental: “el sentido en que puede decirse que la modernidad ha concluido depende de lo que se entienda por modernidad. [...]”. Lo posmoderno, entonces, ya no está “adherido a los valores del pasado, a la tradición, a formas ‘superadas’ de pensar”. VATTIMO, Gianni *et al.*: *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1994, p. 9. Iñaki Urdanibia caracteriza esta transición como: “Tanto en el espíritu rimbaudiano como en el de su ‘maestro’ Baudelaire había una exaltación de lo nuevo, de lo desconocido, de lo por llegar, de lo inédito, de lo efímero, de lo transitorio, de lo fugitivo, de lo contingente, de lo ambiguo, de lo aleatorio [...] dentro de esta perspectiva es donde aparecen las propuestas posmodernas, éstas serían ‘todo lo que puede existir cuando lo moderno es sólo un punto de partida o el mero entorno tácito de cualquier nueva creación’”. VATTIMO, Gianni *et al.*: “Lo narrativo en la posmodernidad”, en *op. cit.*, pp. 47-48.

deconstruir y renovar la estructura clásica del texto que, en periodos anteriores, era conservaba debido a que la mimesis se constituía como principio primordial. Además, la introducción de los medios de comunicación masivos fue definitiva para dejar atrás los grandes relatos; así, la posmodernidad “será una retórica de la ruptura, de la búsqueda continua y de la innovación, acompañada por una estética de la creatividad, de lo inédito y de la novedad”,<sup>27</sup> de manera que el prefijo “*pos-*” quiere comunicar el fin de los presupuestos estéticos e intelectuales de la modernidad, cancelando o excediendo el límite de sus fundamentos.

Fredric Jameson en su libro *Teoría de la postmodernidad* (1996) explica que “también la modernidad pensó compulsivamente lo Nuevo e intentó observar su nacimiento [...], pero lo postmoderno busca rupturas, acontecimientos antes que nuevos mundos, el instante revelador tras el cual nada vuelve a ser lo mismo; [...] las variaciones y los cambios irrevocables en la *representación* de las cosas y de cómo éstas cambian”.<sup>28</sup> Llevado al campo literario, Jameson distingue de nuevo “la discontinuidad como uno de los fundamentos de la posmodernidad”, a lo que habría que añadir, de acuerdo con Francisca Noguerol, la separación de la alta cultura o cultura popular, la ausencia del sujeto individual, “la abolición de la historicidad, la aparición del pastiche [...], y el nuevo sublime postmoderno basado en la réplica, el simulacro y la tecnología”.<sup>29</sup>

Exponemos enseguida diferentes descripciones y definiciones de las cualidades o rasgos de la posmodernidad que serán de especial utilidad para caracterizar la obra de Dante Medina. Los dos primeros, son sintetizados por Fredric Jameson en su obra *Teoría de la postmodernidad* (1996), y los dos segundos proceden del libro *Posmodernidad* (1996) de David Lyon.

Una primera afirmación es la que hace Jean-François Lyotard —especialista en literatura y crítica literaria posmoderna y, como se sabe, uno de los fundadores de la

---

<sup>27</sup> VATTIMO, Gianni *et al.*: *Op. cit.*, p. 46.

<sup>28</sup> JAMESON, Fredric: *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta, S. A., 1996. p. 9. Traducción de Celia Montolio Nicholson y Ramón del Castillo.

<sup>29</sup> NOGUEROL, Francisca: “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, ed. cit., p. 79.

filosofía posmoderna con Michel Foucault, Gilles Deleuze, y Jacques Derrida—.<sup>30</sup> “de todo lo que es significativo respecto a la desaparición de los metarrelatos debe, a su vez, expresarse en forma narrativa”.<sup>31</sup> Esta es una de las paradojas de la posmodernidad: ¿qué tipo de relato o escritura es la que puede responder a esa invalidez de los grandes relatos o metarrelatos? En la literatura de Dante Medina, uno de los efectos de esta paradoja, que obliga a la búsqueda de un nuevo lenguaje, es la narración plural y heterogénea de un mismo hecho, desde distintos personajes o niveles narrativos, colocando al lector en la tesitura de aceptar o rechazar una u otra versión. Este recurso desestabilizador de la realidad y/o la verdad lo encontramos, por ejemplo, en la Cuentonela *Ir, volver y... qué darse* (2003) o en la novela *Gentes que se quieren tanto* (2015). En la primera, una misma historia se cuenta muchas veces, en diferentes voces, modificándose según la versión del personaje que da su testimonio; en la segunda, una misma anécdota se cuenta y re-cuenta dependiendo de los prejuicios del personaje que narra, negándose así la versión única, la objetividad o la imparcialidad: para ello, se recurre a la narración simultánea en el cuerpo de la página y en los pies de página, donde la historia se continúa, se completa, o se contrapone.

Un segundo aspecto que interesa subrayar es que, en el origen de la posmodernidad, los medios de comunicación ejercieron un rol determinante en la manera de pensar de la sociedad, permeando en la literatura y en el lenguaje. En la narrativa posmoderna esto se articula como fractura de la realidad. Por ejemplo, en el título y contenido del libro de cuentos *Cómo perder amigos* (1994) de Dante Medina, es evidente el componente sorpresivo y provocador en la propuesta de un tipo de vida social sin amigos, en la inesperada sugerencia opuesta a los consejos de los manuales superficiales para “ganar amigos” que podrían asociarse a la modernidad, fase en la que el sujeto es pensado “desde categorías colectivas: la nación, la cultura, la clase social, la raza” [...] cuya credibilidad es cuestionada en la posmodernidad. Este es, precisamente, el momento en el que emerge la rebeldía posmoderna de *Cómo perder amigos*, cuando: “comenzamos a ver, a nuestro alrededor, cómo cierto número de mitos se derrumban.

---

<sup>30</sup> “El término ‘posmodernismo’ se hizo popular sobre todo después de la publicación de *La condición postmoderna* de Jean-François Lyotard, pero, una vez establecido, también se asoció a otros autores, principalmente franceses, que participarían de esta tendencia. “Durante los años ochenta, y a pesar de que algunos de ellos se distanciaron del término o lo rechazaron, lo posmoderno quedó vinculado a sus nombres. Los más destacados son Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Michel Foucault y, por supuesto, el propio Lyotard”. LYON, David: *Posmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 30.

<sup>31</sup> JAMESON, Fredric: *Op. cit.*, p. 12.

Los principios y las creencias sobre los que, hasta un periodo muy reciente, las sociedades se han edificado y han vivido”.<sup>32</sup>

En tercer lugar, habría que recordar un aspecto de la posmodernidad que David Lyon coloca en el centro del concepto: “para empezar, se cuestiona la ‘realidad’ misma”, de modo que para Lyon la posmodernidad es, en gran medida, “un debate sobre la realidad”. Continúa el autor: “En cualquier caso, ¿qué nos queda? ¿Un arrenal de ambigüedad, una *mélange* de imágenes artificiales y fluctuantes en las pantallas de televisión, o una saludable liberación de las definiciones impuestas de realidad?”.<sup>33</sup> La obra de Dante Medina parece deslizarse claramente por la segunda opción, la que ve en el cuestionamiento de la realidad una “saludable” oportunidad para jugar, con placer y humor, con las consecuencias de dismantelar las nociones únicas y dominantes de verdad o realidad. Encontramos esta vivencia lúdica de las consecuencias de la mirada posmoderna en aquellas ficciones en las que Dante Medina emplea el humor y el *capricho* como estrategias de cuestionamiento de la realidad, como sucede en su libro de cuentos *Te ve, mi amor, T. V.* (2001), donde el espectador no sabe si acontece verdaderamente o no lo que ve en su entorno o si acontece en la televisión que tiene permanentemente encendida: se diluyen por completo las fronteras entre el aparato y la habitación en la que a cada momento hace irrumpir lo ficticio hasta el punto de que ambas categorías son indistinguibles, un ir y volver constante entre lo ficticio y lo real que constituye la base de todos los relatos.

David Lyon emplea otro argumento, el cuarto que queremos señalar, sobre la misma idea anterior, pero tomando como base a Jean-François Lyotard para reafirmar que “uno de los temas más básicos del debate posmoderno gira en torno a la realidad, o irrealidad, o multiplicidad de realidades”,<sup>34</sup> otra obra dantemediniana que reúne esta característica es la novela *Por aquí pasaba un río, y yo también* (2020), donde múltiples mundos imaginarios coexisten paralelamente con la “realidad de la ficción”: mundos de la utopía y las ciudades imaginarias de la literatura conviven en el mismo espacio del personaje que se encuentra en Lagos de Moreno, Jalisco.

---

<sup>32</sup> VATTIMO, Gianni *et al.*: *Op. cit.*, pp. 51-52.

<sup>33</sup> LYON, David: *Op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>34</sup> *Ibid.*

Con las teorías anteriores sobre la concepción de posmodernidad, consideramos que la obra de Dante Medina, en constante movimiento, y siempre a caballo entre dos ámbitos —el análisis de la realidad y la ficción literaria—, se inserta en este pensamiento. La concepción de la literatura de Dante Medina se explica por su pertenencia consciente a lo posmoderno: su escritura cuestiona y pone en duda las certezas y los conceptos —lingüísticos, narrativos y narratológicos— aceptados como una verdad absoluta sostenida por la razón cartesiana. Y para este cuestionamiento, se sirve especialmente de los variados matices del humor y de diversas y personales modulaciones de lo fantástico, que con frecuencia colindan con el absurdo. Se aleja, así, de la realidad aceptada como única, y de una concepción solemne de la literatura.

Entre sus maestros y referentes literarios, aquellos que han tenido una importancia decisiva en su obra, se encuentran los autores vanguardistas, especialmente los que prefiguran la posmodernidad y escritores que entran de lleno en la categoría de lo posmoderno. Así, Medina busca insertarse en una genealogía que va de James Joyce (*Ulises*), o Franz Kafka (*La Metamorfosis*), al *Nouveau roman* (Alain Robbe-Grillet) y la novela del absurdo (Samuel Beckett); también asume, de manera personal, los conceptos de lo Real Maravilloso (Alejo Carpentier) y el Realismo Mágico (Gabriel García Márquez); se interesa en *The lost generation* (Ernest Hemingway) y en la *Beat generation* (Jack Kerouac); y sigue muy de cerca a Albert Camus, el grupo del *Oulipo*<sup>35</sup> de Georges Perec (*La vida instrucciones de uso*), Ítalo Calvino (*Si una noche de invierno un viajero*) y Raymond Queneau (*Ejercicios de estilo*). Del lado mexicano, Medina reconoce su pertenencia al linaje de los grandes narradores que propiciaron y generaron la narrativa moderna y posmoderna: Mariano Azuela, José Guadalupe de Anda, Agustín Yáñez, José Rubén Romero, Elena Garro, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Jorge Ibargüengoitia y Fernando del Paso, sin olvidar la Novela de la Onda (Gustavo Sáinz, José Agustín). Y, en poesía, su formación debe mucho a Ramón López Velarde, los Contemporáneos (Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jorge Cuesta, Carlos Pellicer, Elías Nandino), Octavio Paz, Rubén Bonifaz Nuño, o Jaime Sabines.

---

<sup>35</sup> “El *Oulipo* era un grupo francés: “Ouvroir de littérature potentielle” o “Taller de literatura potencial”, que hacía experimentos de este tipo [...]. Hay muchos más autores que lo han seguido haciendo. Por ejemplo, tengo el dato de que en la actualidad un británico, Giles Brandreth, está concluyendo un *Hamlet* sin la letra “i”; un *Othello* sin la “o”, y dos variantes de *Macbeth* (una sin la “a” y la otra sin la “e”).” BRÚ, José, MEDINA, Dante: *Los Fundamentales, Re-visión de las literaturas de Occidente de la Edad Media al siglo XXI*, Autlán, Jalisco, Centro Universitario de la Costa Sur, Universidad de Guadalajara, Colección Monografías de la Academia, 2015, p. 516.



Asimilando de manera personal esos afluentes, Dante Medina construye una obra literaria que juega con todos los niveles del lenguaje, llevándolo al límite de su capacidad expresiva, y que con las herramientas del humor y lo fantástico cuestiona la realidad desde el ejercicio premeditado de un cosmopolitismo que no se contrapone con la fidelidad a la raíz local y una vivencia profunda de la mexicanidad, específicamente jalisciense, en la que encuentra materia útil para el humor y la fantasía. Por este camino, Medina propone una literatura que no está sujeta a la linealidad temporal, que emplea nuevas combinatorias del tiempo y, muy especialmente, de la categoría de personaje, y que multiplica las posibilidades estilísticas desde una clara oposición al racionalismo, correspondiéndose así a las teorías sobre la ficción posmoderna.<sup>36</sup> La ficción dantemediniana no sólo modifica la forma tradicional de decir, sino que sus juegos y experimentaciones con el lenguaje buscan poner en cuestión lo que Jean-François Lyotard denominó “los grandes relatos” y su función legitimadora. Esa incredulidad lleva a nuestro autor a revisar los géneros literarios clásicos como cánones de escritura inamovibles, y a proponer géneros nuevos.

En el plano de la ficción posmoderna, Dante Medina crea un lenguaje propio, un idiolecto literario como forma de escapar de la homogeneidad inherente al lenguaje disciplinado por la Academia y las gramáticas oficiales, reguladoras y correctas. Insertamos este argumento en el campo posmoderno en cuanto a que cada texto es un modo de experiencia comprendido en una concreta imaginación y ficción, y, por tanto,

---

<sup>36</sup> Hasta principios del siglo XX (la llamada narrativa premoderna y realista), la ficción “todavía confía en el orden lineal, en una estructura que avanza cronológicamente hacia una conclusión”, afirma David Roas. En cambio “la ficción posmoderna va a potenciar la subversión de la linealidad que ya definía a la narrativa moderna, postulando nuevos sentidos y estrategias para dicho subversión”. Así pues, consideramos que Medina articula estas formas posmodernas de alteración del tiempo, entre las que cabría enumerar el uso de la elipsis y la analepsis, o lo denominado por Gérard Genette como pausas (tanto digresivas como descriptivas). De igual modo, apuntamos aquí las características que diferencian el trato de la linealidad como convención narrativa realista en la ficción moderna y en la posmoderna, según establece Heis, citado por Roas: “The difference between high-modernist and postmodernist texts is particularly striking in this respect: if novelists such as Proust, Mann, Joyce, Woolf, Stein and many others reinvented narrative structures so as to explore the flow of memory, duration and expectation in human consciousness, writers such as Beckett, Calvino, Robbe-Grillet and Brooke-Rose design narrative forms that deliberately make temporal progression difficult or impossible to conceive. [...] Postmodernist novels properly speaking take a very different approach to time. They too present different versions of the events they describe, or piece a story together from flashbacks. But the narrative technique differs from high-modernist and late-modernist novels in two fundamental respects: the differing accounts or flashbacks are not linked to the voice or mind of any narrator or character configured with a view toward psychological realism, and they tell event sequences in contradictory and mutually exclusive versions that do not allow the reader to infer a coherent story and reality”. En ROAS, David: *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022, pp. 38-52.

constructor de una realidad distinta. Francisca Noguerol subraya que para Linda Hutcheon “una de las características más sobresalientes de la estética posmoderna [...] es precisamente su focalización de la historicidad. [...] Destaca en la literatura posmoderna una vena paródica que impugna la autoridad de las instituciones, la unidad del sujeto, la coherencia y las fronteras establecidas entre artes, géneros, discursos o disciplinas, privilegiando lo discontinuo, local y marginal”.<sup>37</sup> Ejemplificamos este cuestionamiento de la autoridad cultural y literaria oficial con un poema de nuestro autor, titulado “Los tinacos” (2006):

#### LOS TINACOS

Los tinacos  
Son unos sibaritas  
Viven bien  
Y están enamorados del paisaje  
Siempre eligen las mejores vistas  
Haciéndose los tontos  
Los serios  
Los muy señora gorda de traje  
Se han apoderado del aire más puro de la calle  
Los tinacos  
Andan en las alturas  
Disfrutando de lo mejor del horizonte  
Y se creen mucho.<sup>38</sup>

El tinaco no es un objeto estético al que estemos acostumbrados en la poesía, lo que, siguiendo a Hutcheon, sirve para destacar “el papel de la parodia, que supone una ruptura y contestación de lo establecido”.<sup>39</sup> Con estos versos precisamente en tono de parodia, el autor hace una transgresión de la idea convencional que el lector tiene respecto de la realidad del objeto —siendo un depósito de almacenamiento de agua

---

<sup>37</sup> NOGUEROL, Francisca: “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 80.

<sup>38</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, p. 285.

<sup>39</sup> NOGUEROL, Francisca: “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 80.

colocado en el techo de las casas, y comúnmente olvidado—, pudiendo “elegir siempre las mejores vistas”, y además, “se han apoderado del aire más puro de la calle”; una descripción de realidad extratextual para fabricar el efecto posmoderno.

En la fase de la modernidad, los grandes vocablos (razón, verdad, belleza) impedían el desarraigo o emancipación de pensamiento.<sup>40</sup> En las estructuras literarias posmodernas ya no se trata de que sean rigurosas, ecuánimes u objetivas, ni siquiera que respondan a un determinado concepto de belleza instituido como tal; ahora, esas búsquedas u horizontes del hecho literario son sustituidos “por la episteme más plástica y flexible de ‘la diferencia’, ‘la discontinuidad’, ‘la deconstrucción’ o ‘la diseminación’”.<sup>41</sup> Hay textos de Dante Medina que, en su ubicación liminal entre la ficción y el ensayo, se concentran en temas de actualidad dando pie a decir, juicios culturales, críticas al gobierno, análisis de la economía o de las nuevas tecnologías a través de una escritura que sugiere nuevas normas gramaticales, o “neo-acontecimientos léxicos”, denominado así por Fredric Jameson. En su libro clásico *La condición postmoderna*, Jean-François Lyotard escribió que la materia del deseo es parte de la indagación de lo imposible, indispensable en el rol del lenguaje y en su teoría filosófica sobre la posmodernidad. Tanto la tecnología, como la ciencia y la filosofía defienden principios que remiten a un determinado estatuto de realidad al que aspiran, mientras que la narrativa posmoderna postula estructuras (artificiales) que manifiestan nuevas ideas que cuestionan o suplantán esa realidad. En este punto, entra en juego lo fantástico y su relación con la posmodernidad. Una de las consecuencias es la noción del tiempo discontinuo: si Isaac Newton consideraba que el tiempo se trasladaba de manera sistemática y uniforme rumbo a un punto neutral, Albert Einstein consideró que “el tiempo es más como un río que se acelera o desacelera suavemente a medida que serpentea por el universo, un río en el que, además, podría haber remolinos y bifurcaciones”,<sup>42</sup> aunque, en esta última reflexión, la medida del tiempo obedece más bien al paralelismo de los hechos que puedan ocurrir: es decir, el tiempo y el espacio no son una medida permanente, son inestables. En cambio, la noción del tiempo en la

---

<sup>40</sup> José María Mardones infiere que “la pérdida de peso de las grandes palabras [...] movilizaron a los hombres y mujeres de la modernidad occidental (verdad, libertad, justicia, racionalidad), por el desencanto, en suma, ante nociones como la razón, [...] el progreso o la emancipación”. “El neo-conservadurismo de los posmodernos”, en VATTIMO, Gianni *et al.*: *Op. cit.*, p. 21.

<sup>41</sup> VATTIMO, Gianni *et al.*: *Op. cit.*, p. 22.

<sup>42</sup> ROAS, David: *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*, ed. cit., p. 27.

posmodernidad, —de acuerdo con David Roas— es “definida a partir de varios conceptos clave: aceleración, presentismo, inmediatez, vinculados a los efectos de la revolución digital sobre nuestra relación con el tiempo”,<sup>43</sup> como ocurre en la obra de Dante Medina. Así, en la novela *Ni falta que hace Dios* (2021) el cuestionamiento del espacio y del tiempo según su configuración oficial y aceptada, es evidente: primero porque sucede simultáneamente en dos lugares, Guadalajara y París, y segundo porque ocurre en un tiempo ajeno al calendario. Contiene, además, otro estatuto propio de lo posmoderno: la puesta en duda de las verdades absolutas aceptadas como inamovibles. En lugar de enfrentar las verdades preestablecidas a partir de la lógica, la ciencia o la razón, la literatura fantástica los confronta con los recursos de lo imaginario, pues lo fantástico posmoderno “supone tanto una contestación como una complicidad, una crítica como un homenaje a la tradición”,<sup>44</sup> como asevera Francisca Noguerol.

En *La condición postmoderna* Lyotard afirma que la escritura del pensamiento científico se inclina por la certeza y la verdad. Frente a éste, la obra de Dante Medina se aboca a transformar el valor universal de las verdades y certezas legitimadas por el discurso científico a través de las virtudes y posibilidades de la imaginación. A través de un lenguaje que traslada el funcionamiento de lo ilógico, lo fantástico o lo irracional, el autor acaba construyendo un sentido distinto, inédito y contrahegemónico en su obra literaria. Así, en la obra literaria de Medina la realidad ha dejado de ser una, ha pasado a atender a la heterogeneidad. La suya es una escritura liberadora donde el autor, en el ejercicio pleno de su subjetividad, construye otra realidad en la que son claves las invenciones léxicas neológicas, la experimentación con la estructura sintáctica de la lengua o la disolución de los límites entre realidad y ficción. Usando las palabras de David Roas, “La obra literaria se contempla entonces como un experimento verbal sin ninguna relación con la realidad exterior al universo lingüístico. Dicho de otro modo, no se remite a la realidad, sino que se basa en su propio ficcionalidad”.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>44</sup> NOGUEROL, Francisca: “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 80.

<sup>45</sup> ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, ed. cit., p. 30.

### III.3 La obra fantástica y posmoderna de Dante Medina

La posmodernidad propone nuevas formas de significación que inciden en la elaboración del texto. Desde la base del cuestionamiento de un concepto racionalista, único, objetivo y homogéneo de realidad, la literatura, situada en la duda posmoderna, propicia fórmulas alejadas de la mimesis realista y explora otras dimensiones del concepto de verosimilitud. Dante Medina utiliza esas formas diferentes de verosimilitud en el terreno de lo fantástico. El empleo que hace del recurso de lo fantástico se aleja de su consolidación como género en el siglo XIX: su manejo de fórmulas fantásticas está regido por la visión filosófica posmoderna y contiene implícita una doble reflexión: sobre el hecho lingüístico y sobre el hecho literario.

Los orígenes de esa doble reflexión pueden rastrearse en los altos niveles de experimentación con el lenguaje y con la estructura de los textos que advertimos en los primeros libros de cuento de Dante Medina. En *Léerere*, *Niñoserías* y *Cómo perder amigos*, el autor traiciona los límites de la narrativa tradicional, mostrándose sucesor de las vanguardias mediante un estilo propio que permite clasificarlo dentro de lo posmoderno y que tiende a “resaltar su continuidad con lo que lo precedió, más que el corte, la ruptura y la mutación [...]”.<sup>46</sup> En los tres libros citados, frente a la gramática normativa, Medina quiere construir una gramática propia rompiendo con la sintaxis, la composición léxica o la prosodia establecida según las leyes de corrección académica. Con esa gramática diferente el autor busca expresar una visión del mundo distinta, en la que la incorrección gramatical se convierte en la consecuencia directa y en la exteriorización lingüística de una incorrección más amplia: el rechazo de una percepción de la existencia basada en la razón, la lógica y la coherencia. El inconformismo dantemediniano se caracteriza por un alejamiento del lenguaje “correcto”, a través de una actitud lúdica y festiva, en una prosa plena de singularidad que se distancia de las narrativas tradicionales. El escritor posmoderno asume su individualismo en el ejercicio de la escritura como un acto de completa libertad; en Dante Medina, esa libertad está en gran medida en la creación de estructuras lingüísticas que interrelacionan diferentes lenguas romances, y en el uso personal de la morfología, la sintaxis, el léxico, con lo que genera textos que, puesto que se alejan del ideal de “corrección” y “normalidad”, podemos calificar de excéntricos.

---

<sup>46</sup> LYON, David: *Op. cit.*, p. 19.

Para Jean-François Lyotard, el escepticismo es una condición posmoderna y la ironía es una de las manifestaciones de rebeldía más eficaces contra la certeza, una estrategia para expresar la duda y convertirla en principio enunciativo que juega con la convicción. Dante Medina asume esta condición cuando construye sus ficciones sobre anécdotas narrativas que cuestionan certidumbres, creencias o principios universales, y busca la sorpresa del lector que, tras la perplejidad, recurre a la reflexión, necesaria para entender el sutil ingenio del texto y la multiplicidad de posibles lecturas que ofrece. Esta postura del autor, conducente a generar la duda, la incertidumbre o la sorpresa con sus textos, coincide con la cualidad esencial que, según David Lyon, define la posmodernidad: “ya no podemos estar seguros de nada. La moralidad es una mentira; la verdad, una ficción”.<sup>47</sup> Desde esa percepción, la creación de nuevas formas de expresión surge inevitablemente.

Tomando como base la relación entre el lenguaje, la construcción de la realidad, y la legitimación de la misma, Ítalo Calvino detalla una cierta relación entre lo fantástico y lo filosófico que podemos derivar a lo posmoderno: “el cuento fantástico nace entre los siglos XVIII y XIX sobre el mismo terreno que la especulación filosófica: su tema es la relación entre la realidad del mundo que habitamos y conocemos a través de la percepción, y la realidad del mundo del pensamiento que habita en nosotros y nos dirige”.<sup>48</sup> David Roas distingue cuatro de estos rasgos en “Lo fantástico en la posmodernidad”: 1. Yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad, 2. Las alteraciones de la identidad, 3. Voces del Otro lado, 4. Lo fantástico y el humor. De ellos, encontramos dos en dos textos de la obra de Dante Medina: el libro de cuentos *El aborto como estrategia. (Algunos ejemplos)* (2013) contiene el segundo de los rasgos señalados, “Las alteraciones de la identidad”, pues cumple con la característica de que “estos cuentos ofrecen un retrato del individuo contemporáneo como un ser perdido, aislado, desarraigado, incapaz de adaptarse a su mundo, tan descentrado como la realidad en la que le ha tocado vivir (eso conduce también a explorar patologías oscuras y comportamientos excéntricos o ridículos que, en ocasiones, bordean lo kafkiano y humorístico)”.<sup>49</sup> Seleccionamos una cita de la obra:

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>48</sup> CALVINO, Ítalo: *Cuentos fantásticos del XIX. Lo fantástico visionario*, Madrid, Siruela, 1995, vol. I, p. 9.

<sup>49</sup> ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, ed. cit., p. 161.

Mi verdadero maestro fue el marido de mi patrona: “Toy preñada, patrón, ai usted dirá cómo le hacemos”. Me dijo que lo que yo quisiera y quise un terrenito en mi pueblo, pa mis papás. Pero, ¿y de lo otro? “Ai pregúntele a su hijo menor”, que se lo cuchileo. En cuanto arreglaron su drama entre padre e hijo, de hombre a hombre, el muchacho me llevó otra vez con la Doña, y de nuevo tecito, y otra vez gancho de ropa, y fin de semana de mentiritas con mi familia, y de nuevo yo quedé lista pa lo que se les ofrezca a los patrones. Lo peor, o lo mejor, es que a mí me gustaba. Me entró la debilidad por la carne fina. Me metía a mi cuarto, y me quedaba pensando: ¿quién va a venir esta noche? ¿El señor, el hijo, alguno de los primos, o habrá invitado? Era como tener servicio de burdel a domicilio. La puta no era yo sino ellos. Y de gratis, incluido el aborto si alguno me embarazaba. Eso sí que era buena vida.<sup>50</sup>

El cuarto rasgo señalado por Roas, “Lo fantástico y el humor”, sirve para aproximarnos al cuento “Franz Kafka, un mexicano cualquiera” (2013), porque contiene “la inesperada (y eficaz) combinación de lo fantástico con la ironía y la parodia”.<sup>51</sup> He aquí un ejemplo de este rasgo en la obra:

Hoy amanecí odiando a Kafka.

¿Será porque vivo en México?

Decidido a resolverlo todo, hoy mismo, de una vez, definitivamente, agarré mi ventana de madera, y salí a la calle.

Tomé un autobús que decía Centro, pero en cuanto me distraje ya me había llevado a las orillas de la ciudad. Astutamente, me bajé, y tomé otro autobús que circulaba en sentido opuesto sin letrero alguno que indicara la dirección. Me senté en el primer asiento, coloqué mi ventana en el piso, y con la mirada le hice sentir al chofer que no podía cambiar la ruta porque lo estaba vigilando. Para ganar tiempo, se detenía en todas las paradas; en algunas de ellas, no había pasajeros que subieran o descendieran, y en otras algún solitario distraído, triste sólo porque había que estar triste, subía por la puerta delantera, pagaba su boleto, y descendía por la puerta trasera antes de que el autobús arrancara. Duró tanto el trayecto que el chofer se quedó dormido, y el autobús fue deteniéndose poco a poco, hasta que se recostó, suavemente, contra una casa y también se quedó dormido. Era un Ruta 13, y a esos

---

<sup>50</sup> MEDINA, Dante: “El aborto sí es bueno, pero no abortar es mucho mejor”, *El aborto como estrategia. (Algunos ejemplos)*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II., p. 169. El libro *El aborto como estrategia. (Algunos ejemplos)*, ganó el Premio Nacional de Cuento “Agustín Yáñez” 2011, y fue publicado originalmente en Guadalajara, Ediciones Arlequín, 2014.

<sup>51</sup> ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, ed. cit., p. 172.

siempre les suceden cosas. Me bajé de puntitas, y ya en la acera miré al cielo para orientarme: vi las torres de Nuestra Señora de Zapopan, calculé que estaba a unas 12 cuadras, y me eché a caminar con mi ventana a la espalda y acordándome que los apóstoles fueron 12.<sup>52</sup>

En *Cuentos fantásticos del XIX. Lo fantástico visionario* (1995), Ítalo Calvino precisa: “Para nuestra sensibilidad de hoy, el elemento sobrenatural [...] aparece siempre cargado de sentido, como la rebelión de lo inconsciente, de lo reprimido, de lo olvidado, de lo alejado de nuestra atención racional. En esto se ve la modernidad de lo fantástico [...]. Notamos que lo fantástico dice cosas que nos tocan de cerca.”<sup>53</sup> Indicamos que aquí, precisamente, entra la posmodernidad como paradigma, debido a que cuando Calvino habla de la “sensibilidad de hoy” se está refiriendo a la sensibilidad posmoderna. Detectamos esta función de lo fantástico en el relato “Las palabras no son vampiros” (1994), donde Dante Medina toma una figura canónica de lo sobrenatural asociada a los orígenes del género fantástico, el vampiro; el autor compara la “sensibilidad” del vampiro y las palabras frente al espejo: el primero, si se ve en el espejo, delata su inexistencia en el mundo real; y las segundas (las palabras), también son irreconocibles ante el espejo ya que dejan de ser ellas, pues resultan ilegibles porque están al revés. El mundo real de las palabras se vuelve sobrenatural y fantástico cuando se enfrentan al espejo. En este ejercicio metaliterario, lo posmoderno consiste en trasladar un modelo fantástico y de terror al hecho asumido de utilizar las palabras como si fueran “la realidad”, el “espejo” fidedigno de la realidad, cuando no son sino una “construcción”, que se alimenta de ella.

Por otro lado, Franklin García Sánchez afirma en “Orígenes de lo fantástico en la literatura hispanoamericana”<sup>54</sup> que:

lo fantástico implica una zona de fractura, una crisis de coherencia dentro de la ficción, en cuyo centro se halla una unidad indómita, racionalmente irrecuperable. Así, si todo discurso

---

<sup>52</sup> MEDINA, Dante: *Franz Kafka, un mexicano cualquiera*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II., pp. 143-144.

<sup>53</sup> CALVINO, Ítalo: *Op. cit.*, 1995, vol. 1, p. 9.

<sup>54</sup> GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin: “Historia y sistema”, en RISCO, Antón, SOLDEVILLA, Ignacio, LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio, (eds.): *El relato fantástico*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1998, p. 85.



(entendido en una perspectiva foucauldiana) es un campo dinámico de tensiones, conflictos y hasta contradicciones, el discurso fantástico será aquél en que dicha dimensión conflictual active específicamente el área de lo racional y de lo irracional o de algunas de sus variantes: real e irreal, natural y no natural o, planteando la cuestión en términos inequívocamente literarios, mimesis y fantasía.<sup>55</sup>

Distinguimos estas funciones en la cuentística dantemediniana; tomemos el caso de “La ciudad interminable” (1997), que construye el cliché de la ciudad perfecta, fantástica, utópica, el paradigma de un ideal urbano y comunitario convocado por la utopía:<sup>56</sup> una ciudad donde la comida es gratis, y no sólo eso sino que: “se preocupan porque cada menú se parezca, de manera asombrosa, a la mesera que lo sirve; lo logran a tal punto que algunos visitantes han llegado a preguntar si es un nuevo género de hermanas gemelas, invento de este barrio”.<sup>57</sup> El cuento reconstituye un nuevo orden en la acción de servir la comida, acción que define su valor fantástico al configurar una ciudad que se plantea esquemas que no son propios de la realidad. Y dentro de esa estructura fantástica todo puede ser posible, como añadir elementos satíricos e irónicos que desembocan en el peculiar uso dantemediniano del humor, especialmente vinculado a una realidad mexicana que se cifra en esa “ciudad interminable” donde “las [mujeres] de América Latina cambian de parecer por las mañanas y suelen vestirse cada cual a su capricho”.

En “Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano”, Óscar Hahn retoma las clásicas formulaciones de Tzvetan Todorov para describir que “lo fantástico se caracteriza por una percepción ambigua de acontecimientos aparentemente sobrenaturales. Enfrentados a esos hechos, el narrador, los personajes y el lector son incapaces de discernir si representan una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si pueden explicarse mediante la razón”.<sup>58</sup> En la cuentística de Dante Medina encontramos también ese terreno buscadamente fronterizo e incierto en el que lo sobrenatural

---

<sup>55</sup> RISCO, Antón, SOLDEVILLA, Ignacio, LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio, (eds.): *Op. cit.*, p. 87.

<sup>56</sup> Es una utopía en toda forma, en la línea de Tommaso Campanella y Thomas More. Como se trata de un libro en el que cada cuento está ubicado en una ciudad real, este cuento resalta porque aquí un conjunto de ciudades genera una ciudad utópica.

<sup>57</sup> MEDINA, Dante: *Franz Kafka, un mexicano cualquiera*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 362.

<sup>58</sup> RISCO, Antón, SOLDEVILLA, Ignacio, LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio, (eds.): *Op. cit.*, p. 171.

abandona el espacio de lo fantástico para ubicarse en lo cotidiano activando una vez más la duda en el lector. Es lo que ocurre en el cuento “29. La bonisinia” (2017),<sup>59</sup> donde el autor fabula colocando a la ‘bonisinia’ (un ente de la zoología fantástica dantemediniana) en un contexto real. Su caracterización se hace casi imposible: no es un animal conocido, porque no forma parte de la fauna aceptada y catalogada como tal, pero tampoco es un monstruo según la tipificación de lo monstruoso derivado del género fantástico tradicional: lejos de encarnar el terror al mal o a lo desconocido, la ‘bonisinia’ es inofensiva y tierna. El empleo de un fenómeno desconocido sitúa esta obra en lo fantástico y en lo posmoderno por la dimensión futurista de algo que pudiera tener la función de mascota inteligente en los hogares del futuro. Se trata, en cualquier caso, de algo que “desborda la posibilidad de una explicación científica”<sup>60</sup> como afirma David Roas sobre los agentes externos.

La justificación que nos sirve de argumento para unir en la obra de Dante Medina la enunciación posmoderna y la categoría de lo fantástico se encuentra en la tipología de lo fantástico que estableció Ana María Barrenechea en su clásico *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica* (1972), centrado en la literatura hispanoamericana, y en el que usó como punto de partida la siguiente definición de literatura fantástica: “la que presenta en forma de problema hechos anormales, antinaturales o irreales”. Frente a la clasificación de Tzvetan Todorov ella distinguió las siguientes posibilidades narrativas:

- a) Todo lo narrado entra en el orden de lo natural.
- b) Todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural.
- c) Hay mezcla de ambos órdenes.<sup>61</sup>

Dante Medina sigue procedimientos propios de lo fantástico para inventar universos excepcionales, pero lo que domina en su mundo literario es la combinación de lo irreal y lo real. Ponemos como ejemplo el caso de la novela *Ya nadie es perfecto*

---

<sup>59</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 309.

<sup>60</sup> ROAS, David: *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*, ed. cit., p. 105.

<sup>61</sup> BARRENECHEA, Ana María: “Ensayo de una tipología fantástica”, *Revista Iberoamericana*, no. 80, 1972, p. 393, citado en MARTÍNEZ, Marcos: “Islas Fantásticas: Antigüedad y Modernidad”, en FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe: *Op. cit.*, p. 33.

(2013), una obra que mezcla lo cómico y lo trágico para describir los valores superficiales del hombre actual que, preocupado por una apariencia ideal y aspirando a un estándar de belleza homogeneizador, va cambiando las partes de su cuerpo por antojo y vanidad, sin dudar en acudir al mercado negro e ilegal que trafica con todo tipo de extremidades y órganos: ojos, piernas, dedos, oídos, pulmones. Este texto cumple con los dos requisitos narrativos que propone Michel Lord cuando teoriza sobre las transformaciones de lo fantástico: “1) de contenido: el personaje cambia, se convierte en otro, aunque sigue siendo un poco el mismo y 2) de forma: el relato resuelve el problema mediante un complejo proceso discursivo de acción y transformación”.<sup>62</sup>

En la literatura fantástica, tanto el tratamiento de la ciencia como la búsqueda de la verdad filosófica requieren de un narrador que problematice al mismo tiempo la condición de realidad legitimada por los discursos científicos y la idea misma de verdad o de aprehensión satisfactoria y comprehensiva del mundo a las que aspira la filosofía. En la obra dantemediniana ese narrador adjudica una condición ambigua a la realidad, y se burla de los discursos coherentes e inamovibles que la legitiman, ordenándolos y desordenándolos a su capricho. Ajenos al orden clásico de lo consecuente y su ordenamiento, los textos de nuestro autor toman rumbos inusitados: no son las reglas los que los mueven sino la alteración de las expectativas del lector. Desde este punto de vista, la literatura fantástica del autor de nuestro estudio atiende a nuevos paradigmas de la realidad, intervenida por lo imposible, imaginario o ilusorio. La novela *Ni falta que hace Dios* (2021) se construye sobre una de las primeras condiciones de la literatura fantástica: “La vacilación entre lo real y lo ilusorio o imaginario,”<sup>63</sup> según sustentó Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1994). En esta novela la ciencia contemporánea termina pareciendo tan inverosímil que se parece a la magia, y la verdad se confunde con lo que “parece” verdad en la narración. Un epígrafe de esta novela dice: “Cualquier tecnología lo suficientemente avanzada es indistinguible de la magia”.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Citado en RISCO, Antón, SOLDEVILLA, Ignacio, LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio, (eds.): *Op. cit.*, p. 18.

<sup>63</sup> TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, México, D. F., Ediciones Coyoacán, 1994, p. 80.

<sup>64</sup> MEDINA, Dante: *Ni falta que hace Dios*, ed. cit., p. 7.

### III.4 Los mecanismos de lo fantástico posmoderno en la obra de Dante Medina

#### III.4.1 El capricho

En el marco de lo fantástico-posmoderno que caracteriza la obra de Dante Medina identificamos como procedimiento lo que denominamos *capricho narrativo*. El autor re-estructura y reorganiza la lengua mediante diversos procedimientos de reelaboración gramatical a partir de sus propias normas lingüísticas, con el fin de refundar lo cotidiano proporcionándole nuevos significados.<sup>65</sup> En esa reescritura que parte de una escritura común y compartida para adaptarse al libre ejercicio de la percepción dantemediniana encontramos un rasgo posmoderno, siguiendo a Fredric Jameson, que asevera:

También la cuestión de recatalogar y transcodificar tiene su propia relevancia: la función activa —la ética y la política— de estos neologismos reside en la nueva tarea que proponen, es decir, reescribir en nuevos términos todas las cosas familiares para proponer así modificaciones, nuevas perspectivas ideales, una reorganización de los sentimientos y valores canónicos.<sup>66</sup>

La escritura *caprichosa* de Dante Medina (nacida de una desobediencia de las reglas de la gramática sancionada institucionalmente) comprende elementos con claras filiaciones surrealistas, oníricas, misteriosas o extraordinarias. Esto tiene relación con los estudios del filósofo Immanuel Kant acerca del discernimiento entre la razón y el juicio, que sirvieron de base al análisis que Jean-François Lyotard plasma en su obra *Le Différend* (1983). Las distintas asignaciones de significados a través de los juegos de palabras ofrecen una pluralidad de realidades en la literatura. En la literatura fantástica, como en el pensamiento posmoderno, la realidad es un elemento referente. Susana Camps —teórica de literatura fantástica— afirma:

---

<sup>65</sup> Esto lo abordamos en el capítulo “IV.1 Las gramáticas heterodoxas de Dante Medina”.

<sup>66</sup> JAMESON, Fredric: *Op. cit.*, p. 14.

la fantasía se muestra mezclada muchas veces con otras actividades humanas, por lo que llega a confundirse con lo que llamamos ilusión o ficción, de donde resulta muy difícil deslindar lo fantástico de lo que no lo es.<sup>67</sup>

La persistente experimentación de la escritura hay que discernirla como respuesta de descontento frente a la escritura tradicional y, sobre todo, como reivindicación de lo que calificamos —en el estilo de escritura dantemediniano— *capricho narrativo*. Se trata de una ficción que se construye de valores como lo múltiple, lo heterogéneo, la deconstrucción; que se contrapone a procedimientos convencionales, lineales, descifrables; son textos que, como describe David Roas: “no hay una ‘verdad’ que comunicar, transgrediendo de ese modo el estatuto ontológico de toda narración”.<sup>68</sup>

#### III.4.2 El concepto *Différend*<sup>69</sup>

La manifestación constante de la novedad es otro de los rasgos distintivos de la obra de Dante Medina, que en nuestro estudio conceptuamos como *différend* en el sentido que le da al concepto Lyotard. Atribuimos este calificativo a su obra en virtud de que Medina —a partir de una reconfiguración en la naturaleza del propio texto— cuestiona las convicciones y certidumbres del lector, una mezcla estilística que une el mecanismo del capricho y el de la diferencia o *différend*: “una crítica de la cultura busca un único principio de lo ‘posmoderno’”.<sup>70</sup> En efecto, su ficción se introduce en la categoría del *capricho*: “la cuestión de su existencia depende de la hipótesis de una ruptura radical o *coupure*”.<sup>71</sup>

Jean-François Lyotard certificó que: “saber y poder son las dos caras de una misma moneda: ¿quién decide lo que es saber, y quién sabe lo que conviene decidir? La

---

<sup>67</sup> CAMPS, Susana: *La literatura fantástica y la fantasía*, Madrid, 1989, p. 9, citado en FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe: *Op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>68</sup> ROAS, David: *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*, ed. cit., p. 46.

<sup>69</sup> Alusión al título de *Le Différend* (1983) de Jean-François Lyotard.

<sup>70</sup> JAMESON, Fredric: *Op. cit.*, p. 20.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 23.

cuestión del saber en la edad de la informática es más que nunca la cuestión del gobierno”.<sup>72</sup> Un saber homogéneo dictado desde una autoridad dominante. El ritmo de las narraciones que analizamos en la obra de Dante Medina está marcado principalmente por la heterogeneidad en los conocimientos, juegos verbales, deconstrucciones, lexicalizaciones fonéticas, morfológicas y sintácticas, mediante las cuales, con absoluta libertad, el autor trastoca la sintaxis y desnaturaliza el sentido semántico de un enunciado, principio que Jean-François Lyotard acuña en su obra como *régimenes de frase*, dándoles valor porque los juegos de palabras —un principio que Lyotard toma de Ludwig Wittgenstein— garantizan la objetividad de una sociedad. Por ejemplo, la pluralidad que ofrecen los neologismos dantemedinianos provenientes de las lenguas romances genera sistemas semánticos que enriquecen la literatura fantástica mexicana de forma original, que asumen el sentido de *différend* al que estamos haciendo referencia. Respecto al empleo de los neologismos en la literatura fantástica, David Roas defiende lo siguiente:

Así pues, el discurso del narrador de un texto fantástico, profundamente realista en la evocación del mundo en el que se desarrolla su historia, en muchas ocasiones se vuelve vago e impreciso cuando se enfrenta a la descripción de los horrores que asaltan dicho mundo, y no puede hacer otra cosa que utilizar recursos que hagan lo más sugerente posible sus palabras (comparaciones, metáforas, neologismos), tratando de asemejar tales horrores a algo real que el lector pueda imaginar.<sup>73</sup>

### III.4.3 El humor

El uso de lo humorístico dantemediniano es también parte del paradigma posmoderno, ya que en su literatura construye formas verbales que reestructuran las formas de pensar, de ver las cosas, con el fin de explorar especialmente su dimensión o sentido lúdico. Ejercicios de reflexión que partiendo de la tragedia producen ironía y humor en el texto. Tomamos la teoría de Robert Escarpit para acercarnos al enfoque humorístico tan habitual en la obra de Medina:

---

<sup>72</sup> LYOTARD, Jean-François: “8. La función narrativa y la legitimación del saber”, *La condición postmoderna*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, pp. 57-58.

<sup>73</sup> ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, ed. cit., p. 131.

La paradoja irónica, que es el primer paso del humor, se obtiene al poner súbitamente en contacto el mundo cotidiano con un mundo deliberadamente reducido al absurdo. La reducción al absurdo se obtiene por medio de la suspensión voluntaria de algo evidente acompañada de un comportamiento mental perfectamente normal, y especialmente, perfectamente lógico.<sup>74</sup>

Dante Medina interpreta la realidad del individuo por medio de lo fantástico-posmoderno, y en el marco del ingenio, de la agudeza lingüística, de los juegos de palabras, o a través de “redes flexibles de juegos de lenguaje”.<sup>75</sup> Incluso “en todos los casos, con la finalidad de suscitar un efecto textual adicional, un autor hace complejo un mensaje dado para convertirlo en algo aún más ambiguo con el fin de estimular la lectura de un ‘algo’ más”.<sup>76</sup> La vacilación oscilante entre el rechazo a lo serio y la vindicación de lo humorístico, conducen al perímetro fantástico. Para complementar la afirmación anterior, se hace necesaria la caracterización del concepto “humor” en la literatura posmoderna que servirá de fundamentación teórica en esta tesis. Recurrimos para ello a los seis rasgos más significativos de la ficción posmoderna según Francisca Noguerol, destacando para el estudio de nuestro autor el quinto, el “Virtuosismo intertextual”, y el sexto, “Recurso frecuente al humor y la ironía”, que son los que atañen de manera específica al humor. Los otros cuatro rasgos señalados por Noguerol son: “1. Escepticismo radical”, “2. Textos excéntricos”, “3. Golpe al principio de unidad”, “4. Obras ‘abiertas’”.

Francisca Noguerol define el “Virtuosismo intertextual” como “el reflejo del bagaje cultural del escritor y por el que se recupera la tradición literaria aunando el homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de éste (parodia)”.<sup>77</sup> Prueba de ello está en *Obras maestras. Re-acomodos y arreglos* (2020), libro en el que Medina emplea el pastiche y la parodia intertextual de textos como *La metamorfosis*, *Las mil y una*

---

<sup>74</sup> Citado en RISCO, Antón, SOLDEVILLA, Ignacio, LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio, (eds.): *Op. cit.*, p. 49.

<sup>75</sup> El sociólogo David Lyon menciona en su obra que es un término empleado por Lyotard en *The Postmodern Condition*, p. 17. Aunque “la idea de ‘juegos de lenguaje’ es de Ludwig Wittgenstein, quien, junto con Ferdinand de Saussure, ha ejercido una tremenda influencia en el debate posmoderno sobre el ‘discurso’”. LYON, David: *Posmodernidad*, ed. cit., p. 31.

<sup>76</sup> RISCO, Antón, SOLDEVILLA, Ignacio, LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio, (eds.): *Op. cit.*, p. 51.

<sup>77</sup> NOGUEROL, Francisca: “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., pp. 80-81.

noches, *Pedro Páramo*, *Caperucita Roja*, *Don Quijote de la Mancha* o *Romeo y Julieta*, con las que Medina interacciona:

Mi idea fue hacer una especie de reinterpretación lúdica, cómica y hasta científica de algunas obras que me parece que podrían reescribirse. Son obras de la literatura universal que me han interesado mucho y poco a poco quise ir notando pequeños detalles creativos que otros métodos críticos no habían notado ni habían marcado.<sup>78</sup>

En lo que respecta al “Recurso frecuente al humor y la ironía”, Noguerol se refiere a modalidades discursivas que adquieren importancia por definirse como actitudes distanciadoras, adecuadas para realizar el proceso de carnavalizar la tradición, fundamental en el pensamiento posmoderno”.<sup>79</sup> Para ejemplificar este rasgo en la obra de Dante Medina utilizamos la novela *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* (2016), que plantea, en primer lugar, una paradoja irónica del personaje principal Litebí, que, siendo gringa —aunque nacida en México—, no habla inglés, hecho que permite poner en contacto “el mundo cotidiano con un mundo deliberadamente reducido al absurdo”<sup>80</sup>, como señala Robert Escarpit; el autor parte de algo evidente y lógico para crear lo cómico desde lo cotidiano.

El humor es una de las singularidades de lo fantástico y de lo posmoderno en Dante Medina: frente a la seriedad y trascendencia del género fantástico canónico o fundacional, el escritor mexicano adopta un espíritu lúdico, relajado, humorístico. A partir del predominio del humor en diversas modalidades, puede concluirse que Medina no vive el nihilismo o el escepticismo radical que caracterizan la posmodernidad como drama o como abismo intelectual o existencial, sino más bien como oportunidad para el juego festivo de la libertad que implica la no aceptación de verdades absolutas.

---

<sup>78</sup> “‘Redescubrir el Quijote’. Entrevista a Dante Medina”, *Cultura*, Suplemento de *La gaceta de la Universidad de Guadalajara*, Año 14, Edición 960, lunes 26 de septiembre de 2018, p. 5.

<sup>79</sup> NOGUEROL, Francisca: “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., pp. 80-81.

<sup>80</sup> Robert Escarpit, citado en RISCO, Antón, SOLDEVILLA, Ignacio, LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio, (eds.): *Op. cit.*, p. 49.



## IV. CAMPO DE ESTUDIO

### IV.1 Las gramáticas heterodoxas de Dante Medina

Estas tres maneras de escribir responden exactamente a los tres diversos estados bajo los cuales se puede considerar a los hombres agrupados en nación. La pintura de los objetos es propia de los pueblos salvajes; los signos de las palabras y de las proposiciones, de los pueblos bárbaros; y el alfabeto, de los pueblos civilizados.

J. J. Rousseau,  
*Ensayo sobre el origen de las lenguas*

Nos ocuparemos en este capítulo de tres libros de cuentos de Dante Medina: *Léerere. Manual para hispanoandantes* (1986), *Niñoserías* (1989) y *Cómo perder amigos* (1994). En ellos se pone en práctica una prosa experimental, que sustenta su cosmovisión dentro de los planteamientos intelectuales de la posmodernidad. Se trata en los tres casos de cuentos de singular creatividad en disputa con los parámetros de la gramática tradicional, siendo los más complejos en el conjunto de la obra del autor.<sup>1</sup> Los tres libros tienen una propiedad que los relaciona: el ejercicio consciente mediante el lenguaje del concepto de *différend* o de “diferencia”, según lo formuló Jean-François

---

<sup>1</sup> Lauro Zavala, en el prólogo a los *Cuentos completos* de Dante Medina afirma lo siguiente, respecto a estos tres libros de cuento: “Este volumen se abre con *tres de los libros más complejos escritos en lengua española*, donde se propone al lector leer de manera extremadamente cuidadosa varias series de textos que se sostienen en la experimentación con las reglas de la sintaxis y de otras funciones gramaticales. Estos textos son sorprendentes porque en ellos se suspenden las reglas convencionales de la lengua”. ZAVALA, Lauro: “La diversidad de registros textuales en los cuentos de Dante Medina”, en MEDINA, Dante, *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., pp. 19-20. [El énfasis es nuestro].

Lyotard en *Le Différend* (1983) y argumentamos en el capítulo precedente, para definir la realidad posmoderna y la condición del hombre dentro de ella:

La diferencia (en el sentido que damos aquí al término) es el estado inestable y el instante del lenguaje en que algo que debe poderse expresar en proposiciones no puede serlo todavía. [...] “Uno no encuentra las palabras adecuadas”, etc. Hay que buscar mucho para encontrar las nuevas reglas de formación y de eslabonamiento de proposiciones capaces de expresar la diferencia [...]. El objetivo de una literatura, de una filosofía y tal vez de una política sería señalar diferencias y encontrarles idiomas.<sup>2</sup>

Lo que nos interesa del concepto de “diferencia” aplicado a la cuentística de Dante Medina es identificar hasta qué punto la estructura de los argumentos de los cuentos de estos libros rige y determina tanto la enunciación como la escritura de los mismos. En estas tres obras Medina escribe desde lo no dicho o, más específicamente, desde la dificultad de expresar lo no dicho, y concreta el propósito de fabular lo fantástico mediante tramas protagonizadas por personajes cuyos diálogos plasman o traducen ese “ejercicio de diferencia” o *l'exercice du différend*<sup>3</sup> en su traslación gramatical. Otra forma en la que describe Lyotard la huella de la “diferencia” en el lenguaje es:

Transcritas en el lenguaje ordinario esas proposiciones pueden parecer absurdas. Inversamente, proposiciones del lenguaje ordinario pueden ser ‘significativas’ en ese lenguaje y no estar bien formadas o por lo menos ser equívocas atendiendo a las reglas de las proposiciones cognitivas.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> LYOTARD, Jean-François: *La Diferencia*, Barcelona, Gedisa editorial, 1988, p. 26. Traducción de Alberto L. Bixio.

<sup>3</sup> *Le Collège International de Philosophie* planificó un homenaje por la muerte de Jean-François Lyotard, y la Prensa Universitaria de Francia (PUF) publicó las actas en 2001, con el título *Jean-François Lyotard, l'exercice du différend*. Hacemos alusión de este título para enfatizar las gramáticas heterodoxas del autor de nuestro estudio. Estos cuentos guardan además similitud con los “ejercicios de estilo” del libro *Exercices de style* (1973) de Raymond Queneau. La originalidad en Queneau está en los 99 estilos diferentes de cada historia, aunque la historia es la misma. Y en el caso de Medina, cada historia es diferente con una gramática diferente, por su *différend*. Consideramos que esta organización narrativa puede denominarse “ejercicio de estilo”, o “ejercicio de diferencia”, según sea el caso.

<sup>4</sup> LYOTARD, Jean-François: *La Diferencia*, ed. cit., p. 30.

Para el enfoque metodológico de este capítulo, retomaremos el concepto *différend* con la intención de definir y explicar la poética narrativa que determina los relatos del autor de nuestro estudio. La huella manifiesta de la aplicabilidad del concepto de “diferencia” en estos tres libros de cuentos es la propuesta que hace el narrador de una lengua no ordinaria.<sup>5</sup> En el mundo real no tendría sentido esta manera de conversar, percepción que permite establecer una distinción clara entre la lengua pragmática que vehicula la comunicación y la referencialidad en la vida cotidiana y la lengua de la ficción, una perteneciente a lo que convencionalmente aceptamos como mundo real y otra asignada al mundo de la literatura y la ficción. Las diferencias lingüísticas, acentuadas por el narrador y ratificadas por las anécdotas narrativas, buscan señalar la existencia de esos dos universos diferentes, cada uno sostenido sobre una lógica propia que construye y refrenda el lenguaje. A continuación, delimitamos el método y la propuesta con que es analizada cada obra.

#### IV.1.1 *Léerere. Manual para hispanoandantes* (1986)<sup>6</sup>

##### IV.1.1.1 Método de análisis

El término de *deconstrucción* fue propuesto por primera vez en *De la Gramatología* (1971) de Jacques Derrida como una búsqueda para reestructurar el pensamiento occidental, un planteamiento que implica el vínculo entre texto y significado: el acto de *déconstruire* para reconstruir el lenguaje; se trata de un concepto positivo, creativo, que Derrida describe así:

---

<sup>5</sup> La técnica de escritura de estos tres libros propone una forma de lectura diferente a la que el lector no está acostumbrado. Como sucede en la lectura de *Pedro Páramo* (1955), de la que Dante Medina afirma en “5. *Pedro Páramo*: Otro tipo de lectura”: “La magistralidad es, en su calidad de ejemplo, una proposición óptima. Lo genial, lo a-normal, lo magistral, son criterios de *lo diferente*. *Pedro Páramo* es una novela *diferente* a las demás novelas, a la idea de novela. Y, desde luego, *Pedro Páramo* propone un tipo diferente de lectura”. MEDINA, Dante: *Mis muchos Rulfos, Mis Rulfos míos*, Colima, Puertabierta Editores, 2018, p. 76.

<sup>6</sup> MEDINA, Dante: *Léerere. Manual para hispanoandantes*, México, D. F., SEP / CREA, 1986. Con una Presentación de Juan Rulfo. Segunda edición: México, D. F., Dirección de Literatura / UNAM (Serie Rayuela), 1992.

Se trataba de deshacer, de descomponer, de desedimentar estructuras (todo tipo de estructuras) [...]. Más que destruir era preciso asimismo comprender cómo se había construido un ‘conjunto’ y, para ello, era preciso reconstruirlo. [...] Ello se desconstruye. [...] Está en desconstrucción (Litré decía: ‘desconstruirse’... perder su construcción’). Y en el ‘se’ del ‘desconstruirse’, que no es la reflexividad de un yo o de una conciencia, reside todo el enigma [...].<sup>7</sup>

La crítica de la época lo adoptó de inmediato y se ha convertido en un instrumento útil para el análisis literario.<sup>8</sup> El libro de Derrida apareció en un momento propicio, en una época en la que un movimiento cultural literario muy rico dominaba la escena francesa: el *Nouveau roman*, el existencialismo, el absurdo, el *Oulipo* o el grupo literario en torno a la revista literaria *Tel Quel*,<sup>9</sup> todo ello coordinado por el marco de la posmodernidad. Se imponía en ese marco “una reflexión acerca de la escritura [...] una redoblada necesidad de destrucción y construcción” de la escritura, como señaló Philippe Sollers en su prólogo para *De la Gramatología* (1971).<sup>10</sup> En la aspiración de marcar una *diferencia*, Derrida intenta explicar el concepto en una carta al profesor Toshihiko Izutsu, carta motivada por la pregunta de cómo traducir *deconstrucción* al japonés:

Entre otras cosas, yo deseaba traducir y adaptar a mi propósito los términos heideggerianos de *Destruktion* y de *Abbau*. [...] Recuerdo haber investigado si la palabra “deconstrucción”

---

<sup>7</sup> DERRIDA, Jacques: *Carta a un amigo japonés*, en *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997, p. 23. Traducción de Cristina de Peretti.

<sup>8</sup> “Otras teorías de naturaleza ideológica, aunque no necesariamente de carácter marxista, son la deconstrucción (derivada de los escritos de Jacques Derrida, de fuerte raíz filosófico-política, como en los polémicos trabajos de Paul de Man) [...]. En todas estas teorías el texto es sólo una herramienta más, una pieza en el rompecabezas de la lucha ideológica por el poder, un instrumento al servicio de las disciplinas e intereses que no son exclusivos de la literatura. En una palabra, son teorías en las que el texto literario es reducido a una única de sus múltiples dimensiones: su contenido ideológico”. ZAVALA, Lauro: *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*, tesis doctoral, Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007, p. 61.

<sup>9</sup> En la publicación del primer número de la revista *Tel Quel*, 1960, se explica la elección del título, citando una frase de Friedrich Nietzsche: “Je veux le monde et le veux TEL QUEL, et le veux encore...”.

<sup>10</sup> DERRIDA, Jacques: *De la Gramatología*, México, D. F., Siglo XXI Editores, 1986, p. 6. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.

(que me vino de modo aparentemente muy espontáneo) era efectivamente una palabra francesa. La encontré en el Littré. Su alcance gramatical, lingüístico o retórico se hallaba aquí asociado a un alcance “maquínico”. Esta asociación me pareció muy afortunada, muy adecuada a lo que yo quería, al menos, sugerir. [...] “Deconstrucción” parecía ir en este sentido, ya que la palabra significaba una cierta atención a las estructuras (que, por su parte, no son simplemente ideas, ni formas, ni síntesis, ni sistemas) [...]. Pero era también un gesto antiestructuralista; y su éxito se debe, en parte, a este equívoco. [...] Para mí, para lo que yo he tratado o trato todavía de escribir, dicha palabra no tiene interés más que dentro de un contexto en donde sustituye a y se deja determinar por tantas otras palabras, por ejemplo, “escritura”, “huella”, “différance”, “suplemento”, “himen”, “fármaco”, “margen”, “encentadura”, “parergon”, etc. [...] Y, como acabo de decir, “deconstrucción” es una palabra esencialmente reemplazable dentro de una cadena de sustituciones.<sup>11</sup>

Utilizamos el concepto de deconstrucción de Jacques Derrida para nuestro análisis de *Léerere* (1986), puesto que los cuentos se construyen siguiendo una estrategia que juega o experimenta con dos grados de *deconstrucción* identificables en la naturaleza misma de las palabras:

1.- En la ortografía de las unidades léxicas, mediante juegos combinatorios que las unen y desunen. Un ejemplo lo encontramos en el cuento “Historia de M”: “Y hasta que” (grafía anterior) / “Yastaque” (*deconstrucción*): unión de la conjunción ‘y’, de la preposición ‘hasta’ (eliminando la ‘h’) y del pronombre relativo ‘que’.

2.- En la grafía siguiendo la fonética de la palabra. Ejemplo del cuento “Historia de M”: “Callosas” (grafía anterior) / “kayozas” (*deconstrucción*): sustitución de la ‘c’ por la ‘k’, la ‘ll’ por la ‘y’ y la ‘s’ por la ‘z’.

La deconstrucción consiste en estos casos en la descomposición de palabras para generar un significado morfológico y semántico distinto, que hemos dividido en dos grados: en la unión/desunión de palabras, y en la adaptación gráfica de la fonética de la palabra. Estos dos tipos de deconstrucción los describe Eugenio Coseriu en *Principios de semántica estructural* (1981): “En lo que concierne a la clasificación de los cambios estructurales (funcionales) en el dominio del léxico, se puede proceder, una vez más, por analogía con la fonología y la gramática. En estos dos campos, un cambio de

---

<sup>11</sup> DERRIDA, Jacques: *Carta a un amigo japonés*, en *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, ed. cit., pp. 23-27.

estructura o ‘funcional’ es, en principio, la aparición o desaparición de una oposición (en fonología: ‘fonologización’ y ‘desfonologización’) [...], dos unidades diferentes se reducen a una sola unidad”.<sup>12</sup>

Ejemplificamos lo expuesto con un fragmento del cuento “Historia de M”.<sup>13</sup>

Cómo mamá era mi dicciodiario y mi caja de palabras sonadoras. Esto es esto o es algo como así, o figúratelo como ese aire que se te revolotea quedandoso cuando estás representándote lo bonito, y yo abría la boca para que las letras entraran a través del asombro. Salía a la calle con el nuevo ruidito domesticado talsi me hubieran anuevado la camisa o hubiera hecho prigionero un dulce que sería pasado por las glándulas antes de la cena: (ahora sé que le concedía el derecho a su última lujuria) Le arreaba al dulce por las costillas una desbandada de letras, emigrantes, pomposas, libélulas, señoras, cantátidas, jifiquiles, hellotas, woxerras, kayozas, víi. Él lazaba con la lengua a la pandilla n a i p e, insistía en jugar a la rueda de san miguel diciéndole a miel que con ella no se llevaba. Yastaque, cansado, se ponía la mano en la frente veía partir a la contragustoria piña.

Este cuento que, siguiendo la propuesta metodológica, podríamos definir como cuento “deconstruido”, busca detonar una “diferencia” activa: su sentido se encuentra en la inserción de las nuevas palabras porque cada una es un significante legítimo en sí mismo, y se abre a la polisemia. El DLE define la *deconstrucción* como: “deshacer analíticamente algo para darle una nueva estructura”.<sup>14</sup> Jacques Derrida afirma que la *gramatología* asigna signos con contenidos nuevos a la escritura de acuerdo con la evolución de la sociedad.<sup>15</sup> Philippe Sollers, en su citado prólogo a *De la Gramatología*

---

<sup>12</sup> COSERIU, Eugenio: *Principios de semántica estructural*, Madrid, Editorial Gredos, segunda edición, 1981, p. 65.

<sup>13</sup> MEDINA, Dante: *Léerere. Manual para hispanoandantes*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 54.

<sup>14</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), “deconstruir”, 2023. URL: <https://dle.rae.es/deconstruir?m=form> Consultado el 8 de febrero de 2023.

<sup>15</sup> Como ciencia de la escritura, determinamos que el autor aterriza el desarrollo social a la sociedad contemporánea, intuyendo conocimientos novedosos en los múltiples campos de la ciencia. En la tesis de Doctorado *El Festín de Babel. El juego en la literatura*, José Juan Pedro Brú y Tomás analiza la obra de Dante Medina. En ella aborda *Léerere* y describe lo siguiente: “Dante Medina juega con letras tomadas como signos. [...] el autor encuentra parecidos de las letras con partes anatómicas humanas: la ‘m’ y ‘n’, como dientes inferiores; la ‘u’ y la ‘w’ como dientes superiores; los hombros con la ‘T’; y las pestañas con las comillas; [...] y dejando a la imaginación de los lectores el parecido de la doble ‘OO’ con una parte inferior de la anatomía del señor ‘Persona’”. “En otro de sus libros [...] sigue jugando con las

(1971), indica que la escritura se compone en un adentro ficticio de ella misma, lo que “hace de la representación una función *filtrada* por el habla (la escritura se convierte en un ‘sistema de significantes cuyos significados son significantes: los fonemas’)”.<sup>16</sup> Llevado a nuestro enfoque, el cuento que se *deconstruye* busca un nuevo planteamiento de significación. El segundo grado de *deconstrucción* de los cuentos de *Léerere* está en la unidad sonora de la palabra, en su traslación de la fonética extrínseca a la norma. Ejemplos extraídos del cuento “Historia de M” serían: “señoras, cantátidas, jifiquiles, hellotas, woxerras, kayozas, víi”.<sup>17</sup>

Esta forma de relato tiene como centro estructural una lógica propia que, al relacionarse íntimamente con su tradición de escritura, conduce inevitablemente a la originalidad.<sup>18</sup> Esta organización —la de un texto cuya dinámica interna se contiene en su propio lenguaje— se sostiene sobre otro concepto creado por Derrida en *De la Gramatología* (1971): el *logocentrismo*, que determina que el núcleo de un texto se encuentra en su organización, en su logos. La propuesta de este concepto de Derrida, tiene su primera aparición en francés en 1967, y en español en 1971. Es una concepción que se formula en la conjunción de dos movimientos muy importantes en Francia, uno particular y otro general, y en un marco ideológico bastante sugerente para la transformación del fenómeno literario: el *Oulipo*, 1960 (liderado por el escritor Raymond Queneau y el matemático François Le Lionnais) y la posmodernidad, que aparece formulada como tal en la década 1960-1970. De sus respectivos métodos y proyectos (la propuesta de nuevas estructuras, los desafíos de escrituras ana-

---

palabras como signos: [...] ‘niños jugar jugar jugar, se balancea en una S inocente, jinetea una J bronca, juega al aro con una O, a la cuerda con una U, a la montaña con una M, escala la b, alpinista la W, espadea con la T, hace el perro con r, el gato con f, la mosca con z’. BRÚ Y TOMÁS, José Juan Pedro: *El Festín de Babel. El juego en la literatura*, tesis para obtener el grado de Doctor en Letras. Universidad de Guadalajara, diciembre de 2005, III vols., p. 1110. Inédita.

<sup>16</sup> DERRIDA, Jacques: *De la Gramatología*, ed. cit., p. 8.

<sup>17</sup> “También juega, como en *Ejercicios de estilo*, en el que vimos que hay las repeticiones, el homeoteleutón, que es cuando las palabras terminan igual, también podrían ser cuando empiezan igual; por ejemplo, en “Historia de O” de *Léerere*, habla sobre las tías, y dice que dieron pauta para que se originase un lenguaje, dice: “De entonces datan vocablos hoy de la vida pública como tiamo, tiapuesto, tiadiestras, tiadjunto, tiadueñas; palabras infantiles del orden de: tiarrodiillas, tiasustas, tiasomas, tiasombras; elocuciones eróticas tales que tiacaricio, tialteras, tiacuestas, tiarrincono, tiatrasas, tiagachas, tialzas, tiapuraz y tiacostumbras; y majaderas destas: tiabollo, tiabro, tiachico, tiausculito, tiayudo, tiatraco, tiaseguro. (pp. 33-34). Puras tías”. BRÚ, José, MEDINA, Dante: *Op. cit.*, p. 452.

<sup>18</sup> “Estamos ante discursos más fragmentados —al son de las nuevas formas de narrar—, tendentes a la intertextualidad, más subjetivos, y que entrecruzan mitos y creencias precolombinos con la realidad posmoderna”. ALEMANY BAY, Carmen: “Hacia una nueva conceptualización de la narrativa sobre el indígena: del neoindigenismo al postindigenismo”, *Kamchatka*, 2023, no. 22, pp. 33-49.

gramaticales, la combinatoria de la literatura y la matemática) Dante Medina es heredero, como puede comprobarse en esta obra.<sup>19</sup> Recurrimos, pues, al marco del pensamiento logocentrista: “En este sentido, puede decirse que la metafísica logocéntrica estaba ‘desde un principio’ impregnada por dos irreductibles elementos de exterioridad: la matemática y la “literatura”,<sup>20</sup> según afirma Philippe Sollers (fundador de la revista *Tel Quel*, 1960, y precursor del grupo literario). En esta vertiente, Francisca Noguerol escribe: “Es un momento en que existe un consenso generalizado por la muerte de los grandes relatos y la pérdida de valores de nuestras sociedades, ¿no existe la obligación de rastrear los movimientos que desafían la lógica imperante, donde el mercado ejerce un anónimo pero omnímodo poder sobre los individuos?”.<sup>21</sup>

Para comprender el logocentrismo es necesario tener presente que en el siglo XIX los escritores confiaban en el lenguaje como un vehículo de comunicación certero, fiable y claro; en el siglo XX, especialmente con las vanguardias, los escritores empiezan a desconfiar del lenguaje, de su fiabilidad, de su pertinencia y su capacidad para traducir o representar la realidad. Ese es el germen de la generación del desencanto,<sup>22</sup> pero

<sup>19</sup> En el capítulo “Los experimentales: la combinatoria al límite de la capacidad humana de infinito; el lenguaje que se regodea en sí mismo, bromista; el cuestionamiento de la secuencia narrativa clásica”, el profesor José Brú afirma: “Empezamos con esta segunda sesión del bloque de *Los Experimentales*. El primer autor que veremos es Raymond Queneau, un escritor francés que, igual que el que vimos la semana pasada, Georges Perec, con *La disparition* (*El secuestro*), es un autor que perteneció a ese grupo que mencioné, el *Oulipo*, *Ouvroir de littérature potentielle* (Obrador de literatura potencial), un grupo de escritores que además de la literatura tenían aficiones o carreras científicas: físicos, matemáticos, ingenieros. Jugaban mucho con la ciencia y la literatura, tratando de potenciar la literatura y hacer combinatorias, cosa que se presta mucho con las matemáticas; trataban, de diversas maneras, de combinar las matemáticas con la literatura”. BRÚ, José, MEDINA, Dante: *Op. cit.*, p. 445.

<sup>20</sup> DERRIDA, Jacques: *De la Gramatología*, ed. cit., p. 9.

<sup>21</sup> NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles, MONTOYA JUÁREZ, Ángel Esteban y Jesús (eds.): *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert Editores, 2011, p. 62.

<sup>22</sup> Francisca Noguerol en su artículo “Utopías intersticiales: la batalla contra el desencanto en la última narrativa latinoamericana” señala: “[...] ¿de qué forma se aplica el principio de esperanza en la última narrativa latinoamericana? [...] Octavio Paz en uno de sus últimos ensayos: “La modernidad está herida de muerte: el sol del progreso ha desaparecido en el horizonte y todavía no vislumbramos la nueva estrella intelectual que ha de guiar a los hombres” (Paz 1990: 50). [...] Roberto Bolaño daba asimismo cuenta de esta situación en el *Primer Manifiesto Infrarrealista*: “Soñamos con utopía y despertamos gritando” (Bolaño 1976: 2). Sin embargo, su actitud era otra, pues recalcó la necesidad de recuperar el *sentido* a través de nuevas estrategias vitales y estéticas: “Hacer aparecer las nuevas sensaciones. Subvertir la cotidianidad. O. K. DÉJENLO TODO NUEVAMENTE. LÁNCENSE A LOS CAMINOS” (1976: 2).” Más adelante, en el mismo artículo, en el apartado titulado “Utopía y desencanto” Noguerol afirma: “[...] Eduardo Sabrovsky advierte que el desánimo contemporáneo no puede entenderse como mero pesimismo, sino que abre la posibilidad de reinventar la vida para hacer de nuestro planeta un espacio verdaderamente habitable (Sabrovsky 1996). [...] Así, frente al irremediable fracaso de los proyectos utópicos, solo quedará la defensa de la palabra [...]”. NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles, MONTOYA JUÁREZ Ángel Esteban y Jesús (eds.), *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, ed. cit., pp. 61-73.



también, como consecuencia, del impulso hacia grandes movimientos renovadores de la esperanza, tras el escepticismo y el nihilismo que marcaron el final del periodo de entreguerras: el existencialismo que promueve Albert Camus, y el *Nouveau roman* (calificado —en sus inicios— de literatura superficial). *Le voyeur* (1955) de Alain Robbe-Grillet o *L'uomo che guarda* (1985) de Alberto Moravia se construyen sobre la misma idea de ver el mundo de nuevo, apuestan por una esperanza que también tiene una vertiente estética. Conscientes de las disfunciones y fracasos de la lógica o la razón, se desplazan hacia otras escrituras capaces de ofrecer nuevas aristas, más fiables y completas, de la realidad: “Todos estos acercamientos críticos reflejan un hecho incuestionable: el deseo de cambiar la realidad no desapareció en los años sesenta del pasado siglo. Por el contrario, sigue vivo y se manifiesta con frecuencia en textos que denuncian los males de nuestra sociedad con inversiones ficticias [...]”,<sup>23</sup> afirma Noguero. Utilizando los argumentos de la investigadora, remarcamos dos aspectos: uno que se refiere a “los recursos esgrimidos por algunos autores reciente para luchar contra el pensamiento único”, y otro que concluye que “así se explicaría el éxito entre las más recientes promociones literarias de las obras plurales [...]”.<sup>24</sup> Philippe Sollers, en el prólogo a *De la Gramatología* (1971) lo explica así:

En todos los sentidos de la palabra, la escritura *comprendería* el lenguaje. [...] Escamoteada, explotada, circunscripta, extenuada por lo que Derrida denomina el logocentrismo, que no es más que el otro nombre de la metafísica griega y de su regulación verbal de propiedad. La ciencia de la escritura ha sido ‘reprimida por la metáfora, la metafísica y la teología’.<sup>25</sup>

En suma, tomamos dos conceptos del planteamiento filosófico de Jacques Derrida para analizar *L'écrere* (1986):

1.- *Deconstrucción*: Uno: en la ortografía de las unidades léxicas, mediante procedimientos de unión y desunión. Dos: en la grafía, siguiendo la fonética de la palabra, provocando la desarticulación del fonema.

---

<sup>23</sup> NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles, MONTOYA JUÁREZ Ángel Esteban y Jesús (eds.), *op. cit.*, p. 64.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 61-73.

<sup>25</sup> DERRIDA, Jacques: *De la Gramatología*, ed. cit., p. 8.

2.- *Logocentrismo* o logos: Empleamos el concepto de *logocentrismo* en este libro de cuentos desde la óptica en que éstos —caracterizados por la experimentación— se encierran en su propia lógica, de manera que el núcleo de cada cuento se concentra en un elemento ficticio que altera el texto y su significado.

Así pues, analizaremos una propuesta literaria *reconstruida* que deshace sintagmas fijos y clichés de la lengua estandarizada, y que manifiesta un fenómeno de comunicación a través de su *logos*. Medina estaba inmerso en una reflexión sobre las cualidades y características de la lengua francesa (era profesor de traducción en la Université Paul Valéry, de Montpellier), y era un estudioso de otras lenguas romances en busca de un estilo original, circunstancia que estuvo en la base de su búsqueda de una lógica diferente para *deconstruir* las palabras en sus cuentos.<sup>26</sup> Un rasgo asimilable al concepto de *différend*, precisamente en la línea del tiempo de la corriente posmoderna: “la *Gramatología* nos permite ver la época histórica y ‘lógica’ del logos, [...] fundada sobre un determinado *tiempo*, sobre una consecutividad”.<sup>27</sup>

#### IV.1.1.2 Propuesta: Gramática deconstructiva

A partir del planteamiento que hace Derrida sobre el concepto de *deconstrucción*, proponemos denominar “Gramática deconstructiva” a la estructura gramatical de *Léerere. Manual para hispanoandantes* (1986), puesto que el estilo del libro se caracteriza por deconstruir una palabra en dos grados. 1.- En la ortografía de las unidades léxicas, que se unen y separan al margen de las normas que rigen su autonomía. 2.- En la grafía, que se adapta a la fonética de la palabra. La aplicación de este concepto de gramática deconstructiva permite adjudicar un sentido trascendental en los usos de lo fantástico por parte de Dante Medina, porque sus cuentos permiten problematizar los límites convencionales de la realidad apuntando a través de un nuevo logos gramaticalmente sostenido *más allá de lo natural empírico*, aceptado como real.

---

<sup>26</sup> En obras más recientes, Dante Medina sigue empleando el método derrideano en su escritura. La crítica literaria María Kodama declaró: “Muy interesante la deconstrucción de obras clásicas. Dante Medina hace una recreación muy divertida. A mí me gustó mucho que lo hace con un lenguaje distinto”. MEDINA, Dante: *Obras maestras. Re-acomodos y arreglos*, Colima, Puertabierta Editores, 2020, cintillo de portada.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 13.

El núcleo reside en la deconstrucción y recomposición de la palabra. Por ello son cuentos ambiguos, paradójicos y representativos de una estética posmoderna pues son “textos ex-céntricos, cuyo lenguaje está dirigido a des-centrar / des-autorizar”, rasgos que apunta Ana Rueda al describir una tipología de cuento hispanoamericano que se compone a partir de “operaciones de desmantelamiento”.<sup>28</sup> En igual sentido, Francisca Noguerol afirma: “Lo posmoderno es lo que no se puede gobernar con reglas preestablecidas, lo que no se puede juzgar según principios determinados, siempre poniendo mucho cuidado en no convertir los márgenes (ahora objeto de atención especial) en nuevos centros. De ahí que la noción de descentramiento, tan cara a Foucault o a los deconstructivistas derrideanos, sirva de base a su teoría”.<sup>29</sup> Nuevamente, en términos de Noguerol: “Descreídos de la teleología, los autores posmodernos consideran como única acción intelectual posible la deconstrucción, el análisis de las piezas del mecano, del detalle minúsculo”.<sup>30</sup>

#### IV.1.1.3 Propuesta aplicada: *Léerere. Manual para hispanoandantes* (1986)

Quien brille en la ciencia de la escritura brillará  
como el sol.

Un escriba

---

<sup>28</sup> RUEDA, Ana: “El cuento hispanoamericano actual: operaciones de desmantelamiento”, *Ínsula*, 1989, no. 512-513, pp. 29-30.

<sup>29</sup> NOGUEROL, Francisca: “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 79.

<sup>30</sup> NOGUEROL, Francisca: “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 91. Igualmente, Lauro Zavala comparte el mismo razonamiento de Noguerol: “Tomemos la tesis de Lyotard que sostiene que la modernidad es teleológica [...], mientras que la posmodernidad ha dejado de creer en los metarrelatos”. ZAVALA, Lauro: *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*, tesis cit., p. 12.

## Contextualización

*Léérere. Manual para hispanoandantes* (1986) es el primer libro publicado por Dante Medina.<sup>31</sup> Antes de su aparición, algunos de sus veinticuatro relatos habían sido difundidos individualmente en diversas revistas literarias de México.<sup>32</sup> Una primera presentación pública de los cuentos, todavía inéditos, del libro se realizó el 6 de septiembre de 1984 en el Foro Cultural Juan Rulfo, en Guadalajara, Jalisco. La presentación estuvo a cargo del académico Adalberto Navarro Sánchez y del escritor Juan Rulfo. En dicha presentación, Juan Rulfo comentó:

Dante Medina está usando un lenguaje muy nuevo, completamente original y poco, poco frecuente en la literatura mexicana. Y lo mismo se puede decir de la literatura latinoamericana. Creo yo que el mérito consiste no sólo en los neologismos, sino en la transposición de los sueños. Me da la impresión de que éstos son sueños difícilmente llevados a la escritura [...]. Textos muy novedosos realmente, poco —por no decir casi no— utilizados en la lengua castellana [...]. La literatura que vale es aquella que abre caminos, que revoluciona a la literatura pasada. Y aquí hay, aunque aparentemente no lo exprese el autor, una literatura revolucionaria. Está revolucionando el lenguaje. Está revolucionando las ideas y al mismo tiempo el concepto que tienen de la vida. Presenta un ejemplo de lo que debe hacerse actualmente. Aquí no hay, propiamente, lo que es originalmente el cuento en sí. Hay una mezcla de ideas, en donde esas ideas se están trastocando, o esos sueños se están trastocando en ideas más bien.<sup>33</sup>

La descripción anterior de Rulfo apunta claramente al rasgo más evidente del libro: un lenguaje extraordinariamente original y un estilo ambicioso que se alejan de la cuentística clásica y tradicional.<sup>34</sup> En consonancia con lo descrito, la obra admite ser

---

<sup>31</sup> MEDINA, Dante: *Léérere. Manual para hispanoandantes*, México, D. F., SEP / CREA, 1986. Con una Presentación de Juan Rulfo. Segunda edición: México, Dirección de Literatura / UNAM (Serie Rayuela), 1992.

<sup>32</sup> En *La página del día* (1982), de México, D. F.; en *La Hormiga Herrante* (1983) de Monterrey, Nuevo León; en tres revistas de Guadalajara, Jalisco: ediciones El Kiosko (1984), *Esfera* (1985) y en *Et caetera* (1985 y 1986). Y en otra publicación de México, D. F., *Artificios* en 1982.

<sup>33</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1997-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 41.

<sup>34</sup> Lauro Zavala en su tesis doctoral señala lo siguiente sobre el lenguaje de *Léérere*: “El lenguaje es materia de toda clase de juegos en la producción literaria de los escritores pertenecientes al proyecto Oulipo, como es el caso paradigmático de los *Exercices de style* de Raymond Queneau o los *Caligramas* de Apollinaire. [...] Y entre las formas de juego con el lenguaje encontramos los lipogramas (como los

analizada desde el juicio de Tzvetan Todorov: “la norma es la condición para que pueda existir la transgresión”.<sup>35</sup>

## Descripción del libro

### A.- Título

Si nos detenemos en el título, podemos advertir que en sí mismo manifiesta la perspectiva de un texto literario diferente. Se construye en torno a un neologismo que parte de la deconstrucción del verbo “leer” en un tiempo gramatical inexistente o en la fusión de tiempos verbales distintos, desde el infinitivo al imperativo, pasando por un aparente futuro condicional “leería”, o simplemente un juego de palabras que se combina con el subtítulo. Un manual, no para el hispanohablante, sino para el *hispanoandante*, un segundo neologismo que advierte estar dirigido —quizá— para aquéllos que “andan” la lengua, la trasladan, la transforman en su dinamismo evocado por ese tránsito de un lugar a otro; un caminar que podría estar sugerido en la reduplicación final de *léérere*. En un estudio precedente, analizamos el título de *Léérere* de la siguiente manera:

Medina le fait dans le titre de ce livre d'histoires: *Léérere*. Ces deux “é” accentués doivent être prononcés deux fois toniques. Medina rompt, dans un seul mot, avec les règles grammaticales de l'espagnol, et dans cet acte linguistique, il repousse les limites de la langue. Mais l'apport n'est pas seulement graphique, morphologique et phonétique, il est aussi lexicographique et philologique: quel genre de mot est “léérere”? Un nom ou un verbe? Étant seul, nous n'avons pas de contexte pour nous aider. Puisqu'il s'agit d'un titre, cela pourrait être un nom; mais puisque l'espagnol admet le verbe avec un sujet tacite (omis), pourrait-il alors s'agir d'un verbe conjugué à la première personne du singulier: “yo léérere”? Ou pourquoi pas “él léérere”?

---

notables casos de *La disparition* de Georges Perec o *Las vocales malditas* de Óscar de la Borbolla), la pronominalización de los adjetivos y otros juegos gramaticales (como en *Léérere*).” ZAVALA, Lauro: *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*, tesis cit., p. 198.

<sup>35</sup> PEÑATE RIVERO, E. Julio: *El cuento literario hispánico en el siglo XX: variaciones teóricas y prácticas creativas*, Madrid, Visor Libros, 2016, p. 6.

Et, si tel est le cas, à quel temps le verbe est-il conjugué, au présent, au futur, au subjonctif? Au présent: (Je lis) “yo léérere” (maintenant); au futur: (Je lirai) “yo léérere” (après); au subjonctif (Je lise) “yo léérere” (peut-être). Et pourquoi pas imparfait? De plus, toutes ces hypothèses, étant viables, peuvent coexister sans se contredire, elles sont “andantes”, mais il y a une meilleure possibilité: que ce soit un nouveau temps de verbe, inexistant dans les grammaires: un temps sans temps qui comprend plusieurs temps. Nous avons dit que le mot “léérere” était seul, sans contexte pour nous aider à comprendre (à la manière des dictionnaires d’Autorités). Pas du tout. Il est suivi d’un sous-titre, qui nous suggère quelque chose d’interprétation sémantique: “Manual para hispanoandantes”. *Andantes*, ne pas *hablantes*. Langue non pas pour “parler” mais pour “marcher”, une langue qui bouge, qui voyage, qui migre.<sup>36</sup> Mot transhumant.<sup>37</sup>

## B.- Título de los cuentos

Los veinticuatro cuentos cortos están protagonizados por letras del abecedario que dan nombre y singularizan la historia conjunta de esas grafías de cuya combinación resulta la lengua: “Historia de A”, “Historia de B”, “Historia de C”. No obstante, cuando el lector cree haber encontrado un orden o un asidero convencional tras las diversas sorpresas, la secuencia lineal del alfabeto se interrumpe en el cuarto cuento, que no es la previsible Historia de D sino la “Historia de V”, a la que siguen “Historia de F”, “Historia de Q”, “Historia de I”,<sup>38</sup> “Historia de M”, “Historia de P”, “Historia de O”, “Historia de LL”, “Historia de E”, “Historia de R”. De nuevo, una variación — ahora de tipo léxico— contrasta la sucesión: “Hirostia de H”. A la “hirostia” de H, que vuelve a sacar al lector del confort y le hace pensar en un error o en una errata, siguen nuevas historias, esta vez “Historia de D”, “Historia de Z”, “Historia de S”, “Historia de J”, “Historia de W”, “Historia de L”, “Historia de T”, “Historia de X”, “Historia de G”, “Historia de Y”. Hay tres letras sin cuento: K, N, y U. Por otra parte, el autor decidió

<sup>36</sup> Lengua en el exilio, como lo señala Eraclio Zepeda, en la presentación del libro *Niñoserías*, en Guadalajara, Jalisco, el 1 de noviembre de 1989, en la Galería Municipal Jaime Torres Bodet.

<sup>37</sup> RUIZ LLAMAS, Sandra: *Les contributions linguistiques et lexicographiques de Dante Medina au récit hispanoaméricain*, tesis cit., pp. 62-63.

<sup>38</sup> Historia de I es una metaficción posmoderna de acuerdo con el estudio “Los límites de la interpretación moderna”, de Lauro Zavala, donde se refiere así a *Léérere*: “Antes de terminar, mencionamos 10 ejemplos de metaficción posmoderna en cuento breve: Jorge Luis Borges: “Del rigor en la ciencia”; Augusto Monterroso: “Fecundidad”; Dante Medina: “Historia de I”; Martha Cerda: “Entrelíneas”; Julio Cortázar: “Continuidad de los parques” y “Recortes de prensa”; Ana Lidia Vega: “Letra para salsa y tres sonos por encargo”; Salvador Elizondo: “Futuro imperfecto”; José Emilio Pacheco: “La fiesta brava”; Vicente Leñero: “¿Quién mató a Ágata Christie?”, en ZAVALA, Lauro: *Cómo estudiar el cuento: Teoría, historia, análisis, enseñanza*, ed. cit., p. 82.

agregar un cuento a la doble “LL”. La relación que pudiera existir entre el título del cuento y su contenido es un primer aviso de que los personajes son palabras.<sup>39</sup> El personaje es lenguaje, se antropomorfiza, adquiriendo cualidades vitales que lo convierten en protagonista susceptible de una “historia”.<sup>40</sup> En todo caso, lo que está en el centro del libro es el lenguaje, no como voz dicha por personajes literarios y, en consecuencia, por el narrador, sino como voz que dice: lo que se pone al centro del texto es el lenguaje, el logos. Lo demás es aleatorio, y forzosamente aparecen historias.

Precisamente, Lauro Zavala propone en su tesis doctoral el esquema *Tipología de estrategias metaficcionales en literatura*<sup>41</sup> y clasifica el libro de *Léerere* en el eje de la subversión del lenguaje:

---

<sup>39</sup> Todos los cuentos de *Léerere* son la historia de una letra. Hay cuentos que representan un reto para la comprensión, por ejemplo “Historia de Y”: “Weamos yegando xínicos virgúleos uniperos tomeros signaleantes rrascreadores riteros quecasos puñateros opuestarios ñin nocencia moratalmente lleagados lococegas kinestésicos joléricos incombales hominidados guerréricos feminantes empapelados disilectos complizarios bemólicos aplastatadores” (pp. 82-83). Dentro de este reto cada palabra inicia con el abecedario a la inversa, con la ‘w’, ‘y’, ‘x’, ‘v’, ‘u’, ‘t’, ‘s’, hasta llegar al enunciado “complizarios bemólicos aplastatadores”. Son cuentos lúdicos en los que se evitan los procedimientos habituales de escritura. En “Historia de R”, las partes gramaticales de la oración (adjetivo, conjunción, adverbio) son los personajes. Citamos: “Cada tenía una cita con aún y pero, pero sabía que pero iba a sacar objeciones para no asistir. Aún ya debería estar allá, por lo que se puso en camino y le pidió que lo sacara de aquí. Cada y aún conferenciaron [...]” (p. 63). Otro ejemplo, “Historia de E”: “Y se fuería a donde ella quisiera... Hace tanto tiempo que tiene ese empleo agitado, y, ella, últimamente era utilizada por todos de comodín sin que a nadie le importara su opinión: y veme a traer aquellos dos verbos, y párate aquí sin moverte, y te necesito porque no me decido, y ven acá para lo que sigue, y detenme estas frases para tomarles una foto... ¡La usaban de y en todo! La mandaban a ser cómplice de un villano, reseco, escrito de leyes, y a ser alcahueta de una pantanosa postulación de amor. ¡Y ya no aguantaba!” (p. 62), en el que el personaje es ‘Y’, cuando el relato termina queda más claro pues preguntan por ‘Y’ y ‘E’ responde: “¡E qué quiere que yo sepa! E lo peor es que me dejó un trabajalalal. ¡No, no está, no no sé! ¡Silencio! ¡Ya me tienen sorda! ¿Quién?, sí, me dejó en su lugar... ¿Eh?... Sí, ¡E!” En el cuento ya nadie utiliza la ‘y’ sino la ‘e’. Para entender estos relatos, hay que entender la lógica de la escritura del autor, para la que él mismo afirma: “¿y qué otra cosa es la literatura sino experimentos lingüísticos?”. BRÚ, José, MEDINA, Dante: *Op. cit.*, p. 456.

<sup>40</sup> En la presentación de la segunda edición de *Léerere*, Hernán Lara Zavala dijo: “Tengo la creencia de que ciertos libros no tienen el valor comercial, sino un valiosísimo valor literario. Dante contempla el universo como un gran alfabeto. Los cuentos de Dante ocurren en la página escrita. Ese es el espacio en que se sucede la anécdota”. DORANTES, David: “Llegó el juego de las letras”, periódico *Siglo 21*, Sección Vida et Cultura, Guadalajara, 21 de noviembre, 1992, p. 7.

<sup>41</sup> ZAVALA, Lauro: *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*, tesis cit., p. 200.

|            | Hiperbolización                                                        | Minimización                                                                    | Subversión                                                               | Tematización                                                                                           |
|------------|------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Narrador   | Múltiples voces<br>( <i>As I Lay Dying</i> )<br>(Babas: Cortázar)      | Narrador ausente o<br>Puro diálogo<br>(Celosía: RG)                             | Narración sospechosa:<br>“Tal vez...”                                    | Tematización del lector (PMenard)<br>(JC: Continuidad)                                                 |
| Personajes | Sin una función particular (enano en McCullers)                        | Nombres grotescos o letra inicial o sin nombre<br>( <i>V</i> de Thomas Pynchon) | Doppel-gänger<br>(D. Gray)<br>(Mr. Hyde)                                 | Personaje habla a lector (Diderot)<br>(F.O'Brien, 39)<br>(Metalepsis)<br>Personaje ausente (S. Knight) |
| Lenguaje   | Ejercicios de estilo (R. Queneau)<br>Juegos tipográficos<br>Caligramas | Escritura a mano<br>(Benedetti)<br>Notas al pie<br>Dos columnas<br>Apostillas   | Lipogramas (Borbolla)<br>( <i>Léerere</i> )<br>Referencias autotextuales | Juegos de palabras<br>Anagramas                                                                        |

Figura 1. “Tipología de estrategias metaficcionales en literatura”, de Lauro Zavala.

### C.- Epígrafes

Otro aspecto a tener en cuenta en el libro es el uso de los epígrafes. En la página que precede al prólogo, leemos el primero, *Tómelo con alma*, que se completa con una última frase al final de libro: A eso es a lo que se arriesga uno. En efecto, ambas llaman la atención: la primera para prevenir (como una instrucción o una prescripción médica) en cursiva, y la segunda, para justificar el contenido del libro:

El lector habrá de “tomarlo con calma” si descubre palabras reemplazadas por antónimas o por casi homófonas y fragmentos de ellas por sinónimas, o si se indican los tiempos de los verbos colocando sólo las desinencias correspondientes. A media incursión, el lector se descubrirá extraviado en esta vorágine polisémica y su única certeza será que se ha quedado a la orilla del pasmo.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> CORONADO, Eligio: “Los envergamentos de Dante Medina”, Periódico *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, Monterrey, N. L., mayo de 1987.



Los epígrafes que encabezan cada cuento son palabras en italiano que se emplean en las partituras musicales para orientar a los intérpretes —en este caso a los lectores— sobre cómo debe leerse la pieza cuentística.<sup>43</sup> Roland Barthes en su libro *s/z*, en el apartado titulado “XV. La partitura” indica: “El espacio del texto (legible) es en todo comparable a una partitura musical (clásica). La división del sintagma (en su movimiento progresivo) corresponde a la división de la onda sonora en compases (la una es apenas más arbitraria que la otra)”.<sup>44</sup>

| LEXIAS        | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 |
|---------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|
| Semas         |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |
| Códigos cult. |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |
| Antítesis     |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |
| Enigma 1      |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |
| •Sumido•      |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |
| •Oculto•      |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |

Figura 2. XV. La partitura.<sup>45</sup>

Los epígrafes de los cuentos pertenecen a seis tipos de palabras: compases, dinámica, técnica o estilo, carácter, repeticiones, y términos generales; a las que se añaden variaciones neológicas. Todos los cuentos comparten el mismo “carácter”, como primera palabra, *Dolce*. A excepción de tres, los dos primeros “Historia de L” e “Historia de T” con diferente indicativo. Por otro lado, “Historia de Y” no tiene nada, el indicativo es que se lea con el estilo que el lector decida. Lo señalizamos en el recuadro siguiente:

<sup>43</sup> El autor, siguiendo los pasos de su maestro Alejo Carpentier, aplica el análisis realizado por Milagros Ezquerro sobre el papel de la música en su obra: “la fonction des romans de Carpentier —contemporains de ceux du “Nouveau roman”— me semble être faire surgir les grandes constantes de la littérature hispano-américaine à travers de sa passion pour la musique et l’Histoire”. EZQUERRO, Milagros: “Théorie et fiction dans le nouveau roman hispano-américain, études critiques III, Alejo Carpentier”, Université de Montpellier, Directeur de la publication Edmond Cros, 1983, p. 18.

<sup>44</sup> BARTHES, Roland: *s/z*, México, D. F., Siglo veintiuno editores, 2011. Traducción de Nicolás Rosa, p. 37.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 37.

| Cuento           | Epígrafe                        | Términos                                                                                                              | Significado                                          |
|------------------|---------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| “Historia de A”  | <i>Dolce ma non tanto</i>       | Carácter + término general                                                                                            | Dulce pero no tanto.                                 |
| “Historia de B”  | <i>Dolce, moderato</i>          | Carácter + compás                                                                                                     | Dulce con compás moderado.                           |
| “Historia de C”  | <i>Dolce, rinforzando</i>       | Carácter + dinámica de transición                                                                                     | Dulce reforzado (aplicado a frases, notas, acordes). |
| “Historia de V”  | <i>Dolce candore della vita</i> | Carácter + neologismo                                                                                                 |                                                      |
| “Historia de F”  | <i>Dolce, più sostenuto</i>     | Carácter + término general + carácter                                                                                 | Dulce, más sostenido.                                |
| “Historia de Q”  | <i>Dolce a tempo</i>            | Carácter + indicador cambio de compás                                                                                 | Dulce, regreso al compás anterior.                   |
| “Historia de I”  | <i>Dolce musica buffa</i>       | Carácter + música bufa (de <i>ópera buffa</i> , de la <i>commedia per musica</i> o <i>dramma giocoso per musica</i> ) | Dulce con estilo cómico.                             |
| “Historia de M”  | <i>Dolce musica vocale</i>      | Carácter + voz                                                                                                        | Dulce a una sola voz (femenina/masculina).           |
| “Historia de P”  | <i>Dolce patetico</i>           | Carácter + término general                                                                                            | Dulce sensible o que cause impresión.                |
| “Historia de O”  | <i>Dolce, allegro</i>           | Carácter + compás                                                                                                     | Dulce, rápido.                                       |
| “Historia de LL” | <i>Dolce musica con acqua</i>   | Carácter + suites                                                                                                     | Dulce movimientos breves, dancísticos.               |
| “Historia de E”  | <i>Dolce moderato grazioso</i>  | Carácter + compás + carácter                                                                                          | Dulce moderación con garbo.                          |
| “Historia de R”  | <i>Dolce musica teatrale</i>    | Carácter + término general                                                                                            | Dulce teatral.                                       |
| “Historia de H”  | <i>Dolce musica corale</i>      | Carácter + término general                                                                                            | Dulce coral, victórico. Estilo litúrgico.            |
| “Historia de D”  | <i>Dolce vivo appassionato</i>  | Carácter + compás (mezcla de <i>vivace</i> y <i>vivacissimo</i> )                                                     | Dulce, de carácter alegre, rápido.                   |
| “Historia de Z”  | <i>Dolce allegro candoroso</i>  | Carácter + compás + neologismo                                                                                        | Dulce rápido, con candor.                            |
| “Historia de S”  | <i>Dolce, per sole voci</i>     | Carácter + término general                                                                                            | Dulce, sólo para voces.                              |
| “Historia de     | <i>Dolce soavemente</i>         | Carácter + neologismo                                                                                                 | Dulce suavemente.                                    |

|                 |                                                |                                                 |                                                                              |
|-----------------|------------------------------------------------|-------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| J”              |                                                |                                                 |                                                                              |
| “Historia de W” | <i>Dolce, musica solistica.<br/>Rondó</i>      | Carácter + término general                      | Dulce, estilo Edad Media francesa, forma profana en repetición.              |
| “Historia de L” | <i>Per canto e pianoforte,<br/>senza dolce</i> | Dinámica (mezcla de dos sonidos) + sin carácter | Variación relativa en el volumen del sonido de canto y piano, sin ser dulce. |
| “Historia de T” | <i>Tristegro furioso, ma<br/>non dolce</i>     | Neologismo + carácter                           | Triste furioso, pero no dulce.                                               |
| “Historia de X” | <i>Dolce musica leggera</i>                    | Carácter + término general                      | Dulce ligero.                                                                |
| “Historia de G” | <i>Dolce musica patetica<br/>da camera</i>     | Carácter + término general                      | Dulce estilo patético de cámara.                                             |
| “Historia de Y” | No tiene epígrafe.                             |                                                 |                                                                              |

#### D.- Contexto sociocultural

El libro fue escrito mientras el autor realizaba sus estudios de Doctorado en Lenguas Romances en Montpellier, Francia (1980-1985), contexto lingüístico e intelectual que sin duda influyó en la composición de este primer libro.<sup>46</sup> Encontramos una intención de innovar, un estilo que encaja en el concepto de *différend* al que hicimos referencia en el capítulo anterior, y que se plasma en la construcción de significados heterogéneos mediante la propuesta de *deconstruir* la estructura gramatical. Esta voluntad de transgresión de la literatura clásica o tradicional se debió sin duda a las lecturas que Medina frecuentaba<sup>47</sup> y a los conceptos de la posmodernidad, que se posicionaba en la Francia cultural e intelectual de entonces.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Estaban de moda en esa época teóricos de la lengua como Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan, y escritores como Raymond Queneau, Georges Perec, Ítalo Calvino o Gianni Rodari, maestros del juego con la lengua, que nuestro autor leía.

<sup>47</sup> Como explicamos antes, el logocentrismo consiste en poner la palabra al centro de todo. Es un vocablo que se aplica de forma similar al de etnocentrismo, o eurocentrismo.

<sup>48</sup> El autor de nuestro estudio leía entonces a los clásicos de las literaturas en lenguas romances, y a los contemporáneos, incluidos los autores del *Boom* latinoamericano. Particularmente, por sus estudios universitarios, leía autores en italiano, francés, portugués, catalán, y occitano. Los movimientos literarios de los años cincuenta, sesenta, y setenta reúnen autores que tenían como característica común el planteamiento de la novedad en la escritura, cada uno en su producción literaria cuestionaba la forma de narrar clásica, decimonónica. Natalie Sarraute en su obra *L'ère du soupçon* (1956), desarrolla la finalidad de la llamada nueva novela, *Nouveau roman*. En esa misma corriente, Alain Robbe-Grillet publica *Pour*

## Análisis del cuento “Historia de A”

Del concepto de deconstrucción de Jacques Derrida, acudiremos ahora a los dos grados que delimitamos con anterioridad como método de análisis: 1.- La descomposición ortográfica de las unidades léxicas y 2.- El uso de una grafía que reproduce la fonética. Nos referiremos también al concepto del *logocentrismo* de Derrida para argumentar nuestra propuesta de “Gramática deconstructiva” como fórmula de definición del estilo de escritura creativa que se emplea en esta obra, para lo que tomamos como ejemplo el cuento “Historia de A”.

### Historia de A<sup>49</sup>

*Dolce ma non tanto*

Puede que la cuestión sea desadormilar una chispa de no sé qué (un ojo, una oreja y un dedo, una vez, salieron a pasear) para que la luna haga la sonrisa tantamente soñada por los niños sidos. Yo quisiera más bien a dónde mira el de pluma techado cuando escribe es la palabra estrella y lo que escribe es la palabra estrella. O desnudez, pero se cubre del calor, le tiene celo al frío y escapa de la cama buscando sombra. A lo mejor el leyente acaba de encontrar la estrella en el mingitorio, pero no la sabe porque no es la manera como ha leído la palabra. De alguesa manera las estrellas menguan, apocándose. (el dedo conducía a la oreja del lóbulo, y el ojo viajaba en el hueco del sillón de la oreja) Si se destruye una página para siempre siempre, ya no se va jamás. Aconsejo para que no me crea: alejado y ajeno, sin la luna y la estrella, basta la seria risa, tome un libro en la forma normal —perdón. Lea una página pero no se asegure quién es de cada lado el que averigua quién. Bien la podrá leer toda su vida leyendo de otra vez para siempre. Descuide del cuidado perdiendo la atención. Vaya por las líneas como quien nunca vaya. También tan sí normal busque la espalda a la página; no se aleje de sí mismo. (caminaban por un amplio bosque, con el mundo avivándose a su alrededor, orondos) Ahora, valga la primicia, grítese valor, frótese valentía, háganlo miserable, piense en anunciar su soledad en el periódico, y arranque la

---

*un nouveau roman* (1963) en donde explica las razones para abandonar la estilística balzaciana; por ejemplo, la novela lipogramática *La disparition* (1969) de Georges Perec. Precisamente se trata de la época en que se desarrolla la filosofía posmoderna en Francia con Jean-François Lyotard en *La condition postmoderne* (1979). Esta tendencia permeó en la obra de Dante Medina, con temáticas que se habían popularizado (la libertad, la experimentación, el juego con palabras, el absurdo). Años más tarde, en 1991, Medina publica su traducción de esta novela: ROBBE-GRILLET, Alain: *Djinn o la cita*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991.

<sup>49</sup> MEDINA, Dante: *Léerere. Manual para hispanoandantes*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 43.

página leída. Láncela por el lado propicio: compruebe que se ala y vuela buscando la vasija de su espacio. (se sentían capaces de trabajar a trío: uno jala, otra conduce, el último comprueba) Jamásnunca parará la conciencia en aquella página extirpada. Pueblan de habitación el silencio de las hojas regadas bocarriba; lunareadas de voces no profieren ni una palabra sola. Acusan traidora desesperación. Caminando incalzo se alapan a la planta del pie: bonche de alas nos hacen ridículo Mercurio. Hay que apacientarse y alejarlas únicamente con las manos. Caerá la última hoja y bajarán por siempre de su condición moribunda; no agitarán ni el aire. Hoja, palabra, verbo, mariposa, sueño, daga, latido, queja, no estarán. Al acabar el libro, en el sentido más sentido, no será en sí para vivir en ti. Todo esto, debo decirlo, tiene sus peligros. Cuídese de morir de muerte estupidal. Se cuenta de alguno cuya cara era una enciclopedia y acabó solo, atediado. (han encontrado una manera de vivir felices: el dedo carga a la oreja, el ojo va sobre la cúspide de ésta, y los tres poseen un perfecto lugar de expectación. siente más nítidamente el dedo con el peso, la oreja escucha mejor a nivel medio, desde lo alto el ojo mira bien. se murmura que están continuamente en chisme) Creo que la luna hará la sonrisa tantamente soñada por los niños, así; y que la cara tendrá, muy deadeveras, no el pico de la aguja sino el correr de la estrella, así. Pero nadie lo intente, es inútil, y se padecen las consecuencias después de innúmeras generaciones.

Para el análisis, recurrimos a los elementos distintivos del cuento posmoderno que Lauro Zavala propone en su citado libro: *Cómo estudiar el cuento: Teoría, historia, análisis, enseñanza*.

Estructura:

Es un cuento breve, sin punto y aparte, redactado en un único párrafo. Hay una sola voz narrativa y carece de diálogos. La estructura de su desarrollo nos remite a la organización narrativa clásica típica de los cuentos de hadas: tres personajes salen en busca de aventuras y les acontecen sucesos fantásticos, aunque aquí no se trata de una fantasía propiamente infantil, sino de una fantasía lingüística. Las anécdotas suceden simultáneamente en la lengua y en el mundo de la ficción.

Tema y argumento:

La anécdota central del relato nos habla de tres personajes que salen a pasear: son un ojo, una oreja y un dedo, que se internan en un bosque-bosque, y en un bosque de palabras. Cada personaje tiene una función para aprehender el mundo que aparece

como evidente: el ojo mira el entorno, la oreja lo escucha y el dedo va señalando lo destacado. Se desplazan por un universo tanto conformado por el mundo del lenguaje (cf. “leyendo”, “periódico”, “página”, “libro”, etc.), como por el mundo de la realidad (cf. “estrella”, “luna”, “aire”, “frío”, etc.), que a menudo conviven en un mismo espacio lingüístico (la *misma* línea) mezclándose: “Hoja, palabra, verbo, mariposa, sueño, daga, latido, queja”.

Lenguaje:

En el cuento hay una puntuación que no es frecuente en el cuento clásico, el que se rige por las convenciones del género canónico. Es una de las huellas del uso experimental del lenguaje, que se proyecta luego a la proliferación de juegos de palabras que deconstruyen y vuelven a construir el lenguaje. Jacques Derrida en *De la Gramatología* (1971) declara:

Estas proposiciones exigen que la lectura, escape, al menos en cuanto a su eje, a las categorías clásicas de la historia: de la historia de las ideas, por cierto, y de la historia de la literatura.<sup>50</sup>

La preocupación mayor de la narración y el centro de la ficción se sitúa en el logos, en la palabra. Es decir, la palabra se pone en evidencia por encima del paisaje. Antes que la historia, resalta la palabra, fuente de lo *différend*. Derivamos dos aspectos propios de esta “Gramática deconstructiva”:

- La presencia de neologismos, en tanto signos con un significado inmediato que se deja interrogar por su étimo. Aunque, como en la filosofía logocentrista, el objetivo del vocablo es conducir hacia la verdad de la realidad sirviéndose de la palabra como único y mayor argumento, en este caso la realidad del autor reformulada en clave fantástica.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> DERRIDA, Jacques: *De la Gramatología*, ed. cit., p. 20.

<sup>51</sup> “No es tanto la transgresión en sí quien debe sujetarse a las leyes de la verosimilitud (el cuento mismo asegura que se trata de algo imposible) sino más bien las condiciones en que la trasgresión se lleva a

- El autor construye mediante los juegos de palabras nuevos sistemas de significación. Son siempre juegos de palabras hábiles, sorprendidos, que juegan con el étimo pero de manera imprevisible, evadiendo la “norma” de la lengua literaria. Jacques Derrida advierte en *De la Gramatología* lo siguiente:

El advenimiento de la escritura es el advenimiento del juego: actualmente el juego va hacia sí mismo borrando el límite desde el que se creyó poder ordenar la circulación de los signos, arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores, reduciendo todas las fortalezas, todos los refugios fuera-de-juego que vigilaban el campo del lenguaje.<sup>52</sup>

Los juegos de palabras se sitúan en el campo de la reflexión *logocentrista*; el texto le hace preguntas a la lengua —difíciles de ser posible— que, con agudeza, dispone sus componentes en la inconsciencia de desconocer el resultado pero en la conciencia de provocar.<sup>53</sup> De ahí que la obra merezca la adjetivación de posmoderna. De esta forma, Lauro Zavala describe así estos cuentos:

[...] con frecuencia los adverbios se convierten en gerundios [...] otorgando a los participios la función de sustantivos (“sidos”), interrumpiendo la estructura sintáctica y fusionando un adjetivo determinado con otro indeterminado (“alguesa”), conjugando sustantivos (“compruebe que se ala”) o convirtiendo los sustantivos en participios (“atediado”). También se condensa un adverbio con un sustantivo (“entretono”); se superponen tiempos gramaticales para señalar posibilidades narrativas (“la mujer que amaría, aba”) o se fusiona un gerundio con un adjetivo (quedandoso). Algunos hallazgos son muy afortunados (“Yo tendré que lamentirme”) (“Te lo puro”) (“Aquí nomás, escribiendo”) (“Valga la repugnancia”). Y éstos y otros recursos también permiten jugar con expresiones coloquiales (“Cúidese de morir de muerte estupidal”). En medio de estos juegos se encuentran algunos

---

cabo. Y es gracias a estos aspectos que lo fantástico se configura para el lector como una de las posibilidades de lo real”. CAMPRA, Rosalba: *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, ed. cit., p. 69.

<sup>52</sup> DERRIDA, Jacques: *De la Gramatología*, ed. cit., p. 28.

<sup>53</sup> Philippe Sollers señala en el prólogo *De la Gramatología* de Jacques Derrida: “Ejercer metafísicamente sobre la escritura —tentativa de dominio que la *Gramatología* demuestra de manera *irrefutable*— es entonces un *intercambio*, en el sentido estrictamente económico y finalmente monetario de la palabra”. DERRIDA, Jacques: *Op. cit.*, p. IX.

cuentos de carácter metaficcional (“Historia de P”) o cuentos con sentido del humor (“Historia de O”).<sup>54</sup>

Por ello, el exergo del libro es: *Tómelo con alma*, clave que se superpone a la codificación de las próximas narraciones. Julio Ortega se expresó así en el periódico *El Nacional* sobre esta obra cuentística:

*Léerere* cantata (1986 y 1992), cantata de fábulas sobre la escritura (cada una es la historia de una letra, pero también una crónica, una página del diario del escritor, un postexto ficcional), que de un modo más concentrado y más comunicativo demuestra el talento plástico del autor para la variación imaginativa metamórfica, así como su capacidad expresiva con la lengua hablada, con el coloquio inmediato y vivaz.<sup>55</sup>

En efecto, la lengua en constante experimentación es la protagonista del cuento.<sup>56</sup> En la nota periodística “Yo Habría Escrito de Todas Maneras ¿Quién?” — publicada el mismo año que el libro de cuentos *Léerere*— Dante Medina se refirió así a la significación que tiene la “lengua” en la configuración de la voz del “yo” del autor:

Cualquier trabajo poético, toda escritura de un texto de ficción, con prosa o con verso, se ejecuta a través de dos articulaciones: la lengua y el yo. Sea como sea, la literatura es “lo que

---

<sup>54</sup> ZAVALA, Lauro: “La diversidad de registros textuales en los cuentos de Dante Medina” en MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 20. Sobre la producción de cuentos metaficcionales, Lauro Zavala escribe: “Después de 1970 se publican ‘El grafógrafo’ (1972), de Salvador Elizondo, ‘Relatos’ (1978), de Alejandro Rossi y ‘Mephisto-Waltzer’ (1979), de Sergio Pitól, y más recientemente encontramos algunos juegos metaficcionales en ciertos cuentos de Dante Medina”. ZAVALA, Lauro: *Cómo estudiar el cuento: Teoría, historia, análisis, enseñanza*, ed. cit., pp. 100-101.

<sup>55</sup> ORTEGA, Julio: “Leer a Dante Medina”, periódico *El Nacional*, suplemento cultural, jueves 3 de diciembre de 1992, p. 15.

<sup>56</sup> De una de las presentaciones del libro de *Léerere*, recordamos el comentario siguiente: “Leer a Dante Medina implica casi un ejercicio, representa una especie de desafío y la aventura de aprender códigos secretos que nos llevarán a descubrir finalmente, la otra cara de la literatura. Pero en estos tiempos, es clave convertirse en cosmonauta del lenguaje para investigar el otro lado de los astros, y ahí va Dante Medina, flotando en sus ficciones en un espacio sideral donde puede atrapar felizmente sus hallazgos.”. MORÁN, Hilda: “Presentaron el libro *Léerere* de Dante Medina”, periódico *El Informador*, Guadalajara, 25 de marzo de 1987.



no suele darse”, hablemos de lengua o de yo. En lo que toca a la lengua, parodiando a Ítalo Calvino, ofrecemos una posibilidad de explicación de funcionamiento en el texto: escribir es hacer decir a la lengua lo que ella no acostumbra decir, de la manera en que ella no tiene la costumbre de decirlo. Pero queremos, más que nada, responder a la pregunta: ¿quién? Ocuparnos del yo y no de la lengua, por ahora. La evocación del yo siempre suscita la otredad, y la literatura no es la excepción; Samuel Beckett opina: “Amar significa aprender a hablar el discurso del otro, es precisamente un equívoco de ese discurso el que suscita el relato”. El texto nace, entonces, del ya no estar tanto en yo. Octavio Paz, lo dice así “La poesía es la otra voz. La voz que viene de allá, un allá que siempre es aquí”.<sup>57</sup>

La lengua literaria manifiesta la voz del “yo” contenida en la realidad ficcional que reconstruye el autor. Cuando Dante Medina afirma que la alusión al “yo” suscita siempre la otredad, recordamos los principios del *logocentrismo* sobre la percepción de la realidad que advierte el individuo y el significado que le otorga, de lo que se obtiene que el proceso narrativo es una construcción del mundo con márgenes y voz de libertad. A este respecto, citamos la distinción que hace Jacques Derrida de la voz:

En todos los casos la voz es la más próxima del significado, ya sea que se le determine rigurosamente como sentido (pensado o vivido) o menos precisamente como cosa. Frente a lo que ligaría indisolublemente la voz al alma o al pensamiento del sentido significado, vale decir a la cosa misma (ya sea que se lo realice según el gesto aristotélico que acabamos de señalar o según el gesto de la teología medieval que determina la *res* como cosa creada a partir de su *eidos*, de su sentido pensado en el logos o entendimiento infinito de Dios), todo significante, y en primer lugar el significante escrito, sería derivado.<sup>58</sup>

En el cuento “Historia de A” la voz del narrador es externa, completamente independiente de la historia. Aparece como si fuera parte de ese contexto fantástico — sin ser precisamente un personaje—, y esa voz es omnisciente, puesto que es reconocible que sabe los acontecimientos de la historia.

---

<sup>57</sup> MEDINA, Dante: “Yo Habría Escrito de Todas Maneras ¿Quién?”, periódico *El Jalisciense*, suplemento cultural “Tierra Pródiga”, 13 de mayo de 1986.

<sup>58</sup> DERRIDA, Jacques: *De la Gramatología*, ed. cit., p. 34.

Personajes:

Los personajes, un ojo, una oreja, y un dedo, no son comunes: no son aquí partes del cuerpo humano. Su existencia como personajes está en el vocablo: *son* una palabra. Salen a pasear, se desenvuelven, encaminan al desarrollo del personaje principal: el pretexto de la fabulación de los cuentos es la referencia a la lengua misma, al logos ingenioso.<sup>59</sup> La ficción del texto está condicionada por la verosimilitud que acepte el lector, de manera que el narrador intenta que aceptemos dentro de unos parámetros de verosimilitud interna las acciones de los personajes y la capacidad actancial de los personajes mismos: (“el dedo conducía a la oreja del lóbulo, y el ojo viajaba en el hueco del sillón de la oreja”). Se propone así una lógica narrativa que hay que entender en el marco propio y singular de la literatura fantástica. En “Historia de A”, es la naturaleza sorprendente de los tres personajes la que anuncia la lógica “diferente” del cuento, un sistema de ficción que no es sistemático sino, *deconstruido*:

De alguesu manera las estrellas menguan, apocándose. (el dedo conducía a la oreja del lóbulo, y el ojo viajaba en el hueco del sillón de la oreja) Si se destruye una página para siempre siempre, ya no se va jamás.<sup>60</sup>

El rasgo semiótico es la deconstrucción sintáctica, que se sirve de la metáfora derivada del hecho de que las estrellas se hagan cada vez más pequeñas a medida que el dedo se acerca a la oreja, según se lee en el texto. Abrir un paréntesis e iniciar sin mayúscula, y cerrar un paréntesis e iniciar con mayúscula nos permite hablar de *deconstrucción* gramatical.<sup>61</sup> Todo lo que hasta ahora hemos justificado, lo plantea Medina en la citada nota periodística “Yo Habría Escrito de Todas Maneras ¿Quién?”, en la que defiende el siguiente argumento:

---

<sup>59</sup> GRIJELMO, Álex: “La seducción de las palabras”, en PONZIO, Augusto *et al.*: *Lingüística y sociedad*, México, D. F., Siglo XXI Editores, 1976, citando a Rossi-Landi: “El sujeto no sabe por qué habla como habla, y es hablado por sus mismas palabras”, p. 15.

<sup>60</sup> MEDINA, Dante: *Léerere. Manual para hispanoandantes*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 43.

<sup>61</sup> El autor desplaza los signos para darle un significado distinto al texto. El contenido de éste obedece a la nueva realidad que el autor quiere mitificar: un ojo, una oreja y un dedo que salen a pasear.

Volvamos a nuestras dos cuestiones: si el “yo” del texto es un “yo” ficticio, deberá tener una lengua que le corresponda: ficticia. ¿En dónde se quiebra (o dobla) ese lago que separa tajantemente la palabra poética y la cotidiana? ¿En dónde el “yo” del ciudadano hablando por teléfono se pone a hablar en “yo” poeta sorprendiéndose a sí mismo, diciendo sólo lo dicho y sin embargo mucho más de lo que se creía capaz de decir? Ni la palabra poética ni el “yo” poeta son eludibles en ninguna cultura conocida. Inventar un poema es escribir un lenguaje: hallar el lado imprevisto de las cosas: el discurso que no está en ninguna parte; doble encuentro: lo que no había antes, y un lenguaje que no estaba así en las bocas de ningún “yo” ciudadano. Por eso quizás, y a pesar de, aunque también: la poesía es tan antigua como el sueño, y el poeta como el soñador. Y luego, sin embargo, la testarudez, del: a pesar de todo, yo habría escrito, de todas maneras.<sup>62</sup>

En otra reflexión, Dante Medina pareciera que hace una referencia análoga al planteamiento de la *deconstrucción* de Jacques Derrida, aun cuando no se refiriera precisamente a este enfoque. Recurrimos a la cita para justificar nuestra propuesta de “Gramática deconstructiva” para describir uno de los procedimientos de escritura de la obra que, en palabras del autor conduce a ese sentido:

Cómo se des-con-cierto la palabra cuando se le quita una letra de la que ella —la palabra— se sentía dueña. He querido saber, sobre todo, esta respuesta: “¿quién es dueña de quién, la palabra de la letra o la letra de la palabra?”. Nosotros percibimos, terminada, lista para el uso, a la palabra, en sí misma, vieja en sus costumbres, renovada en su utilización: vieja en los años que tiene circulando, nueva porque acaba de aparecer en el instante de aire en que la oí (la diga yo u otro) o en el instante de espacio en que la escribo o leo.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> MEDINA, Dante: “Yo Habría Escrito de Todas Maneras ¿Quién?”, periódico *El Jalisciense*, ed. cit.

<sup>63</sup> MEDINA, Dante: “10. La letra, la palabra, y la frase”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, ed. cit., p. 13.

Recuadro de ejemplos de “Gramática deconstructiva” en “Historia de A”

| Propuesta                | Grado 1 de <i>deconstrucción</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | Grado 2 de <i>deconstrucción</i>                                                                                                                               |
|--------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Gramática deconstructiva | En la ortografía de las unidades léxicas en la combinación de unir y desunir.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | En la grafía siguiendo la fonética de la palabra. <sup>64</sup>                                                                                                |
|                          | Palabra anterior / <i>deconstrucción</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | Palabra anterior / <i>deconstrucción</i>                                                                                                                       |
| Ejemplos                 | <p>1.- Adormilar / <i>desadormilar</i>: unión de prefijo ‘des’ y verbo ‘adormilar’.</p> <p>2.- Tanta, mente / <i>tantamente</i>: unión de adjetivo comparativo ‘tanta’ y elemento compositivo ‘-mente’.</p> <p>3.- Alguna / <i>alguesa</i>: unión del adjetivo indefinido ‘alguno’ y del adjetivo demostrativo ‘esa’.</p> <p>4.- Jamás, nunca / <i>jamásnunca</i>: unión de dos adverbios.</p> <p>5.- Luna / <i>lunareada</i>: unión de sustantivo ‘luna’ y sufijo -ada. Creación de un verbo.</p> <p>6.- Calzar / <i>incalzo</i>: unión de prefijo ‘in-’ y verbo ‘calzar’.</p> <p>7.- Ala, lapa / <i>alapan</i>: unión de sustantivo ‘ala’ y sustantivo ‘lapa’. Creación de un verbo.</p> <p>8.- Apaciguar, paciencia / <i>apacientarse</i>: unión de verbo</p> | <p>1.- Los niños <b>idos</b> / <i>Los niños sidos</i>.</p> <p>2.- Cuídese de morir de muerte <b>natural</b> / <i>Cuídese de morir de muerte estupidal</i>.</p> |

<sup>64</sup> Resalta el significado fonético por encima del etimológico. Los valores de sonoridad (*phōné* y *logos*) de un vocablo tienen un significante. Jacques Derrida en su obra *De la Gramatología* cita lo siguiente: “Si por ejemplo para Aristóteles ‘los sonidos emitidos por la voz {*ra ev T-q <f(úvrj)* son los símbolos de los estados del alma (*7raOrj;iaTa ttjs \jjvrxjs*), y las palabras escritas los símbolos de las palabras emitidas por la voz’ {*De la interpretación I*, 16 a 3), es porque la voz, productora de los *primeros símbolos*, tiene una relación de proximidad esencial e inmediata con el alma. Productora del primer significante, no se trata de un simple significante entre otros. Significa el ‘estado de alma’ que a su vez refleja o reflexiona las cosas por semejanza natural”. DERRIDA, Jacques: *De la Gramatología*, ed. cit., p. 33.

|  |                                                                                                                                                                                |  |
|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
|  | ‘apaciguar’ y sustantivo ‘paciencia’.<br>Creación de un verbo.<br>9.- De, veras / <i>deadeveras</i> : unión de<br>prefijo ‘de-’ y sustantivo ‘veras’.<br>Creación de locución. |  |
|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|

Como hemos venido afirmando, la estrategia literaria empleada en la obra es la *deconstrucción* o —como nosotros la definimos— “Gramática deconstructiva”, una estrategia que comunica una nueva experiencia de lectura. En *Léerere* la exploración del significante está en los códigos retóricos de la literatura fantástica, en los signos ficcionales de la realidad cotidiana en los que el autor prefabrica a los personajes y sus acciones, y en las estructuras de la imaginación: “La voz nos da el tacto de las frases, y con sus sensaciones vivimos la parte más irracional del lenguaje porque su registro nos permitiría incluso prescindir de los significados. Ahí reside su poder de seducción”.<sup>65</sup>

#### IV.1.2 *Niñoserías* (1989)<sup>66</sup>

##### IV.1.2.1 Método de análisis

La narrativa que presenta escenarios maravillosos, extranaturales, mágicos o extraños, conforma la literatura fantástica. Las historias fantásticas que utilizan la perspectiva infantil —de la lógica de la lengua de la infancia— para experimentar con el lenguaje entran en las propuestas narrativas para las que Gianni Rodari desarrolló el principio teórico de la *gramática de la fantasía*. Utilizamos el concepto “gramática de la fantasía” según lo definió y desarrolló Rodari en el libro del mismo título, *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias* (2006), con el fin de proponer otro modo de contar historias para niños acordes a su propia percepción del mundo, aún no

<sup>65</sup> GRIJELMO, Álex: *Op. cit.*, p. 37.

<sup>66</sup> MEDINA, Dante: *Niñoserías*, México, D. F., Alianza Editorial, 1989.

domesticada o modelada por las imposiciones de la gramática oficial y la cultura.<sup>67</sup> Rodari justifica su propuesta de una *gramática de la fantasía* para niños así:

Un poco por simpatía y otro poco por ganas de jugar, les contaba a los chicos historias sin la menor referencia a la realidad ni al sentido común, y las inventaba sirviéndome de las ‘técnicas alentadas y a la vez escarnecidas por Breton. Fue en esa época cuando pomposamente titulé *Cuaderno de Fantástica* a un mamotreto, donde tomaba nota, no de las historias que contaba, sino del modo como nacían [...], para poner en movimiento palabras e imágenes. Todo esto quedó por mucho tiempo olvidado [...] cierto rechazo de lo sistemático y la falta de tiempo, me impidieron hablar en público hasta 1962, cuando publiqué en el diario romano *Paese Sera* un “Manual para inventar cuentos”, en dos entregas (9 y 19 de febrero). En esos artículos tomaba una respetuosa distancia de la materia, imaginando que había recibido [...] un manuscrito que contenía la traducción inglesa de una obrita supuestamente publicada en Stuttgart, en 1912, por la Novalis-Verlag, escrita por un improbable Otto Schlegel-Kamnitzer, y titulada *Grundlegung zur Phantastik – Die Kunst Marchen zu schreiben*, o sea: *Fundamentos para una Fantástica – El arte de escribir cuentos*. En el marco de esta no poco original ficción, exponía entre bromas y veras, algunas técnicas sencillas de invención [...].<sup>68</sup>

Utilizamos el concepto de gramática de la fantasía de Rodari para analizar *Niñoserías* (1989)<sup>69</sup> dado que los cuentos del libro comparten la característica común de explorar y proponer los singulares usos de la lengua en la infancia mediante las siguientes técnicas narrativas:

- 1.- Experimentación, narración suelta y liberada de las normas de orden y razón.
- 2.- Escritura automática, sin la contención moral derivada de la modelación cultural.
- 3.- Juego, sin obediencia a postulados estéticos tradicionales.

---

<sup>67</sup> RODARI, Gianni: *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*, Barcelona, Editorial Planeta, 2021. Traducción de Mario Merino.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

<sup>69</sup> *Niñoserías* es otro título de libro que utiliza un neologismo que funciona tanto como sustantivo como verbo: Si se descompone la palabra: “niño serías” (tú); o “hacer niñoserías”: ¿niñadas, travesuras?

4.- Los procedimientos narrativos se tornan ambiguos a través de la imprecisión, lo denominado como “lo fantástico de la indeterminación” por Denis Mellier.<sup>70</sup>

5.- La mezcla de asignarle a una palabra el significado de otra, en la tentativa de explicar algo inexplicable, fantástico, remite a la “retórica de lo indecible” de Jean Bellemin-Noël.<sup>71</sup>

Ejemplificamos con un fragmento del cuento “Y así fue así”:<sup>72</sup>

“Y entonces no quiso ser lunes, porque él quería ser jueves, jueves toda una vez entera, aunque no le hace. Pero Lunes, sigues después de domingo, le dijimos muy días todos nosotros. Ni manera de lunearlo, nomás cabezoneaba que él jueves y jueves. Sábado le explicó gravemente; Miércoles gritaba escandalizado; Viernes solicitaba una tregua; Martes aducía la historia; Domingo pedía por favor silencio; Jueves sollozaba encantadoramente. Mira qué necio, Lunes quería ser jueves. Por eso le cuesta tanto llegar a lunes, muy pesado le viene ser lunes todo el día, porque de sus ganas no habría día el lunes”.

‘Ah’.

“No, no. Sí: a”.

‘a’.

“¡Bravo! Bueno, me paga porque ya me voy”.

‘Otro, ándale, otro!’.

“Me voy, he dicho. Me paga. Una docena es”.

‘¿Y vuelve mañana?’.

“Si se porta bien y hace sus tareas”.

‘¿Qué me deja?’.

“Fíjate bien: a la llave del lavabo le juega el agua, a la ventana me le platica; la veladora me la duerme, acaricia el sillón, chiquea la cómoda, espanta el espejo, le llora al almíbar, pisa un plato y rasguña la pared”.

‘¿Para mañana?’.

“Ajá”.

‘¿Y de sueño qué hago de tarea?’.

“Uh. No vas a poder soñar como los niños. Sueña aunque sea con niños, a lo mejor te aconsejan. Sueña pues gigantes, si puedes”.

---

<sup>70</sup> MELLIER, Denis: *La littérature fantastique*, París, Seuil, 2000, pp. 41-42.

<sup>71</sup> BELLEMIN-NOËL, Jean: “Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques”, *Littérature*, no. 2, mayo de 1971, pp. 103-118.

<sup>72</sup> MEDINA, Dante: “Y así fue así”, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 126.

Encasado definitivamente. Se quema la barba. Tortuguillas le salen; moscas suicidas cuelgan de su nariz. Gran esfuerzo para pipirizarse en la cama. Lee libros sobre niños. Empieza a dejar de caminar. El trabajo volvido en un me acuerdo lejaneado. Lenguendea el niñarismo en ruta. Cuatropateando enciende un labiadurismo ludiático. Observa fotorisimas de niños. Lechea lecheando. Saca la lengua al espejo. Grita. Se corta. La sangre: alarma visual, molestiera inútil, escombros, cuida el cuerpo, insévida.

Lo halló comiéndose una palabra y torturando un signo de interrogación.

“¿Te has hecho algo más chico?”.

‘Los pantalones me arrastran’.

“¿Cuántos fantasmas hay en una hormiga?”.

‘Je’.

“ ‘ ’ ”.

El cuento se construye estilísticamente empleando una “Gramática fantástica” que emplea el juego para fabular: combinación de fonemas (“Lenguendea el niñarismo en ruta”), enunciados que rompen la sintaxis normativa (“a la llave del lavabo le juega el agua”), y ausencia de pudor o tabú (“Gran esfuerzo para pipirizarse en la cama”). Nos encontramos, pues, ante una lengua cuya lógica comunicativa se asocia a la etapa infantil, procedimiento que explica así Álex Grijelmo García:

El niño percibe antes la lógica del lenguaje que su propio sonido completo. Por eso dice “yo no cabo” en lugar de “yo no quepo”, porque ha averiguado en su minúscula experiencia las relaciones sintácticas y las aplica con rigor a todo el sistema sin dominar todavía sus excepciones.<sup>73</sup>

Gianni Rodari defiende la existencia de “otra” lógica vinculada o derivada de la imaginación que ha inspirado muchas obras de la literatura, una lógica alternativa ante la insuficiencia de la lógica aceptada y refrendada por la gramática académica y que podría expresarse y adquirir forma propia en lo que llama *Gramática de la fantasía*. Él mismo ha contado cómo esta idea surgió de su lectura de *Fragmentos de Novalis (1772-1801)*, una experiencia que definió como una “iluminación extraordinaria”: “Si

---

<sup>73</sup> GRIJELMO, Álex: *Op. cit.*, p. 13.



tuviésemos una Fantástica, así como tenemos una Lógica, estaría descubierto el arte de inventar”.<sup>74</sup> Posteriormente —mientras escribía su *Gramática de la fantasía*— Rodari encontró en la lectura de los surrealistas franceses, y en especial en André Breton, esa “Fantástica” que intuyó Novalis. Christophe Dubois acuñó el término *lenguaniña* para definir el tipo de lenguaje que caracteriza *Niñoserías* (1989), un modo de contar historias a través de la lengua de la infancia y del peculiar modo en que los niños se relacionan con el lenguaje, sensibles, por ejemplo, a las cualidades del sonido y la entonación y de su relevancia para la comunicación o para el significado que la palabra misma en el contexto comunicativo y en su relación, en tanto significante, con el referente. El término *lenguaniña* fue desarrollado por Dubois en su tesis doctoral *En Amont de Babel. La lenguaniña de Dante Medina. Les contributions linguistiques de la création d’une “langue nouvelle” dans les Niñoserías de Dante Medina*, defendida en 1998 en la Université de Bordeaux III:

Ciertamente, reconocemos en el título la palabra “niño”; encontramos también el sufijo “ería”, bastante frecuente, que se emplea por ejemplo en la palabra “niñería”. Pero la *niñosería* no es una niñería: entre “niñ” y “ería” hay un “os”. Se trata de una palabra “otra”, desconocida, pero formada con elementos conocidos. El autor indica desde el principio su propósito: trascender la lengua común para encontrar, a través del juego, una lengua mítica, la del paraíso perdido de la infancia.<sup>75</sup>

Llevado a nuestro enfoque, los cuentos de *Niñoserías* construyen sus ficciones argumentales por medio de una lengua, “la *lenguaniña*”, que juega a expandirse más allá del uso adulto del idioma y a encontrar nuevas formas de expresión desde la óptica del imaginario infantil. De acuerdo con Dubois, esta forma distinta de generar ficción fantástica proviene también de pretender innovar —lúdicamente—. Al respecto, señala David Roas: “lo fantástico deviene, así, una categoría profundamente subversiva, no ya sólo en su aspecto temático, sino también en su dimensión lingüística, puesto que altera la representación de la realidad”.<sup>76</sup> Dubois relaciona la dimensión lingüística de

---

<sup>74</sup> RODARI, Gianni: *op cit.*, p. 9.

<sup>75</sup> DUBOIS, Christophe: “Lingüísticas de la Creación de una ‘Lengua Nueva’ en las *Niñoserías* de Dante Medina”, periódico *El Occidental*, Guadalajara, junio de 1991, p. 13. Traducción de Dante Medina.

<sup>76</sup> ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, ed. cit., p. 132.

*Niñoserías* con el relato bíblico de la Torre de Babel, de forma que en *Niñoserías* existiría ‘la Creación de una Lengua Nueva’, la *lenguaniña*, creada por los personajes infantiles, y que los adultos pierden al crecer.

El episodio bíblico de la Torre de Babel narra cómo el deseo de alcanzar el Cielo lleva a los hombres a construir una torre que motiva el castigo de Dios: la única lengua compartida por la humanidad se fragmenta en múltiples lenguas que, en principio, ocasiona la imposibilidad de comunicación. De ese episodio procede el término *babelismo* al que Christophe Dubois se refiere así:

En literatura, el plurilingüismo puede ser fuente de creación poética y de efectos cómicos. Es un trabajo de juglar. Tiene una doble función lúdica y poética. El “babelismo” es un trampolín hacia la construcción de un nuevo lenguaje. La confusión de las lenguas (en hebreo, *babel* significa *confusión*) es una etapa necesaria para la elaboración de la lengua — mítica— depurada de todos los obstáculos de la no-comprensión.<sup>77</sup>

En el apartado “Fantástico de percepción / fantástico de lenguaje” de *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, Roas confirma: “todo relato fantástico no se limita únicamente a su dimensión argumental y temática, sino que también se manifiesta en el nivel lingüístico”.<sup>78</sup> En suma, tomamos dos conceptos para abordar nuestra propuesta de “Gramática fantástica” para describir *Niñoserías*:

- 1.- *Gramática de la fantasía*, de Gianni Rodari, y que hace referencia a enunciados que mantienen las propiedades de la creatividad de la infancia.
- 2.- *Lenguaniña*, de Christophe Dubois, nos sirve para identificar y describir transformaciones léxicas (en la sintaxis y en la morfología) que se basan en la cualidad infantil de la producción de nuevas palabras.

En este enfoque de *Niñoserías* encontramos dos herramientas estilísticas habituales en la fase del desarrollo lingüístico en la niñez que sirven al autor para desarrollar una propuesta de lengua nueva o *différend*: el juego, y la imitación. (Nos

---

<sup>77</sup> DUBOIS, Christophe: “Lingüísticas de la Creación de una ‘Lengua Nueva’ en las *Niñoserías* de Dante Medina”, per. cit., p. 10.

<sup>78</sup> ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, ed. cit., p. 133.

referimos al proceso de la adquisición del primer lenguaje en la infancia, que ocurre, por una parte, mediante la imitación y las repetitivas reproducciones lingüísticas que hacen los niños de los adultos). En sus reflexiones sobre lo fantástico, David Roas —citando a Denis Mellier— escribe lo siguiente sobre la mimesis: “la metaficción designa unas estrategias textuales que ponen en crisis la ilusión de realidad que postula la mimesis: exhibiendo su naturaleza puramente lingüística e ideológica, las representaciones del texto son deconstruidas”.<sup>79</sup> Por su parte, Gianni Rodari determina:

Aquí se trata sólo de la invención por medio de las palabras y se sugiere, pero sin profundizar, que las técnicas podrían trasladarse fácilmente a otros lenguajes, [...] esas técnicas podrían entrar en toda clase de juegos infantiles [...].<sup>80</sup>

Aspecto que resalta en *Niñoserías*, donde la narración mimética de las formas de comunicación de la infancia y la experimentación lúdica se convierten en recursos de un tipo de relato encuadrable en lo fantástico posmoderno.<sup>81</sup>

#### IV.1.2.2 Propuesta: Gramática fantástica

Para nuestro objetivo, partiremos del concepto de *Gramática de la fantasía* de Gianni Rodari con el fin de argumentar la propuesta de calificar como “Gramática fantástica” la estructura estilística y gramatical de *Niñoserías* (1989), debido a que la organización sintagmática de los textos reproduce las invenciones de la comunicación de la infancia. Como adelantamos, utilizaremos los conceptos: *Gramática de la fantasía*, de Gianni Rodari, y *Lenguaniña*, acuñado por Christophe Dubois, para destacar los modos en que las propiedades del lenguaje infantil se convierten en el

---

<sup>79</sup> ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, ed. cit., pp. 130-131.

<sup>80</sup> RODARI, Gianni: *Op. cit.*, p. 13.

<sup>81</sup> Lauro Zavala, en su propuesta teórica para el análisis del cuento literario, cita la siguiente característica de la ficción posmoderna que relacionamos con el recurso dantemediniano: “Narración en la cual las convenciones de toda construcción literaria —especialmente las convenciones genéricas, pero también las convenciones discursivas en general— son el objeto de la misma narración, ya sea de manera implícita o explícita (L. Hutcheon, 1980)”. ZAVALA, Lauro: *Cómo estudiar el cuento: Teoría, historia, análisis, enseñanza*, ed. cit., p. 51.

motor literario de los cuentos: la creatividad léxica, el apartamiento de la norma académica en favor de una lógica distinta. La “Gramática fantástica” de *Niñoserías* contribuye —como en la etapa infantil— a estimular nuevas formas de lenguaje, a través de lo absurdo, de la transposición y, sobre todo, del juego.

#### IV.1.2.3 Propuesta aplicada: *Niñoserías* (1989)<sup>82</sup>

Por eso fue llamado el nombre de ella Babel,  
porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda  
la tierra, y desde allí los esparció sobre la faz de  
toda la tierra.

*Génesis*, 11.9

#### Contextualización

*Niñoserías* (1989) es el segundo libro de cuentos publicado por Dante Medina. Antes de que se publicaran las dieciséis narraciones en un solo volumen, algunas se difundieron de manera individual en ciertas revistas de México.<sup>83</sup> El cuento titulado “Niñamente suyo” obtuvo una mención en el Primer Concurso Internacional de Cuento Juan Rulfo, de París, en 1984. La primera presentación pública del libro se realizó el 30 de octubre de 1989 en la Galería Municipal “Jaime Torres Bodet” de Guadalajara, Jalisco, bajo el sello editorial de Alianza Editorial Mexicana. La presentación la realizaron los escritores Eraclio Zepeda, Carmen Vidaurre y Sunny Montoya. En la nota periodística de la presentación se escribió:

---

<sup>82</sup> MEDINA, Dante: *Niñoserías*, México, D. F., Alianza Editorial, 1989.

<sup>83</sup> Publicó en *El Cuento* (1986), en *Universidad de México* (1987), en *Blanco Móvil* (1988), de la Ciudad de México. Y en *Et caetera* y *Jalisco en el Arte* (1989), de Guadalajara, Jalisco. Para el enfoque de nuestra tesis, es importante mencionar que en el libro *Relatos mexicanos posmodernos* (México, D. F., Editorial Alfaguara, 2001) de Lauro Zavala, se incluyó a Dante Medina.

Esa noche, Dante Medina y el lenguaje vinieron de la mano a platicarnos de un libro donde el lenguaje y Dante Medina escriben por el lenguaje y por Dante [...]. La exposición de Carmen Vidaurre parte de una justificación al estilo vanguardista que se manifiesta en los libros de Dante Medina. Carmen Vidaurre da claves para entender la ‘magia lúcida del lenguaje’ que tiene esta nueva obra: “Hablar de la palabra desde la palabra”, su lectura es “una odisea textual” [...] Dante Medina “lucha contra las implicaciones alienantes de la lengua”. Remarca que el compromiso del lenguaje puede llegar a ser creación de un lenguaje” [...] exige la participación del lector como una Penélope ‘que teje y desteje la trama’. Anuncia que el lenguaje es el cómplice del juego.<sup>84</sup>

## Descripción del libro

### A.- Título

El título del libro es un neologismo que tiene como base léxica el sustantivo ‘niño’. Advierte al lector sobre el contenido: encontrará en el volumen cosas propias de los niños, es decir, *niñoserías*. El término “niñoserías” se compone de la raíz “niño”, vocablo que designa tres acepciones de acuerdo con el Diccionario de la Lengua Española (DLE) que, para comprender los objetivos del libro, conviene recordar:

1.– adj. Que está en la niñez. 2.– adj. Que tiene pocos años. 3.– adj. Que tiene poca experiencia.<sup>85</sup>

El libro, como propuesta literaria, se sirve de estas tres acepciones, a las que hay que añadir dos códigos lingüísticos anunciados en el título: la creatividad e inquietud de la niñez con las palabras, ya que, en el periodo de la infancia (según el código de la ficción del texto) la relación con la lengua está en vías de gestación, lo que permite al niño moverse en espacios de creatividad, cuestionamiento, rechazo y problematización de la lengua que se instaura luego, dócilmente, en los usos sociales y culturales de la adultez. El acto del habla y desarrollo de la lengua es un proceso que ha nacido con el

---

<sup>84</sup> “Dante Medina: libro con la magia del lenguaje”, periódico *El Informador*, lunes 30 de octubre de 1989. Palabras de la académica Carmen Vidaurre en la presentación del libro *Niñoserías*.

<sup>85</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), “niño”, 2023. URL: <https://dle.rae.es/ni%C3%B1o?m=form> Consultado el 2 de marzo de 2023.

individuo, no se adquiere. El tema central de los cuentos en *Niñoserías* remite justamente a la adquisición del lenguaje, marcada por el juego, la sorpresa y la creatividad, cuando el mismo hecho de nombrar el mundo no está determinado por las lógicas de la adultez y posibilita un margen de creación o fundación de la realidad que entra en conflicto con el lenguaje heredado y su construcción, igualmente heredada, del mundo. Si descomponemos el título en sus dos partes visibles, ‘niño’ y ‘serías’, la emergencia del verbo actúa como instrumento a través del cual invita e involucra al lector en una nueva relación con el lenguaje que lo regresa a una identidad perdida pero, en todo caso, cierta: tú podrías ser niño, es posible que tú fueras niño, o que volvieras a ser el niño que fuiste, lo que cimenta la verosimilitud interna de los relatos y sella el pacto lector en textos marcados por la fantasía y el absurdo.

La dedicatoria del autor anuncia muy bien lo que podemos esperar de los cuentos de este libro: “No dedico este libro a los niños, aunque sí”.<sup>86</sup> Dentro de su aparente ambigüedad, repite la idea que subyace en el título: se puede o no se puede, quizá a cualquier edad, asumir la condición de niño y sus posibilidades con el lenguaje y la visión de la realidad.

#### B.- Títulos de los cuentos

*Niñoserías* contiene dieciséis cuentos. Diez de ellos tienen un título propiamente dicho, y son cuentos largos, de más de diez páginas, a excepción del primero, que apenas llega a dos. Los restantes seis cuentos son muy breves, de apenas una página, lo que permite hablar de microrrelatos, y carecen de título (en el índice están identificados con la primera línea en cursiva). Los diez cuentos largos tienen títulos muy breves y poco explicativos, por su aparente amplitud, pero muy significativos en el marco de la propuesta del libro; uno de ellos, por ejemplo, se titula con un verbo que remite al tema central del libro: “Jugar”. Los seis cuentos cortos se titulan, como dijimos, con la frase inicial del relato, con dos excepciones: el cuento “*Lección de tu prehistoria o Historiografía de tu cuerpo*” y “*Colorín colorado*”. Son, en todo caso, títulos peculiares, poco comunes y anclados en la posmodernidad, alejados del modelo de

---

<sup>86</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 89.

títulos clásicos que un lector tradicional esperarí. <sup>87</sup> Citamos dos como ejemplo: “Yo Ya” y “Pare o para”.

La *lenguaniña* a la que se refiere Christophe Dubois está presente desde los títulos, que recuerdan la comunicación de esta infancia imaginaria como instancia enunciativa, que veremos operar en la escritura de los cuentos con las características de la “Gramática fantástica” de Gianni Rodari. Los títulos en versalitas son los diez cuentos largos titulados, mientras que las frases en cursiva, que hacen función de título, son los de los seis cuentos cortos (con las dos excepciones que anotamos arriba): “PRÓLOGO. *SIENDO PAPÁ*”, “NIÑAMENTE SUYO”, “*Esta mañana pudieron haber sido espera*”, “VER LLOVER”, “*Articular no es redactar un artículo*”, “JUGAR”, “Y ASÍ FUE ASÍ”, “*Podrías conocerla, o la hubiera querido*”, “YO YA”, “A ELLA QUÉ”, “*Él estaba enojado con su hermana*”, “PARE O PARA”, “*Lección de tu prehistoria o Historiografía de tu cuerpo*”, “EN FAMILIA”, “*Colorín colorado*”, “REGLA DE DOS”, “*Epígrafes finales*”.

#### C.- Epígrafes

Otro aspecto que llama la atención en *Niñoserías* es el uso de epígrafes: todos se refieren a la lengua, a su transgresión, mutación y propiedades de transformación. Son citas tomadas de Jorge Luis Borges, Charles Baudelaire, James Joyce, Juan Rulfo, Roland Barthes, Marcel Proust, entre otros. Baste citar dos que atañen al proyecto de escritura de todo el libro, una histórica, y otra precisamente de Proust:

A Federico II, emperador de Alemania, porque en el siglo XIII quiso averiguar la lengua que hablarían los niños aislados del contacto humano. Todos murieron. Heroicamente. <sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Jean-François Lyotard en su obra *La condición postmoderna* (2000) lo describe como un rompimiento con la tradición narrativa: “La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables”. “Informe sobre el saber”, en LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna*, Buenos Aires, Éditions de Minuit, Ediciones Cátedra S. A., 1991, p. 5. Traducción de Mariano Antolín Rato.

<sup>88</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 92. Siendo en su naturaleza una dedicatoria, el autor la emplea como epígrafe en el cuento “Niñamente suyo”.

*Étant encore rapprochés de l'âge où on croit qu'on crée ce qu'on nomme.*<sup>89</sup>

Marcel Proust

#### D.- Contexto sociocultural

Todos los cuentos de *Niñoserías* fueron escritos en Montpellier en el año 1984, a excepción de los últimos tres, en 1985. El francés deja su huella en el libro a través de préstamos ortográficos como el continuo uso del acento circunflejo, que incluso utiliza como tilde de la “ñ” española en *Niñoserías*, en tanto título del libro, y en el cuento “Niñamente suyo”, que abre el libro.<sup>90</sup> Christophe Dubois se refiere así a este fenómeno de *Niñoserías*:

Simple ornement graphique du texte pour signaler que l'on n'est pas dans la langue commune, où que l'on se trouve en tout cas à son “seuil de tolérance”? Ou bien encore la première insertion dans le texte d'un signe inexistant en espagnol, d'une entité qui procède de la “langue nouvelle”.<sup>91</sup>

Conviene recordar que, en la época de escritura de este libro, Dante Medina preparaba en Francia su tesis doctoral en lenguas romances, así que vivía entre el español y el francés, lo que lo llevó a jugar con ciertos niveles de hibridación lingüística y/o ortográfica.

Por último, y a pesar de la asociación común que se establece entre lo infantil y lo simple o menor, nos encontramos ante un libro exigente con el lector que enfrenta la complejidad de un mundo nombrado por un lenguaje todavía en formación y libre de determinadas exigencias lógicas, racionales e intelectuales, y muy especialmente, la

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 154.

<sup>90</sup> No hemos podido reproducir la ñ con circunflejo en lugar de tilde, como aparece en el original.

<sup>91</sup> DUBOIS, Christophe: *Un exemple de “linguistique fantastique” Niñoserías* de Dante Medina, Rapport de DEA présenté par Christophe Dubois, bajo la dirección de Mme. Nadine LY, Université de Bordeaux III, octobre 1991, p. 29.



complejidad de un mundo en el que las categorías ficción vs. realidad o fantasía vs. realidad no están todavía demarcadas, interpelando esta situación a los usos sorprendentes del lenguaje. Así lo reconoció el propio autor en una entrevista:

—De tu nuevo libro *NIÑOSERÍAS* ¿qué nos puedes decir?

—Es un libro que yo quiero mucho, especialmente porque sé que es un libro muy renegón, es un libro que se cierra bastante al lector... que exige mucho al lector... [...] Ese libro representa —cada línea— un trabajo artesanal, es muy peligroso escribir un libro como éste porque inmediatamente sale uno volando hacia lo no significativo. Pretendo que sea un libro multisignificante en cada frase.<sup>92</sup>

#### Análisis de tres cuentos

La invención de las historias —afirma Gianni Rodari— inicia a partir de la elección de una palabra, la que sea, elegida aleatoriamente. El siguiente paso es darle las propiedades sistemáticas de una narración “que está entre la ciencia ficción y la tomadura de pelo”.<sup>93</sup>

En su citada *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*, Rodari expone cuarentaitrés técnicas para contar historias. De entre ellas, elegimos cuatro que describen el estilo y técnica de la “Gramática fantástica” que permiten caracterizar los tres cuentos de *Niñoserías* que hemos seleccionado como objeto de análisis. El orden de análisis de los cuentos seguirá el mismo orden de las técnicas descritas por Rodari:

| Técnica                    | Cuento           |
|----------------------------|------------------|
| 2. La china en el estanque | “Jugar”, parte 4 |
| 4. El binomio fantástico   | “Niñamente suyo” |
| 8. El prefijo arbitrario   | “Ver llover”     |

<sup>92</sup> “Entrevista a Dante Medina” por David Izazaga Márquez, periódico *El Jalisciense*, suplemento cultural “ea!”, Guadalajara, Jalisco, 7 de diciembre de 1989, p. 3.

<sup>93</sup> RODARI, Gianni: *Op. cit.*, ed. cit., p. 21.

Cuento: “Jugar”

Estructura:

Es un cuento dividido en veintiuna partes breves, con juegos tipográficos y de diversos formatos lúdicos, a la manera de la “Gramática fantástica”. Las partes, aparentemente dispersas, conforman el mosaico de la estructura final.

Tema, argumento:

El tema central del cuento es el juego infantil, centrado en la lengua como un juguete.

Lenguaje:

El autor construye un lenguaje insólito, que abunda en innovaciones e invenciones a nivel ortográfico, léxico y sintáctico. Agregamos un ejemplo del cuento “Jugar”, parte 21:

niños jugar jugar jugar, se balancea en una S inocente, jinetea una J bronca, juega al aro con una O, a la cuerda con una U, a la montaña con la M, escala la b, alpinista la W, espadea con la T, hace el perro con r, el gato con f, la mosca con z, denguea con g, habla a señas con h, le grita al alto l que la k se emborracha, pesimista a la x, la y es extranjera, asordea a la e con cd altañera, pero reclusa un repente del susto por el temblor de a enferma, [...].<sup>94</sup>

Personajes:

Un grupo de niños de los que escuchamos sus voces y a los que, literalmente, “no les para la boca” jugando con el lenguaje.

<sup>94</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 125.

Recuadro de ejemplos de “Gramática fantástica” en “Jugar”.

|                             |                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                        |
|-----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Propuesta                   | <i>Gramática de la fantasía.</i><br>Gianni Rodari                                                                                                                                                                                                                     | <i>Lenguaniña.</i><br>Christophe Dubois                                                                                |
| <b>Gramática fantástica</b> | Enunciados que tienen propiedades de la creatividad de la infancia.                                                                                                                                                                                                   | Transformaciones léxicas que advierten el sentido infantil, en la producción de nuevas palabras.                       |
|                             | Enunciado                                                                                                                                                                                                                                                             | <b>Neologismo</b> / [origen]                                                                                           |
| Ejemplos                    | “¿Diga? Un historiador — todas las glorias— que ha, que habrá, que hubo, ¡que hubiaría!, agostado (de pie) —auscultoso—, terminado —usadiento— la Historia (cuyo suyo ningún secreto ha), que desespera fatigo muy inesperanzo, porque ¡oh ohs! término, no más, ya.” | “que ha, que habrá, que hubo, ¡ <b>que hubiaría!</b> ”. / [proviene del verbo haber, imperfecto subjuntivo “hubiera”]. |
|                             | “Porque la Historia testaruda no quiere ir allá de hoy”.                                                                                                                                                                                                              | “ <b>agostado</b> (de pie)” / [proviene de “acostado” de pie]                                                          |
|                             |                                                                                                                                                                                                                                                                       | “ <b>-usadiento-</b> ” / [proviene de “usado”]                                                                         |
|                             |                                                                                                                                                                                                                                                                       | “muy <b>inesperanzo</b> ” / [es de “sin esperanza”]                                                                    |
|                             |                                                                                                                                                                                                                                                                       | “oh <b>ohs</b> ” <sup>95</sup> / [es un “oh” en plural]                                                                |

Técnica: 2.- La china en el estanco de Gianni Rodari

No de otro modo una palabra, lanzada a la mente por azar, produce ondas de superficie y de profundidad, provoca una serie infinita de reacciones en cadena,

<sup>95</sup> *Ibid.*, vol. I, pp. 112-113.

atrayendo en su caída sonidos e imágenes, analogías y recuerdos, significados y sueños, en un movimiento que interesa a la experiencia y a la memoria, a la fantasía y al inconsciente, y que es complicado por el hecho de que la misma mente no asiste pasiva a la representación, sino que interviene en ella continuamente, para aceptar y repeler, enlazar y censurar, construir y destruir. Tomo, por ejemplo, la palabra “china”. Al caer en la mente, se retrae, choca, se aparta; en una palabra, se pone en contacto de distintas maneras: [...] con todas las palabras que están cerca, en el depósito lexical, en cuanto al significado: “roca”, “piedra”, “mármol”, “ladrillo”, “tosca”, “toba”, “peñón”, “etcétera”. Éstas son las asociaciones más sencillas. Una palabra atrae a la otra por inercia. [...]. El “tema fantástico”, en este tipo de investigación que parte de una sola palabra, nace cuando se crean acercamientos extraños, cuando en los complejos movimientos de las imágenes y en sus interferencias caprichosas, se ilumina un parentesco [...]. Las historias se buscan, precisamente, nadando bajo el agua.<sup>96</sup>

Rodari desarrolla en la técnica 2 la idea de proyectar una palabra que eslabona en una sucesión más palabras del mismo campo semántico.<sup>97</sup> En el cuento “Jugar” parte 4, identificamos este procedimiento donde una palabra se pone en contacto con otras que son próximas en significado: “años”, “historiador”, “Historia”. Comparten una asociación sencilla o, volviendo a Rodari, remiten a un *eje de la selección*:<sup>98</sup>

4

Años, años. Años.

Años.

“Años”. ¿Diga? Un historiador —todas las glorias— que ha, que habrá, que hubo, ¡que hubiaría!, agostado (de pie) —auscultoso—, terminado —usadiento— la Historia (cuyo suyo ningún secreto ha), que desespera fatigo muy inesperanzo, porque ¡oh ohs!

<sup>96</sup> RODARI, Gianni: *op cit.*, pp. 15-21.

<sup>97</sup> Según Rodari, esto desemboca “en un movimiento que interesa a la experiencia y a la memoria, a la fantasía y al inconsciente, y que es complicado por el hecho de que la misma mente no asiste pasiva a la representación, sino que interviene en ella continuamente, para aceptar y repeler, enlazar y censurar, construir y destruir”. RODARI, Gianni: *Op. cit.*, 16.

<sup>98</sup> Rodari refiere este concepto de Roman Jakobson como una clave para el examen de palabras contiguas (refiriéndonos a su significado), porque localizar estas palabras define el desarrollo ficcional del cuento. Esto es: existe una relación intrínseca entre los siguientes dos conceptos de Jakobson: “el eje de la selección” y el “eje de la combinación” porque el resultado sugiere un significado, una nueva metáfora en el contexto de la literatura fantástica.

término, no más, ya. Porque la Historia testaruda no quiere ir allá de hoy. Implora un año. Un.<sup>99</sup>

El cuento explora la construcción de un lenguaje particular (la *lenguaniña*) para exteriorizar formas de la realidad. La lógica de la “Gramática fantástica” está en la nueva estructura y distribución interna de las palabras, la coherencia etimológica compuesta de diversas raíces y lexemas, como en “hubiaría”, “agostado”, “auscultoso” y “usadiento”. En la progresión natural del habla de un individuo está el proceso de crear palabras a partir del lenguaje que se tiene, circunstancia aprovechada por el autor para añadir metodológicamente el aspecto creativo y juguetón.<sup>100</sup>

Cuento: “Niñamente suyo”

Estructura:

Es un cuento dividido en nueve partes marcadas por una doble separación. En la parte cuatro hay párrafos con cambio de formato. La narración incluye diálogos.

Tema, argumento:

El argumento núcleo abarca a niños sin clara identificación, ensayando el uso de una lengua que poco a poco emerge: la *lenguaniña*.

Lenguaje:

En todo el texto hay una “Gramática fantástica” llevada al límite, a tal punto que Dante Medina la denomina “*grumâtica* o *grinîtica*”.<sup>101</sup> Numerosos vocablos evocan

---

<sup>99</sup> MEDINA, Dante: *Niñoserías*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 112.

<sup>100</sup> Según Rodari, “en ese proceso aparentemente mecánico, se filtra, como en un molde, aunque modificando también al molde mismo, mi ideología. Oigo el eco de lecturas antiguas y recientes [...]. La realidad hace irrupción en el ejercicio superrealista”. RODARI, Gianni: *Op. cit.*, p. 19.

<sup>101</sup> “La gramâtica (o *grumâtica* o *grinîtica*) existe *d’après* los asegunes en una de esas bibliotecas que fuiremos a buscar y las daremos por mudas porque somos sordos. El *dicionario* es, también, de orden oral. La frase ‘Se transcribe...’ es abusiva. Entendemos el texto si nos apegamos”. MEDINA, Dante: *Niñoserías*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 93.

sonidos queriendo convertirse en palabras, la gestación misma de la voluntad de nombrar, explicar, describir. El narrador lo advierte en una nota al pie de página: “Nunca sabremos ni la verdadera ortografía ni la real fonética con que fueron pronunciadas esta (s) frase (s)”.<sup>102</sup>

Personajes:

Son cuatro niños juguetones (“4 Griitos, caca, destrucciôn, caca, griitos”), muy pequeños, que delatan su edad porque se expresan aún con balbuceos:<sup>103</sup>

—isista luedandolo  
—isistea amdear ludolo  
Nem, pbmst jjh asth ha.  
—hhhhh!<sup>104</sup>

El personaje más “visible” se llama “A”, pero es un personaje múltiple porque a través de su voz, en los diálogos, hablan los cuatro niños. Con sentido del humor estos personajes juegan con la lengua, abocando a los lectores a la *lenguaniña*. Dos personajes más, también sin nombre, pero adultos, no hablan en ese código lingüístico, la *lenguaniña*, que los excluye “**Entra. Sale. Llega. Se va. Buenos días, quizá.** (Es bilingüe). **Papaíza a dos, se hace hijitizar. toca a la puerta prevista, su primer servicio, monolingüe, [...]**”.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> MEDINA, Dante: *Niñoserías*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 101.

<sup>103</sup> Esto podría recordarnos el movimiento vanguardista del dadaísmo de Tristan Tzara de la segunda década del siglo XX, pero hay una diferencia esencial: Dadá se coloca después del lenguaje de las palabras, mientras que la *lenguaniña* está antes de las palabras del lenguaje: es, desde la ficción, lengua que hablan los niños previa al lenguaje de las palabras de los adultos. En sus manifiestos, Tristan Tzara da una receta para hacer un poema, con palabras cotidianas que ya existen: “**VIII PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA.** Coja un periódico. / Coja unas tijeras. / Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle / a su poema. / Recorte el artículo. / Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que / forman el artículo y métalas en una bolsa. / Agítela suavemente. / Ahora saque cada recorte uno tras otro. / Copie concienzudamente / en el orden en que hayan salido de la bolsa.”. TZARA, Tristan: *UNO DOS TRES CUATRO CINCO SEIS SIETE MANIFIESTOS DADA*, Transcripción: VosYaSabésQuién. URL: <http://www.katarsis.rottenass.com>, p. 35. Consultado el 1 de marzo de 2024.

<sup>104</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 93.

<sup>105</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 95.

# Recuadro de ejemplos de “Gramática fantástica” en “Niñamente suyo”

| Propuesta                   | <i>Gramática de la fantasía.</i><br>Gianni Rodari                                                | <i>Lenguaniña.</i><br>Christophe Dubois                                                                     |
|-----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Gramática fantástica</b> | Enunciados que tienen propiedades de la creatividad de la infancia.                              | Transformaciones léxicas que advierten el sentido infantil, en la producción de nuevas palabras.            |
|                             | Enunciado                                                                                        | <b>Neologismo</b> / [origen]                                                                                |
| Ejemplos                    | “Se arruyuntan nos chirrisquines”. <sup>106</sup>                                                | “ <b>Rehambriza</b> ” <sup>107</sup> / [del sustantivo “hambre”, de “volver a tener hambre”].               |
|                             | “Lo afuerié nochâduto a pintar frases color de rosa”. <sup>108</sup>                             | “ <b>Regresadândose</b> ” <sup>109</sup> / [del verbo “regresar”, y de “darse”].                            |
|                             | “Empezó por repetir como loco actse dug mante, actse dug mante, actse dug mante”. <sup>110</sup> | “ <b>Despirriñar</b> lo” <sup>111</sup> / [del prefijo “des-” y del verbo de <i>lenguaniña</i> “pirriñar”]. |

## Técnica: 4.- El binomio fantástico de Gianni Rodari

En realidad, no basta un polo eléctrico para provocar una chispa: se necesitan dos. La palabra aislada “actúa”, (dice Montale) sólo cuando encuentra una segunda que la provoca, la obliga a salir de los caminos gastados del hábito, a descubrirse nuevas capacidades de significar. [...] Así pues en el principio era la oposición. [...] Hace falta cierta distancia entre

<sup>106</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 93.

<sup>107</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 95.

<sup>108</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 97.

<sup>109</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 95.

<sup>110</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 101.

<sup>111</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 98.

las dos palabras, hace falta que una sea lo bastante extraña a la otra, y su acercamiento discretamente insólito, como para que la imaginación se vea obligada a ponerse en marcha para establecer entre ellas un parentesco, para construir un conjunto (fantástico) en el que puedan convivir los dos elementos extraños. Por ello es bueno elegir el binomio fantástico con la ayuda del azar [...]. En el “binomio fantástico” las palabras no son tomadas en su significado cotidiano, sino liberadas de las cadenas verbales de las que forman parte cotidianamente. Son “extrañadas”, “mudadas”, lanzadas una contra otra en un cielo jamás visto antes. Entonces se encuentran en las mejores condiciones para generar una historia.<sup>112</sup>

La narración “Niñamente suyo” se define por el juego con el lenguaje o, más exactamente, la aplicación de la dinámica del juego al lenguaje, lo que permite crear nuevos espacios de significación procedentes del uso de la imaginación. En esta puesta en escena protagónica de la imaginación en la realidad a través del lenguaje, Medina sigue a Gianni Rodari cuando manifiesta que la imaginación está intrínsecamente ligada a la mente —no es una aptitud aislada al intelecto—, ya que es la mente la encargada de generar fórmulas asociadas a lo fantástico, irracional o absurdo: a lo convencionalmente negado como “realidad”. El vínculo que tiene el cuento con “El binomio fantástico”, está en la integración de pares de palabras que se asocian al azar. En *Los orígenes del pensamiento en el niño*, su autor Henry Wallon asienta que “el pensamiento se forma por parejas”. Citamos un fragmento del cuento:

Ninos miran. Hablar se sienta a pensar. Un **parto** ataca desde no se es qué parte. El verbo amanecer oculta el horizonte. Es un nino, hembra. Tiene seis ojos. Es un ninismo, un ninarse, ninñido. Se oye el **hambre**.<sup>113</sup>

El binomio fantástico del cuento se organiza en torno a a) parto y b) hambre.<sup>114</sup> La palabra a) “parto” es ya una palabra única, representativa, específica, que Rodari

---

<sup>112</sup> RODARI, Gianni: *Op. cit.*, pp. 27-29.

<sup>113</sup> MEDINA, Dante: *Niñoserías*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 92.

<sup>114</sup> Una de las principales figuras del surrealismo y del movimiento Dadá —Max Ernst— lo denomina “mudanza sistemática” y Viktor Borísovich Shklovski reseña este procedimiento con el nombre de “extrañamiento” (*ostranenije*, en ruso). Gianni Rodari, a quien seguimos en este apartado, insiste en que el *binomio fantástico* son dos conceptos cuyo significado no es atrapado de lo cotidiano, sino más bien darles un sentido extraño, esto es, provocar condiciones para generar narrativa fantástica. Rodari hace la



describe como “lista para formar parte de una sorpresa, para insertarse en un acontecimiento imprevisible”. Pero “parto” no es aquí la salida del niño del cuerpo materno sino una acción fantástica, ingeniosa, imprevista, porque “el primer término del ‘binomio’, en efecto, da en sí mismo vida al segundo, casi por partenogénesis”.<sup>115</sup> Ahora bien, para la formación del “binomio fantástico” podría tomarse cualquier otro sustantivo del fragmento del cuento, puesto que la única regla consiste en que sean dos palabras desiguales. En este caso, la palabra b) hambre forma binomio con a) parto para constituir la escena fantástica. Rodari describe el binomio fantástico como “un descubrimiento, una invención, un estímulo excitante”.<sup>116</sup>

Finalmente, mencionamos que la descripción inicial del cuento “Niñamente suyo” es un escenario que remite a la escenificación teatral, contenido en la “unidad mínima de dramatización”,<sup>117</sup> como lo califica Gianni Rodari:

Salen dos enflaqueciendo por la apremiura, niños miran por la ventana, dos callejean el paso con la bolsa vacía hambrunosa de tiendas. Del edificio rosa, dos más, más dos, dos y más en igualizamiento comidean en los ojos, ropas inseguras, van del apresadumiento a llenar a conseguir, a per, por, para.<sup>118</sup>

El anverso del texto es la novedad que encuentran los niños que callejean, un edificio rosa y, si se lee con atención la cita, se comprende que el resto de ellos dialogan con la realidad para conseguir un “a per, por, para”.

---

acotación de que, en la hipótesis fantástica, los binomios pueden estar formados por dos sustantivos o la combinación de un verbo y un sustantivo, un sujeto y un predicado, o un sujeto y un atributo.

<sup>115</sup> RODARI, Gianni: *Op. cit.*, p. 53.

<sup>116</sup> Gianni Rodari hace referencia a la obra *Zibaldone* del poeta Giacomo Leopardi, sobre hacer con alegría este tipo de procesos mentales, el *binomio fantástico*. La obra publicada el 1 de agosto de 1823, describe: “A la infancia, que es la más hermosa y afortunada etapa del hombre, se la atormenta de mil maneras, con mil angustias, temores, agobios que provienen de la educación y de la instrucción, hasta tal punto que el hombre adulto, aun en medio de la infelicidad... no aceptaría volver a ser niño si ha de sufrir lo mismo que en su infancia ha sufrido”. RODARI, Gianni: *Op. cit.*, p. 32.

<sup>117</sup> En el *binomio fantástico* dar forma dramática a los dramas o acciones incrementa el aspecto simbólico, según Rodari, que expresa con énfasis que el teatro es “meterse en el pellejo de los otros, ponerse en una situación, inventarse una vida, descubrir nuevos gestos”. RODARI, Gianni: *Op. cit.*, p. 35.

<sup>118</sup> MEDINA, Dante: *Niñoserías*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 92.

Cuento: “Ver llover”

Estructura:

Es un cuento escrito en párrafos que siempre inician con minúscula, salvo el último, que sí inicia con letra mayúscula. Hay una sola voz narrativa, y el texto carece de diálogos.

Tema, argumento:

Una mujer —el personaje principal y narradora— sale en busca de un hombre para tener un hijo, que quiere sólo para ella misma, por barrios diversos: “Busco un hombre envilecido que acepte que yo me haga con él un hijo. Absténgase de desconfiar: doy seguridades. Requisito: yo fijaré la fecha y el lugar se le dará a informar al último. Interesado deje recado en cualquier muro de la ciudad”.<sup>119</sup>

Lenguaje:

Es un lenguaje que deja entrar un poco más la lengua convencional, pero siguen presente la *lenguaniña* y la “Gramática fantástica” en la voz narrativa.

Personajes:

La narradora es el personaje principal. Los otros personajes son niños, que aparecen como personaje colectivo (“Los niños jugando las canicas”), y un adulto, el padre al que la narradora busca (“Lo unico que urgirâ es encontrar un padre”).<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 109.

<sup>120</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 105.

# Recuadro de ejemplos de “Gramática fantástica” en “Ver llover”

|                             |                                                                                                                      |                                                                                                  |
|-----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Propuesta                   | <i>Gramática de la fantasía.</i><br>Gianni Rodari                                                                    | <i>Lenguaniña.</i><br>Christophe Dubois                                                          |
| <b>Gramática fantástica</b> | Enunciados que tienen propiedades de la creatividad de la infancia.                                                  | Transformaciones léxicas que advierten el sentido infantil, en la producción de nuevas palabras. |
|                             | Enunciado                                                                                                            | <b>Neologismo</b> / [origen]                                                                     |
| Ejemplos                    | “Los caniqueros no dejaran de hacerle su juegueria”. <sup>121</sup>                                                  | “ <b>Serâquina</b> ” <sup>122</sup> / [de “acera” y “esquina”].                                  |
|                             | “Cumpliré lo mío por encima de nomeimporta.” <sup>123</sup>                                                          | “ <b>Oieré</b> ” <sup>124</sup> / [de verbo “oír”].                                              |
|                             | “[...] con cuetitos, escobas y trapos de máscara, hacia mi habitaciôn gritando “bruja, bruja, bruja”. <sup>125</sup> | “ <b>Tirste</b> ” <sup>126</sup> / [de adjetivo “triste”].                                       |

## Técnica: 8.- El prefijo arbitrario de Gianni Rodari

Deformar las palabras es un modo de volverlas productivas, en sentido fantástico. Lo hacen los niños, por juego: un juego que tiene un contenido muy serio, porque los ayuda a explorar las posibilidades de las palabras, a dominarlas, forzándolas a declinaciones inéditas; estimula su libertad de “hablantes”, con derecho a sus hablas personales (gracias, señor Saussure) [...]”. En el prefijo de este juego está el uso de un prefijo arbitrario. [...] Del prefijo a la

<sup>121</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 105.

<sup>122</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 104.

<sup>123</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 106.

<sup>124</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 105.

<sup>125</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 110.

<sup>126</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 106.

utopía. [...] El “sentido del *nonsense*” (la expresión es de Alfonso Gatto) me parece, en este caso, transparente”. [...] Particularmente productivos me parecen los prefijos más frescos, nacidos en el siglo xx. Como *micro*. Como *mini*. Como *maxi*. [...] Corresponde al menos hacer notar que el “prefijo fantástico” es también un caso particular de “binomio fantástico”, en el cual los dos términos están representados por el prefijo elegido para originar nuevas imágenes y por la palabra usual elegida para ser ennoblecida por la deformación.<sup>127</sup>

La clave estilística del cuento “Ver llover” es la conformación de nuevos signos lingüísticos. Al describir la técnica que denomina “8 El prefijo arbitrario”, Rodari considera que provocar la alteración de la forma de las palabras las vuelve fructíferas en el campo fantástico. Así describe la técnica:

Lo hacen los niños, por juego: un juego que tiene un contenido muy serio, porque los ayuda a explorar las posibilidades de las palabras, a dominarlas, forzándolas a declinaciones inéditas; estimula su libertad de “hablantes”, con derecho a sus hablas personales (gracias, señor Saussure); incentiva en ellos el anticonformismo.<sup>128</sup>

El personaje central *confunde* mientras construye —con sugerencias, sensaciones e ideas— la materia de su lengua imaginada, la sugerencia de intervenir con nuevos significados a través del acento circunflejo que indica nuevas sílabas tónicas. La propuesta de Rodari es estudiar el espíritu que, parcialmente, contienen los prefijos. Analizamos el siguiente fragmento del cuento:

**de tomados no dejaría** de llover. Tiendas en cada rostro, gente que empujaba. El crecimiento del crecer, hinchando sin parar a pesar de los pies inquietos. **Músculos** que se arrugan, que engrasan y el inconforme protesta, salta, siente que **aoga**. Que es en nadie reconocerse. Parecería una más con prisa contagiante.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> RODARI, Gianni: *Op. cit.*, pp. 47-49.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>129</sup> MEDINA, Dante: *Léerere. Manual para hispanoandantes*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 104.

1.— **de tomodos**: Se propone un adverbio de modo, con la preposición “de” al inicio, y la fusión de las palabras que componen “de todos modos” en “de tomodos”. Indica de qué manera se realiza la acción del verbo (llover). Frente a la expresión cotidiana, común y coloquial, “de tomodos” sería, siguiendo a Rodari “la elegida para ser ennoblecida por la deformación”: una expresión creada, un adverbio de modo construido por un niño. La locución adverbial que parece provenir de un infante, prolonga la eventual lluvia y establece una creatividad lingüística con la repetición “el crecimiento de crecer”.<sup>130</sup>

2.— **dejaría, Músculos**: Tanto el verbo como el sustantivo cambian su signo diacrítico habitual por un acento circunflejo que altera la normalidad de los vocablos; Rodari expresa que “deformar las palabras es un modo de volverlas productivas, en sentido fantástico”, apelando a una práctica infantil sustentada en lo lúdico: “un juego que tiene un contenido muy serio, porque los ayuda a explorar las posibilidades de las palabras”, insiste Rodari.<sup>131</sup> El personaje-niño describe campos de la memoria: los “Músculos que se arrugan, que engrasan y el personaje inconforme protesta, salta, siente que aoga”. La búsqueda de lo experimental es constante, impulsada por una imaginación fabuladora.

3.— **aoga**: Rodari propone pensar qué sucedería si las palabras que contienen una “hache” en el diccionario fueran modificadas. Es posible comprobar el efecto que, siguiendo este planteamiento, produce “aoga” en la narración: un verbo que se transforma (*ahogar*) o un adverbio que deja de indicar el momento (*ahora*), probablemente una pronunciación afrancesada de “ahora” por “aoga”. O una situación hipotética, realista, a pesar del efecto sorprendente: un personaje con trastorno de rotacismo manifestado en dislalia selectiva con el fonema “r”. Se trata de una fabulación imaginaria por parte del narrador. Citamos la consideración de Rodari:

Los “hipócritas”, rebajados a simples “ipócritas”, verían su propia cara al descubierto; el jefe de estación de Huelva, degradado a cargo semejante en “Uelva”, se siente menoscabado y presenta la dimisión. O recurre a los sindicatos, quienes le aconsejan que... vuelva.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> En su libro *Gramática de la fantasía*, Gianni Rodari afirma: “No de otro modo una palabra, lanzada a la mente por azar, produce ondas de superficie y de profundidad, provoca una serie infinita de reacciones en cadena, atrayendo en su caída sonidos e imágenes, analogías y recuerdos, significados y sueños, en un movimiento que interesa a la experiencia y a la memoria, a la fantasía y al inconsciente”. RODARI, Gianni: *Op. cit.*, p. 15.

<sup>131</sup> RODARI, Gianni: *Op. cit.*, p. 47.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 52.

## Técnica: 9.- El error creativo de Gianni Rodari (en cuento “Jugar”, parte 1)

Si un niño escribe en su cuaderno “es tilo de vida”, tengo la opción de corregir el error con una marca roja o azul, o seguir su provocadora sugerencia y escribir la historia y las propiedades de ese “tilo” maravilloso [...]. Muchos de los llamados “errores” de los niños, pues, son otra cosa: son creaciones autónomas, de las que se sirven para asimilar una realidad desconocida [...]. Todos los niños hacen invenciones así. [...] En todo error, se encuentra la posibilidad de una historia. [...] Entre otras cosas, reírse de los errores es ya una manera de superarlos. La palabra justa existe sólo en oposición a la palabra errada.<sup>133</sup>

Gianni Rodari asegura que de un lapsus puede surgir una narración. Precisamente, es la técnica que se emplea en el cuento “Jugar”, parte 1, muy representativo de la imaginación lingüística. Existe el “error creativo” de escribir, por ejemplo, “Borrontina” en lugar de “Bertina”, para fabricar un personaje con un prefijo que prefigura una identidad que hace desvanecer lo trazado mientras juega, de forma que queda un cuento con un personaje que se *anervia*. Para Rodari, rectificar estas posibilidades de exploración fantástica derivadas del error constituiría una pérdida:

1

—Niño, ¿dónde te pelan el corte —¿cortan el pelo?

—¿Qué qué que? —Ja, dirríase.

N (Se anervia el hombre. Casiborra el ojo al tocarse la nariz. Borrontina el cabestro de sus lentes negros. Ni el respondo. Va. Mira auyentando un miro)<sup>134</sup>

La técnica del error creativo impulsa al lector a seguir la provocación del autor: en este caso, descubrir las sensaciones que *anervian*, excitan y tensan al personaje. El personaje redescubre una pregunta (el lector, automáticamente, acepta un recuerdo sugerido): el verbo y el sustantivo intercambiados construyen un nuevo modelo de

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, pp. 51-53.

<sup>134</sup> MEDINA, Dante: *Niñoserías*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 112.

interrogación.<sup>135</sup> Y es la perspectiva del juego infantil la que posibilita la construcción de neologismos como *anervia* o *casiborra*. Al hablar del lenguaje, Carlos Garayar afirma que “jugar con él es aprender a disfrutarlo, es darse cuenta de las posibilidades que tiene y desarrollar la propia conciencia lingüística”.<sup>136</sup> Aunque Rodari va más allá, cuando propone las virtudes de la incorrección, el error, la equivocación:

El error ortográfico, bien aprovechado, puede dar lugar a todo tipo de historias cómicas e instructivas, no exentas de trasfondo ideológico, como yo mismo he intentado demostrar en el *Libro de los errores*.<sup>137</sup>

Si contar historias desde la perspectiva infantil, según Rodari, enriquece la construcción de lo fantástico, Medina emplea la palabra infantil, emanada del juego y el error, como ese instrumento que puede despertar en la mente nuevas formas de percepción de la realidad. De esta forma, *anervia* o *casiborra* sugieren otras posibilidades emocionales o comportamentales. En: “—¿Qué qué que? —Ja, dirríase.”, el *dirríase* con las dos “r”, ¿es una expresión, una opinión con doble risa? “Errar es humano, perdonar es divino, dice una vieja sentencia. La nueva podría decir: errar es humano, inventar es divino”.<sup>138</sup> Con esa frase enaltece Rodari el error como instrumento creador: errores creativos que, en la narrativa de Dante Medina, se integran en la dinámica de lo que hemos denominado “Gramática fantástica”.

---

<sup>135</sup> Como explica Rodari, lo *fantástico* se produce “cuando se crean acercamientos extraños, cuando en los complejos movimientos de las imágenes y en sus interferencias caprichosas, se ilumina un parentesco imprevisible entre palabras que pertenecen a cadenas diferentes”. RODARI, Gianni: *Op. cit.*, p. 18.

<sup>136</sup> Citado en GRIJELMO, Álex: *Defensa apasionada del idioma español*, ed. cit., p. 48.

<sup>137</sup> RODARI, Gianni: *Op. cit.*, p. 52.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 54.

#### IV.1.3 *Cómo perder amigos* (1994)<sup>139</sup>

##### IV.1.3.1 Método de análisis

La invención morfológica y sintáctica está en la base del concepto de “Gramática de la libertad”<sup>140</sup> que proponemos para el análisis de esta obra cuyo estilo integra una lengua caprichosa que explora lo fantástico y lo ambiguo mediante una sintaxis juguetona. En la búsqueda de una escritura original, *différend*, inferimos que el autor atiende la *intuición* como método, según lo teoriza Gilles Deleuze en su obra *El bergsonismo* (1987), en la que explica el concepto como:

La *intuición* es el método del bergsonismo. La intuición no es un sentimiento ni una inspiración, no es tampoco una simpatía confusa, sino un método elaborado, incluso uno de los métodos más elaborados de la filosofía. Tiene sus reglas estrictas, que constituyen lo que Bergson llama “la precisión” en filosofía. [...] El hecho es que Bergson contaba con el método de intuición para establecer la filosofía como disciplina absolutamente “precisa”, tan precisa en su dominio como la ciencia en el suyo, tan prolongable y transmitible como la ciencia misma. [...] Con frecuencia Bergson presenta la intuición como un acto simple. Pero, según él, la simplicidad no excluye una multiplicidad cualitativa y virtual, unas direcciones diversas en las que se actualiza. En este sentido la intuición implica una pluralidad de acepciones, de aspectos múltiples irreductibles.<sup>141</sup>

En nuestro análisis de *Cómo perder amigos* (1994) emplearemos tres reglas que Gilles Deleuze establece para definir el concepto de la *intuición*, puesto que los cuentos

---

<sup>139</sup> MEDINA, Dante: *Cómo perder amigos*, Bogotá / La Habana, Instituto colombiano de cultura / Casa de las Américas, 1994.

<sup>140</sup> En marzo de 2010, se llevó a cabo el V Congreso Internacional de la Lengua Española que homenajeó al filólogo Andrés Bello mediante la antología titulada *Gramática de la libertad*. Silvana Guerrero González de la Universidad de Chile sintetiza este título de antología —que a su vez nosotros empleamos para calificar el estilo de *Cómo perder amigos* (1994)— como: “Y, efectivamente, la *Gramática de la libertad*, libertad de pensamiento, de creación, de expresión, de vivencias y de espíritu”. JAKSIC, Iván, LOLAS, Fernando y MATUS, Alfredo (comp.): *Gramática de la libertad. Andrés Bello y la unidad lingüística panhispánica. Antología conmemorativa V Congreso Internacional de la Lengua Española*, Asociación de Academias de la Lengua Española, Santiago de Chile, Ediciones Santillana, 2010. Boletín de Filología, tomo XLV, no. 1, p. 245. Nos servimos de esta descripción de “gramática de la libertad” debido a que Dante Medina también examina diversas normas gramaticales para estructurar la narrativa de *Cómo perder amigos* (1994).

<sup>141</sup> DELEUZE, Gilles: *El bergsonismo*, ed. cit., pp. 10-11.



responden a las mismas en cada una de las dos secciones que componen el volumen (*Cuentininos* y *Palabrarios*), de donde partimos para arribar a nuestro concepto de “Gramática de la libertad”.

A finales del siglo XIX, con el positivismo, la ciencia y la razón marcaron la ideología dominante. En ese contexto, Henri Bergson consideró importante explorar y defender la *intuición*, mostrando las insuficiencias del intelectualismo:

El hecho es que Bergson contaba con el método de intuición para establecer la filosofía como disciplina absolutamente “precisa”, tan precisa en su dominio como la ciencia en el suyo, tan prolongable y transmitible como la ciencia misma.<sup>142</sup>

Intuición que se transporta a la libertad del lenguaje. Conjuntamente “hay que tener en cuenta que la transgresión en el nivel lingüístico no es ajena a la literatura fantástica del siglo XIX. Ya en la narrativa de Hoffmann se percibe el uso combinado de [...] elementos esenciales: a) el lenguaje mimético y diversos recursos que lo violentan (para intentar describir fenómenos que están más allá de ese lenguaje mimético) [...]”,<sup>143</sup> afirma David Roas.

En 1968 Deleuze, analizando el trabajo filosófico sobre la *intuición* de Bergson, visualizó la viabilidad de constituir un método filosófico preciso, riguroso, puntual, basado en la *intuición*: lo denominó “método del bergsonismo”, sus reglas conforman lo que Bergson calificó como “la precisión” en la filosofía.<sup>144</sup> La parte que nos interesa destacar del método de Bergson es que la intuición es un sistema de razonamiento: hay en ella voluntad y posibilidad de dotar de inteligibilidad, pero lo que hay detrás es una experiencia de vida que guía y que, sin arrogarse la cualidad de la infalibilidad, es útil. La intuición es un sistema de conocimiento y, para llegar a él, se apoya en la

---

<sup>142</sup> DELEUZE, Gilles: *El bergsonismo*, ed. cit., p. 10.

<sup>143</sup> ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, ed. cit., p. 136.

<sup>144</sup> Bergson teorizó sobre tres conceptos en su filosofía: Duración, Memoria e Impulso vital. Sin embargo, la relación de los tres conceptos continuaba siendo incierta, puesto que no implicaban aún el método de la *intuición*. Para entenderla como método, es imprescindible colocar la *intuición* dentro del estrato de lo preciso. A pesar de que Bergson la considere un acto simple, eso no significa que no implique “una pluralidad de acepciones, de aspectos múltiples irreductibles”. De ello Bergson discierne tres actos que constituyen las reglas del método.

experiencia. Llevado a nuestro estudio, en *Cómo perder amigos* el autor llega a lo que denominamos la “Gramática de la libertad” guiado por la *intuición* y sirviéndose de la experiencia de sus lecturas, y de sus dos libros previos en los que juega con el lenguaje. Deleuze afirma: “La intuición nos empuja a sobrepasar el estado de la experiencia hasta las condiciones de la experiencia”.<sup>145</sup> En esa experiencia intuitiva se encuentra precisamente el punto en que se manifiesta la necesidad de una gramática libre que reproduzca las consecuencias de un nuevo acercamiento a la realidad.<sup>146</sup>

Desde aquí, planteamos la “Gramática de la libertad” en *Cómo perder amigos* (1994) como una escritura que se rige por el método de la *intuición* y la *precisión* que teoriza Bergson en su filosofía. En el análisis de los cuentos recurriremos a los tres métodos de la *intuición* que Deleuze estudia en *El bergsonismo* (1987). Para el estudio de la “Gramática de la libertad” en esta obra, empleamos dos conceptos:

1.- *Intuición*: Como forma de explorar —con precisión— los límites del lenguaje, cuestionarlo, *descubrirlo*, inventarlo y reformularlo en sistemas sintácticos innovadores, incluyendo lo ambiguo y juguetón en el relato literario.

2.- *Gramática de la libertad*: En los registros y usos del lenguaje para precisar una pluralidad de variantes en la estructura interna de las palabras.

Ejemplificamos con un fragmento del cuento “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. Nada notable (salvo el descuido, quizás) para quienes sólo oímos los tantos afabulamientos de la desastrosa reacción: el acomodo, sí, el énfasis, es posible, la mirada con su manera de mirar los ojos, seguro, y las conversaciones precedentes que le dieron nuevo orden a otros gestos.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> DELEUZE, Gilles: *El bergsonismo*, ed. cit., p. 24.

<sup>146</sup> “Por este motivo nos habla Bergson, ya de un movimiento apropiado exactamente a la experiencia, ya de una ampliación, ya de una comprensión y de una reducción”, en DELEUZE, Gilles: *El bergsonismo*, ed. cit., p. 24.

<sup>147</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 188.

La voz narrativa asume esa “Gramática de la libertad” a la que venimos haciendo referencia (“Algo en la sintaxis había encabritando las palabras”, “para quienes sólo oímos los tantos afabulamientos”, dice el texto).

Ejemplificamos con el *Cuentinino* “Sí como no”:

Sí como no, no llegaban a ponerse de acuerdo. D'en ca mi no les dieron una brújula (qué miedo, dijo que, la que no me quiten y ju que ni que ja) y en casi consejearon a sí dirse siguiendo el sol. Sino los tramboloqué son su mapa de espejo que casi ni con dónde rehayen sus cualesquienes.

Sí porque sí, no porque no; que tú eres así no, y que tú eres ano sí, sin llevaderas o ¿no? vamos a ningún lado ¿sí? Perdidos en el nosismamamiento, mirando las luces de ni modo y más si nojado, los silencios entusiásmicos y los notorios nomenclatados desbienvenidaban sus cada sinodismos en Ponerse de Acuerdo.<sup>148</sup>

El narrador siembra la duda en el lector con la introducción de personajes con nombre de enunciado, frases hechas o sintagmas fijos, personificándose así el lenguaje mismo. El nivel de ficción se eleva con esa inquietud que trae consigo un rompimiento inesperado del sistema: es precisamente la *intuición* de la que habla Deleuze:

Así pues, la intuición forma ciertamente un método con sus tres [...] reglas. Es un método esencialmente [...] *diferenciante* (divisiones e intersecciones) [...].<sup>149</sup>

El autor acentúa su estilo libre en *Cómo perder amigos* por la vía de la *intuición*. Llevado a nuestro enfoque, los cuentos se construyen obedeciendo a las posibilidades inherentes a una “Gramática de la libertad” por medio de la *intuición* y la *precisión*, lo que plantea una nueva concepción tanto semántica como sintáctica: una propuesta que

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 277.

<sup>149</sup> DELEUZE, Gilles: *El bergsonismo*, ed. cit., p. 34.

mezcla en las palabras lo real y lo fantástico y recalca la condición posmoderna de esta cuentística dantemediniana.<sup>150</sup>

#### IV.1.3.2 Propuesta: Gramática de la libertad

En este sentido, reconocemos esta escritura bajo la concepción de “Gramática de la libertad”: una gramática que parte de la *intuición*, que se aleja de la gramática de la academia y se acerca a la invención y la fantasía, pues experimenta la creación como libertad. Como dijimos antes, se fundamenta en dos conceptos: 1. *Intuición*: Como forma de explorar —con precisión— los límites del lenguaje, cuestionarlo, *descubrirlo*, inventarlo y reformularlo en sistemas sintácticos innovadores, incluyendo lo ambiguo y juguetón en el relato literario. Y 2. *Gramática de la libertad*, que se percibe en los registros y usos del lenguaje para precisar una pluralidad de variantes en la estructura interna de las palabras.

#### IV.1.3.3 Propuesta aplicada: *Cómo perder amigos* (1994)<sup>151</sup>

Siempre has sido un invencionista.

Juan Rulfo,

“Anacleto Morones”

---

<sup>150</sup> “Como su nombre lo indica, es una narrativa de carácter paradójico. El término se usa, con muchas reservas, como sinónimo de cuento metaficcional, cuento experimental o anticuento. Su carácter paradójico consiste, básicamente, en que al ser fragmentario retoma elementos excluyentes entre sí, es decir, elementos del cuento clásico y del cuento moderno, de géneros extraliterarios, o ambos, siempre poniendo en evidencia el carácter convencional de toda narrativa. El cuento posmoderno es, por su propia naturaleza, marcadamente irónico, lúdico y autorreferencial” (B. Mc. Hale). ZAVALA, Lauro: *Manual de Análisis Narrativo: literario, cinematografía, intertextual*, México, D. F., Trillas, 2007, p. 42.

<sup>151</sup> MEDINA, Dante: *Cómo perder amigos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura – Casa de las Américas (Colección Arte de nuestra América / Casa de las Américas), 1994.

## Contextualización

*Cómo perder amigos* (1994) es el tercer libro de cuentos publicado por Dante Medina. Antes de que se publicaran el conjunto de cuentos en un solo volumen, algunos aparecieron en revistas y periódicos de México.<sup>152</sup> Este libro ganó el Premio Casa de las Américas de Cuento de Cuba en 1994. El 4 de febrero de ese año se exhibió el titular “Dante Medina recibirá en Cuba el Premio Casa de las Américas”; el artículo incluía estas palabras de Medina:

No escribo nada desde el punto de vista fortuito, todo está técnicamente pensado. Trabajo con las anécdotas, pero también con la lengua. Jugar con las palabras o el lenguaje no significa oscurecer el texto, dice el autor de *Tola* y *Cómo perder amigos*.<sup>153</sup>

Consideramos el juego con las palabras al que se refiere el autor como parte de la metodología bergsoniana, puesto que partiendo de la experiencia y de todo aquello que está “técnicamente pensado” podemos hablar de *intuición*.

## Descripción del libro

### A.- Título

Resulta evidente que el título del libro es una parodia de los manuales de “superación personal” y “éxito en la sociedad”, que remiten a títulos del tipo “cómo ganar amigos”, “cómo ser popular entre las personas”, “cómo ser exitoso en sociedad”. Un clásico del tema es el libro *Cómo ganar amigos e influir sobre las personas* (1936) de Dale Carnegie. Pedro de la Hoz opina sobre esta obra:

---

<sup>152</sup> En el suplemento “eal” del periódico *El Jalisciense*, de Guadalajara, en 1986, y en el suplemento cultural del periódico *El Financiero*, México, D. F., en 1989. En las revistas *Aguacero*, Aguascalientes, 1987; *Equus*, Culiacán, Sinaloa, 1989; *Universidad de México*, UNAM, 1987; *Los universitarios*, UNAM, 1991; y *Plural*, México, D. F., 1994. En el extranjero en *El Paisano*, Texas, 1990.

<sup>153</sup> ESPINOZA, Jorge Luis: “Dante Medina recibirá en Cuba el Premio Casa de las Américas”, periódico *Unomásuno*, sección “Ciencia, cultura y espectáculos”, 4 de febrero de 1994, p. 29.

*Cómo perder amigos* es un libro iconoclasta como su autor. “Es el primero —confiesa— que van a entender los lectores, porque en los anteriores había inventado una especie de español. A pesar de todo, el primero, *Léérere*, ha tenido dos ediciones; y el segundo, *Niñoserías*, tuvo éxito de la crítica. Pero el que ganó Casa es más accesible, sin que por ello pierda una esencia transgresora. Vamos, que el cuento a las puertas del siglo XXI tiene que ser distinto: Maupassant ha muerto.”<sup>154</sup>

## B.- Títulos de los cuentos

El libro está dividido en tres partes. La primera, que correspondería precisamente a *cómo perder amigos*, contiene dieciocho cuentos con títulos redactados, la gran mayoría, en imperativo. La segunda parte se titula *What's a maid?* Y está compuesta por cinco cuentos con títulos en inglés que contienen, entre paréntesis, traducciones libres y juguetonas al español de México. Finalmente, la tercera parte, *Pongo por caso*, la conforman una serie de veinticinco *Cuentininos* y cinco *Palabrarios* numerados. Cada uno de ellos será explicado más adelante (capítulo “IV.3.3 Análisis de siete nuevos géneros literarios”); por ahora, baste decir que son textos mínimos, emparentados con la mini-ficción, con características propias que los diferencian. José Brú señala que los títulos de los cuentos anuncian los “varios métodos de cómo perder amigos, 18 métodos, por ejemplo: ‘Fijarse en lo que uno dice’, ‘Hablar de sí mismo’, ‘Encaríseñese, por favor’, ‘Ofrezca la luna’, ‘Utilice sus sueños’, ‘Diga yo’, ‘No esté de acuerdo’, ‘Preste dinero’, todos esos son métodos para perder amigos. Tiene unos que los pone como *Palabrarios* y que no tienen título.”<sup>155</sup>

## C.- Epígrafes

También en este libro es reseñable el uso de epígrafes. El más destacado es la dedicatoria al inicio del libro: “A los amigos que todavía tengo”. Éste nos da —como lo había hecho el autor en los dos anteriores libros de cuentos *Léérere* y *Niñoserías*— el tono de la lectura que, en este caso, es la ironía. Otros epígrafes remiten a las preocupaciones e intereses por la lengua del autor: nuevamente el semiólogo Roland Barthes, y un clásico del Siglo de Oro, Luis de Góngora (“voces en vano dio, pasos sin

---

<sup>154</sup> DE LA HOZ, Pedro: “Dante Medina, asesino de Maupassant”, periódico *Gramma*, La Habana, 12 de febrero, 1994.

<sup>155</sup> BRÚ, José, MEDINA, Dante: *Op. cit.*, p. 453.

tino”), a los que se añade un nuevo tono, el del pensador pesimista E. M. Cioran: “Había que resignarse a la miseria metafísica de una preposición”.

#### D.- Contexto sociocultural

*Cómo perder amigos* es el primer libro de cuentos que Dante Medina escribió en México, a partir 1986, tras su regreso de Francia en 1985, inmerso de nuevo el autor en su lengua materna; cronológicamente es el tercer libro después de *Léerere* y *Niñoserías*. De la tercera parte del volumen, dividida en dos apartados —*Cuentininos* y *Palabrarios*—, seleccionamos textos que analizaremos siguiendo los tres métodos de la *intuición* a los que se refiere Deleuze en *El bergsonismo* (1987):

Bergson distingue esencialmente tres tipos de actos, los cuales a su vez determinan las reglas del método: la primera se refiere al planteamiento y a la creación de los problemas; la segunda, al descubrimiento de las verdaderas diferencias de naturaleza; la tercera, la aprehensión del tiempo real. Mostrando cómo se pasa de un sentido al otro y cuál es “el sentido fundamental” es como debemos encontrar la simplicidad de la intuición como acto vivido, para responder a la cuestión metodológica general.<sup>156</sup>

La manifestación de una lengua de libertad se afina en el poder de decisión, como afirma Gilles Deleuze. Los textos de *Cómo perder amigos* (1994) se abocan a desentrañar nuevos sentidos en la lengua y expandir la significación de los vocablos.<sup>157</sup>

#### Análisis de cuentos con los tres métodos de la *intuición*

Para el análisis, partiremos de las tres reglas señaladas por Deleuze que rigen el método que vamos a utilizar. “Es un método esencialmente *problematizante* (crítica de los falsos problemas e invención de los verdaderos), *diferenciante* (divisiones e

---

<sup>156</sup> DELEUZE, Gilles: *El bergsonismo*, ed. cit., p. 11.

<sup>157</sup> “Frente a la doctrina neoclásica —que tanta vigencia y fuerza tuvo en el siglo XVIII— de la pureza e incomunicabilidad de los géneros literarios —cada uno de ellos pluralmente separado, encasillado, determinado—, la sensibilidad romántica prefiere mezclar, confundir, borrar límites y crear nuevas formas. Se considera entonces normal la mezcla de lo cómico y de lo trágico, de la prosa y del verso, de lo narrativo y de lo lírico, de lo filosófico y lo humorístico”. BAQUERO GOYANES, Mariano: *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, p. 120. Estudio Preliminar de Francisco Javier Díez de Revenga. Segunda edición.

intersecciones), *temporalizante* (pensar en términos de duración)”, en palabras del filósofo francés.<sup>158</sup>

1.- Trabajamos con la Regla Primera para aproximarnos al *Cuentinino* “Pongo por caso”. En él se adapta lo verdadero y lo falso bergsoniano, lo que permite al narrador diferenciar dos tipos de problemas: “los inexistentes” y “los mal planteados”. En este texto, el narrador *intuye* un problema inexistente y mal planteado. Lo mismo se aplica al *Palabrario* al que atribuimos la misma Regla Primera:

Aplicar la prueba de lo verdadero y de lo falso a los problemas mismos, denunciar los falsos problemas, reconciliar la verdad y creación en el nivel de los problemas”.<sup>159</sup> Regla Complementaria: “Los falsos problemas” son de dos tipos: “problemas inexistentes”, que se definen por el hecho de sus términos implican una confusión del “más” y del “menos”; “problemas mal planteados”, que se definen por el hecho de que sus términos representan mixtos mal analizados.<sup>160</sup>

| <i>Cuentinino</i> “Pongo por caso”                                                                                                                                                                                          | <i>Palabrario</i>                                                                                                                                                                                                             |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>A</p> <p>Pongo por caso tomaba el camión todas las mañanas —vicioso.</p> <p>Todos lo miraban de muchos modos.</p> <p>Pongo eliminaba caso por camión y mañanas y las.</p> <p>Todos lo miraban vicioso.<sup>161</sup></p> | <p>La palabra por es circunstanciosa, quedabién. En por ejemplo adopta un docto neutro; en por favor se destiempla; en por fortuna alivia un respiro de qué bueno.</p> <p>Por, sola, si la dejan, paniquea.<sup>162</sup></p> |

Regla Primera en el *Cuentinino*:

Centrándonos en el *Cuentinino*, el autor plantea un “supuesto” problema que tiene el personaje central, que se identifica con la expresión “Pongo por caso”. De acuerdo con el primer método, la fórmula principal es: encontrar y plantear, no encontrar y resolver. Se toma con cautela la imitación de la realidad, sin caer en lo caricaturesco; la voz narrativa es existencialista y fantástica, estableciéndose el eco de

<sup>158</sup> DELEUZE, Gilles: *El bergsonismo*, ed. cit., p. 34.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>161</sup> MEDINA, Dante: *Cómo perder amigos*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 275.

<sup>162</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 300.



un *yo* (*Pongo por caso*) con un *otro* (*Todos*). Gilles Deleuze afirma: “porque un problema especulativo es resuelto en cuanto está bien planteado”. La Regla Primera también establece que el error está en considerar que lo ‘verdadero’ y lo ‘falso’ de un problema se refiere únicamente a las soluciones. Se trata de un prejuicio social ya que la sociedad —a través del lenguaje— transmite el problema, y se nos impone la resolución de éste desde un “estrecho margen de libertad”, como lo describe Deleuze. Para nuestro estudio, pensamos en la norma gramatical tradicional, que se rige bajo sus estatutos y sólo eso es lo correcto en la escritura. Ahora bien, de acuerdo con el método, la verdadera libertad está en el “poder de decisión”, “sólo hay que *descubirla*”,<sup>163</sup> paso que implica “la desaparición de los falsos problemas”. En ello, Deleuze añade: “Pero plantear el problema no es simplemente *descubrir*, es *inventar*”. Llevada esta lógica filosófica al terreno de nuestro estudio, el autor toma ese poder de decisión, duda de la fiabilidad de la lengua cartesiana, plantea esa desconfianza y especulación, y *descubre* e “*inventa*” una nueva escritura intuitiva: hay una necesidad del texto de relatar otras cosas que la gramática no había previsto que se contaran. La escritura intuitiva parte de la experiencia, de un conocimiento muy completo de la lengua, y partir de ahí puede ir *más allá*, a la gramática de la libertad. Deleuze dice: “En la toma de conciencia está la conquista de la libertad”; de nuevo, en nuestro enfoque, la conquista está en reinventar una nueva escritura, que se constituye en libertad.

Regla Primera, en el *Palabrario*:

Por su parte, en el *Palabrario* el juego provocativo se plantea reconciliar la verdad en la función *circunstanciosa* de la preposición *por*: en lo verdadero hace la introducción del complemento agente (fue escrito *por* Dante Medina); en lo falso, si se deja sola, *paniquea*, según la *intuición* fantástica del autor. Por otro lado, *en*, como preposición de lugar, tiempo o modo es neutra, aunque *destiempla*. El autor denuncia un falso problema para exponer una escritura de libertad. Los falsos problemas, a su vez, se dividen en dos tipos: los “problemas inexistentes” y los “problemas mal planteados”. Encasillamos el *Palabrario* dentro de los primeros, los “problemas inexistentes”, que Bergson divide en tres conceptos: el problema del no ser, el del desorden y el de lo posible; es decir: problemas relacionados con el conocimiento y con el ser. Digamos que la escritura del *Palabrario* podría caracterizarse como “desordenada”, pero este

---

<sup>163</sup> DELEUZE, Gilles: *El bergsonismo*, ed. cit., p. 12.

desorden narrativo es una característica posmoderna, pues: “Los autores posmodernos no comparten la obsesión de sus predecesores por el orden y la coherencia, y no sienten necesidad de explicar sus alusiones”,<sup>164</sup> según afirma Francisca Noguerol. Además, Deleuze considera que si pensamos en la idea de “desorden” está ya integrada la idea de “orden”, más el prefijo de su negación “des-”. Eso deriva a caer en el mismo vicio (de un “problema inexistente”), pues hablamos de desorden “cuando nos encontramos con un orden que no es aquel que nosotros esperábamos”. Porque al final, nos seguimos preguntando “¿por qué esto más bien que aquello (aquello que era igualmente posible)?”. Es, en este caso, una Gramática de la libertad.

2.- La Regla Segunda trata de la ilusión de la existencia de una correspondencia biunívoca entre lenguaje y realidad: son las “desemejanzas” entre naturaleza y lenguaje las que busca poner en evidencia la regla. El *Cuentinino* “No supo cómo se dijo frase”, “contiene contra la ilusión” de intercambiar nombres propios de personajes por preposiciones:

Luchar contra la ilusión, encontrar las verdaderas diferencias de naturaleza o las articulaciones de lo real.<sup>165</sup> Regla Complementaria: lo real no es sólo lo que se divide siguiendo articulaciones naturales o diferencias de naturaleza, sino también lo que se reúne siguiendo vías que convergen en un punto ideal o virtual.<sup>166</sup>

| <i>Cuentinino</i> : “No supo cómo se dijo frase”                                                                                                                                                                                                                                                        | <i>Palabrario</i>                                              |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| Y dice que con él qué; yo y él se gritan, con, conque, que y qué (y), ella, todo y también tampoco, que pura culpa (y pura culpa grita) de frase (de se enoja con frase; se enoja gruñe feo a frase, a feo a feo, gruñe) que no quería hablar. Orden: orden. Orden se va descorazonando. <sup>167</sup> | Dónde puede ser un color sin casa. Por ejemplo. <sup>168</sup> |

<sup>164</sup> NOGUEROL, Francisca: “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 94.

<sup>165</sup> DELEUZE, Gilles: *El bergsonismo*, ed. cit., p. 18.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>167</sup> MEDINA, Dante: *Cómo perder amigos*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 294.

<sup>168</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 300.

### Regla Segunda en *Cuentinino*:

En el *Cuentinino* “No supo cómo se dijo frase”, el recurso de cambiar los nombres propios de personajes por preposiciones constituye luchar contra la *ilusión*, según establece Deleuze. “Se trata siempre de dividir un mixto [sustantivos por preposiciones] siguiendo sus articulaciones naturales [nombres propios], es decir, en elementos que difieren en naturaleza [su función (de ‘sustantivo’, de ‘preposición’) dentro de un enunciado]”.<sup>169</sup> El cambio de sustantivo por preposición es el recurso lingüístico introductorio al dualismo bergsoniano: sustantivo-preposición, “duración-espacio, cualidad-cantidad, heterogéneo-homogéneo, continuo-discontinuo, las dos multiplicidades, memoria-materia, recuerdo-percepción, contradicción-distención, instinto-inteligencia”.<sup>170</sup> El método intuitivo que practica el autor es el de la división de dos partes de un enunciado: el de un sustantivo por una preposición, una modificación a la estructura de la oración. Este proceso de modificación o subversión sólo puede hacerse a partir de una experiencia de escritura, pues “la experiencia sólo nos ofrece mixtos”, asegura Deleuze, y en la que las “desemejanzas” de naturaleza —en este caso dos partes de la oración— son las que el autor busca poner en evidencia.

### Regla Segunda en *Palabrario*:

Por su parte, en el *Palabrario* elegido como ejemplo existe una combinación de apreciación (*color*) y recuerdo (*Dónde*). Filosóficamente, la intuición se ve condicionada por una tendencia cualitativa: *puede ser un color*. El leitmotiv de la *intuición* es rebasar el estado límite de la experiencia, como en este texto en el que “mezclamos recuerdo y percepción; pero no sabemos reconocer lo que corresponde a la percepción y lo que corresponde al recuerdo”. Se trata simplemente de una *ilusión* de correspondencia biunívoca o dualismo bergsoniano entre lenguaje-realidad. Ya no discernimos en “la representación (*Dónde*) las dos presencias puras de la materia (*casa*) (*color*) y de la memoria (*puede ser*), sólo vemos diferencias de grado entre

---

<sup>169</sup> DELEUZE, Gilles: *El bergsonismo*, ed. cit., p. 19. Utilizamos una cita de Gilles Deleuze en la que, dentro de paréntesis, desarrollamos la Regla Segunda con los elementos del *Cuentinino* “No supo cómo se dijo frase”.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 18.

percepciones-recuerdos y recuerdos percepciones”:<sup>171</sup> (*Dónde puede ser un color sin casa. Por ejemplo*).

En concreto, al no poder reconocer entre una percepción y un recuerdo, sucede que “medimos las mezclas con una unidad impura y ya mezclada”. Justamente de este razonamiento, se origina la fijación de Bergson por lo *puro*, debido a que “corresponde a esta restauración de las diferencias de naturaleza”. En definitiva, lo que observamos en el *Palabrario* es una estructura sintáctica que “difiere en naturaleza” y, a ese efecto, Deleuze describe “sólo lo que difiere en naturaleza podemos decir que es puro, pero sólo las *tendencias* difieren en naturaleza”.

3.- La Regla Tercera es “Plantear los problemas y resolverlos en función del tiempo más bien que del espacio”.<sup>172</sup> Durante el siglo XIX predominaba la idea del tiempo absoluto, el tiempo newtoniano. Esta idea la cuestionaron los físicos Henri Poincaré y Albert Einstein, y antes, el filósofo Henri Bergson. El primer tiempo es el objetivo, el del mundo de los relojes, y el segundo es el subjetivo, el de la experiencia, el de la ficción y el arte.<sup>173</sup> Llevado este planteamiento al *Cuentinino* “Ahora es”, el resultado es la prioridad del tiempo sobre el espacio (“Ahora es”). También en el *Palabrario* elegido a modo de ejemplo prima el tiempo sobre el espacio (“Desde sirve para medir distancias”).<sup>174</sup> *Desde*, en su ambigüedad es también un adverbio de espacio, por lo que juego y ambigüedad envuelven el sentido de tiempo. Por ese motivo la idea newtoniana de tiempo homogéneo fue discutida, apuntalándose en la filosofía “la idea de que la única experiencia real del tiempo es la experiencia de la conciencia, su multiplicidad y variabilidad. Una de las voces que más impacto tuvo (sobre todo en la literatura y el arte modernos) fue Henri Bergson”,<sup>175</sup> expone Roas.

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 19. Utilizamos una cita de Gilles Deleuze en la que, dentro de paréntesis, desarrollamos la Regla Segunda con los elementos del *Palabrario*.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>173</sup> “La defensa que hace Bergson de la realidad cualitativa del *tiempo subjetivo* hay que entenderla, pues, como una reacción contra la estandarización y homologación del tiempo iniciada a mediados del siglo XIX, que culminó, [...], con la unificación internacional de la hora”. ROAS, David: *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*, ed. cit., p. 31.

<sup>174</sup> El tiempo de la narración no es el tiempo del reloj: es un tiempo que genera la propia narración y que se marca según un “sistema de horas” que no tienen nada que ver con el reloj astronómico.

<sup>175</sup> ROAS, David: *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*, ed. cit., p. 30.

| <i>Cuentinino Ahora es</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | <i>Palabrario</i>                                                                                                                                                                                                                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ahora es, digamos por el momento, un tantito de espacio haciendo tiempo que si algo te atrasa nomás alcanzas puro después, y ya se te está mirando sin que sepas de dónde le viene mucha y para el susto de a entre el ojerío mirándol'a, entonces los introduce (ay) por el despacito de dos paréntesis molestos de familia ) ( espaldeándose que viene diciendo: ay, pásensen ya, qué bueno que ya llegaron ahora. <sup>176</sup> | Desde sirve para medir las distancias. Pero es muy caprichosa y siempre midisea según el cliente. Desde que no te veo, desde tal lugar, desde hace tanto, no se entienden por culpa de desde. Aunque le dice a veces que se calme. <sup>177</sup> |

Regla Tercera, en *Cuentinino*:

El sentido fundamental de la *intuición*<sup>178</sup> en el *Cuentinino* “Ahora es” es el empleo de vocablos de duración: el adverbio (que da función del tiempo) *ahora*, marca este momento, el actual. La narración se sitúa en ese tiempo subjetivo que Bergson llama “tiempo vivido”, el de la experiencia personal, y en este caso, hasta el del antojo; es el tiempo de la ficción y no el de las manecillas del reloj.<sup>179</sup> El autor juega con la ambigüedad de *ahora*: tanto en duración, como en espacio. La define, describe una temporalidad: “un tantito de espacio haciendo tiempo que si algo te atrasa nomás alcanzas puro después” y, al mismo tiempo, fabrica una designación de espacio. La posibilidad de hacer dudar produce el efecto-sensación de fantástico. De esta forma, concuerda la Regla Tercera en el *Cuentinino*: “Consideremos la división bergsoniana

<sup>176</sup> MEDINA, Dante: *Cómo perder amigos*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 276.

<sup>177</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 300.

<sup>178</sup> “La intuición supone la duración, consiste en pensar en términos de duración”, DELEUZE, Gilles: *El bergsonismo*, ed. cit., p. 29.

<sup>179</sup> El tiempo subjetivo fue verdaderamente analizado por los creadores modernos, pues es “una idea de tiempo que se opone a la concepción mecánica de la vida y a un orden social controlado en su regularidad que se impone sobre el individuo”, explica Roas, quien a su vez cita a Ursula K. Heise (*Chronochisms. Time, Narrative, and Postmodernism*, 1997): “The increased mechanization and standarization of time in the public sphere was confronted in the cultural realm with a sustained exploration of the workings of time in human consciousness and memory, which was often envisioned as antithetical to the rationality of machine and clock time. Sigmund Freud’s psychoanalysis, William James’ reflections on time and consciousness, and Henri Bergson’s philosophy of *durée* all showed the ways in which psychological or ‘organic’ temporality deviates from the linearity of mechanical and industrial time”, ROAS, David: *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*, ed. cit., p. 31.

principal: la duración y el espacio”. [...] “En la duración sólo hay diferencias de naturaleza, mientras que el espacio no es más que el lugar.”<sup>180</sup>

Regla Tercera en *Palabrario*:

Por su parte, el *Palabrario*, en sí mismo, advierte el punto discutible que tiene la preposición “desde”; a través del juego experimental y la *intuición* fantástica, el autor distribuye los significados del vocablo, más en función del tiempo (*desde* que no te veo, *desde* hace tanto) que del espacio (*desde* tal lugar). “Un tiempo subjetivo que discurre a velocidades distintas en función nuestras experiencias, que se mueve —gracias a la memoria— en el pasado y el presente”.<sup>181</sup> En el contexto de lo fantástico aparecen los elementos de lo inexplicable (no se entienden por culpa de *desde*) y lo inadmisibile (aunque le dice a *veces* que se calme) que se unifican en el tiempo subjetivo, “el tiempo que la ficción va a explorar desde principios del siglo XX y que supondrá una auténtica revolución en la plasmación literaria y artística de la cronología”.<sup>182</sup>

La intuición, como método, resalta el carácter propio de lo fantástico. En las narraciones, se presentan situaciones ambiguas que, a través de este enfoque y sus tres reglas, revelan un carácter diferenciador. Por un lado, se evidencia el dualismo de la literatura fantástica, que abarca tanto lo extraño como lo maravilloso. Por otro, surge la problemática filosófica sobre la relación entre lo verdadero y lo falso dentro de la ficción. Finalmente, se incorpora la concepción del tiempo subjetivo posmoderno, entendido como “la victoria de la duración bergsoniana”.<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> DELEUZE, Gilles: *El bergsonismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, Colección Teorema, 1987, pp. 29-30.

<sup>181</sup> ROAS, David: *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*, ed. cit., p. 33.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 34.

## IV.2 Breve recorrido del humor en la literatura

Ningún problema humano debe enfocarse sin humor o perplejidad.

Freeman Dyson

A continuación, nos referiremos brevemente a los autores y recursos humorísticos de los que consideramos es heredero nuestro autor, y que, en consecuencia, han resultado fundamentales para el enfoque de esta investigación. Recurriremos especialmente al libro *The power of satire: Magic, ritual art*, de Robert C. Elliott, cuyas ideas confirmaban nuestras conclusiones sobre la trayectoria y los usos del humor y la sátira que distinguen la obra de Dante Medina, por lo que lo citaremos a menudo.

En la Antigüedad encontramos las primeras manifestaciones humorísticas literarias. La obra la *Batracomiomaquia* o la *Batalla de los ratones y las ranas*, adjudicada a Homero, ha sido clasificada por la crítica como épica cómica. Durante el periodo de la guerra del Peloponeso, aparece el comediógrafo Aristófanes —figura central del género cómico—, quien emplea un lenguaje mordaz y sarcástico en sus once obras conservadas, y en las que se burla de la ideología dominante en la Atenas de entonces. Después, durante el Helenismo, en tanto que la tragedia griega expiraba, la comedia conseguía la consideración del Estado, dando lugar a la denominada comedia nueva. La estructura y las características del género cambiaron, con la incorporación de un nuevo lenguaje coloquial y de escenarios grotescos e irrisorios; su mayor exponente fue Menandro. Hacia finales del Helenismo se desarrolló la denominada segunda sofística, apareciendo los primeros representantes humoristas de ese periodo, como Luciano de Samósata, quien parodiaba a grandes figuras como Homero; su escritura está cargada de ingenio amargo, de ironía, burla cruda y gran carácter satírico.<sup>184</sup> Otra escuela de la época que componía diatribas y sátiras sobre los males de la sociedad fue

---

<sup>184</sup> Para este aspecto Robert C. Elliott confirma el origen helénico de la sátira: “[...] our *satirize* and *satirical* come from the Greek word for satyr. This etymological disentanglement was long in the making. In Renaissance England it was universally accepted that satire (*satyr* or *satyre*, it was spelled-the orthographic modification both reflected and contributed to the confusion) came from the ancient satyr plays”. ELLIOTT, Robert C.: *The power of satire: Magic, ritual, art*, New Jersey, Princeton University Press, 1972, p. 102.

la escuela de los cínicos, que se distinguían por el empleo de juegos de palabras, el humor y la ironía —como método— contra los que planteaban teorías complicadas e inaccesibles para los no iniciados. Igualmente tuvieron notoriedad en el campo literario y cultural de la Antigüedad las fábulas milesias, novelas de tema erótico y tono humorístico que seguían a su creador Arístides de Mileto.

Luego de desplazarse de Umbría a Roma, el comediógrafo Plauto también hizo aportaciones a la comedia; inspirado en la obra de Menandro —la comedia nueva— le imprimió a su dramaturgia características de trasfondo cómico, y utilizó la sátira, los neologismos y las parodias idiomáticas. Plauto preanuncia la comedia de carácter (género distinguido por el papel engrandecido, exagerado de un personaje en un atributo moral, psicológico que suscita *gracia*), así como la técnica del argumento de enredo que será muy empleada en la comedia del Siglo de Oro español, y que conducirá posteriormente al personaje del pícaro, propio de la novela picaresca.<sup>185</sup> Más tarde, en la República romana, Terencio también escribiría comedias, inspirándose en la comedia ática, última época de las comedias griegas: su lenguaje se caracteriza por ser directo y claro. Sus comedias se difundieron en monasterios durante la Edad Media con el interés de que los escribas aprendieran con ellas la escritura del latín; así la Iglesia preservó estas comedias que posteriormente servirían de influencia y modelo a imitar en el teatro de Occidente por parte de grandes figuras como Montaigne, Shakespeare y Molière. Luego, en el periodo en que Roma se transforma de República a Imperio, destaca la poesía lírica especialmente satírica con Horacio, su gran exponente; en los hexámetros emplea un tono amistoso, y la crítica social está presente en sus *Sátiras*.<sup>186</sup> Enseguida, aparece una obra que une la prosa y el verso, de tono satírico,<sup>187</sup> rica en coloquialismos, el *Satiricón*, atribuido a Petronio.

Durante la Edad Media el humor tuvo una de sus principales manifestaciones en un género poético medieval de tipo satírico, la “cantiga de escarnio y maldecir”, que la crítica encuadra en el marco de la lírica galaicoportuguesa. La cantiga de escarnio

---

<sup>185</sup> Coincidimos con Elliott en que “[...] satire has to do with tone and spirit (perhaps also purpose), but hardly with form”. ELLIOTT, Robert C.: *Op. cit.*, p. 101.

<sup>186</sup> Sobre este punto Elliott opina que “When Horace or Juvenal hurls threats in Archilochean terms, we understand the threats in a special sense: language which was once believed capable of magically inflicting death, now kills in a metaphorical sense only”. ELLIOTT, Robert C.: *Op. cit.*, p. 129.

<sup>187</sup> El análisis realizado por Elliott, señala que “These works Northrop Frye calls Menippean satires. Menippus was a pugnacious Greek Cynic (third century b. c.) who wrote satires in a mixture of prose and verse”. ELLIOTT, Robert C.: *Op. cit.*, p. 186.



manifiesta la crítica, que esconde a través de sobreentendidos, mientras que la cantiga de maldecir es completamente directa y clara. Fueron utilizadas en el ámbito cortesano para agredir verbalmente mediante el recurso de la sátira. En ese mismo contexto fue muy habitual en los nobles el uso de *exempla* para moralizar, la paremiología o el empleo de refraneros (locuciones o frases adverbiales); entre las colecciones de refranes más famosas destacan dos realizadas por el marqués de Santillana (Íñigo López de Mendoza y de la Vega) bajo el título de *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*. En este periodo numerosos escritores recurrieron al humor, y aunque el latín y el francés eran las lenguas dominantes en el contexto literario, Geoffrey Chaucer consiguió el reconocimiento del inglés medio en la literatura con su determinante obra, *The Canterbury Tales*, en la que predomina el humor satírico.<sup>188</sup> Muy importante e influyente durante este periodo fue *El Decamerón* de Giovanni Boccaccio: cercados por una epidemia de peste, los personajes cuentan cuentos en los que domina la hilaridad; el humor ya no tiene la función de la crítica y la sátira profunda, o de conducir hacia la identificación de la buena doctrina, sino que más bien se recrea con un valor burgués que propugna placer, adquiriendo una dimensión epicúrea.

En España, en el prerrenacimiento, el Arcipreste de Talavera (Alfonso Martínez de Toledo), dada su situación eclesiástica, escribió hagiografías, pero también la obra *El Corbacho* o *Reprobación del amor mundano*, una diatriba satírica y humorística en oposición a lo mundano formada por textos breves inspirados en los *fabliaux* medievales franceses. El ingenio humorístico se presenta también en la lírica cancioneril de Juan de Mena, caracterizada por tener gracia, ser ligera, con versos alegóricos como en *El Laberinto de Fortuna*, de estructura particular ya que el uso de las figuras retóricas diástole y sístole marcan la acentuación en un lugar diferente de la palabra; la obra tiene los rasgos del poema paródico, impúdico y satírico cultivado en la época, llamado “carajicomedia”. El sector humanista tenía un interés diferente al del cortesano renacentista, que seguía el ideal del *vir doctus et facetus*, popularizado en la obra *De sermone* de Giovanni Pontano. Después en Francia, en esa misma línea —como fuente humanista— el humor se emplearía como recurso sanador: el conjunto de las cinco novelas satíricas *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais sirvieron en la desazón

---

<sup>188</sup> Elliott aborda la obra satírica de Chaucer, de la que expresa lo siguiente: “Thus the satirical portraits of Chaucer, who seems to have been thoroughly orthodox in religion, have often been interpreted as evidence of his revolt against the Church; during the Reformation he and Langland were used for purposes doubtless far removed from their intent”. ELLIOTT, Robert C.: *Op. cit.*, p. 272.

de los que padecían alguna enfermedad, aunque contienen bastante humor escatológico.<sup>189</sup> Erasmo de Rotterdam —quien fuera lector y amigo de Rabelais— también utilizaría el humor frío y la sátira en su *Elogio de la locura*, ensayo burlón donde emplea el retruécano para exhibir los ejercicios de la Iglesia y atacar los vicios de la estulticia y la pedantería.<sup>190</sup>

El humor se refleja también en el género de la comedia humanística, en prosa, dialogada, con tópicos de lo cotidiano. En casos como *La Celestina* se rompe con el código del final feliz generando el híbrido de la *Tragicomedia* que hizo célebre Fernando de Rojas. En otro tipo de textos, como los repertorios de cartas ficticios, el humor se acerca a la vida cortesana; la obra *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara se compone de diversas temáticas tratadas con amenidad y gracia, demostrando el menosprecio al conocimiento. En el tránsito del Renacimiento al Barroco la representación del humor cobró vida a través de la sátira con el género de la novela picaresca —en oposición completa a la prosa pastoril—; destacaba en esa tipología narrativa lo mísero, irónico, burlesco, como en *La vida del Lazarillo de Tormes*, *El Buscón* de Francisco de Quevedo o *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. En la transición hacia el Barroco español, el humor se traslada al género caballeresco propiciando contextos agudos, perspicaces, graciosos, de extraordinaria comicidad y sagacidad irónica en la magistral novela de Cervantes *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

En el Barroco español el humor se manifestó principalmente en las comedias. La novedad estuvo en la forma de expresión a través de la aleación entre la lengua coloquial y culta. Uno de los grandes aportes fue la figura del gracioso o el donaire, del Fénix de los Ingenios, Lope de Vega. Al mismo tiempo, se popularizó el entremés, una pieza o interludio cómico en las representaciones teatrales. En la época se difundió el empleo de lo humorístico en epigramas y versos satíricos, burlescos, paródicos e ingeniosos; en algunos de ellos, como es sabido, Francisco de Quevedo ridiculizó a su

---

<sup>189</sup> Sobre las sátiras mágicas —recurso empleado por Rabelais— Elliott considera que: “Furthermore, it should be observed that the magical satires are often occasioned by, and treat of, the same vices and follies which preoccupy Horace and Wyndham Lewis, Rabelais and Pope: stinginess, inhospitality, pride, the inflexibility of those in power. Finally, the magician satirists often propose to ridicule their victims and to shame them—this, most significantly, the precise aim of satirists in any age”. ELLIOTT, Robert C.: *Op. cit.*, p. 39.

<sup>190</sup> De acuerdo con Elliott, lo burlesco funciona así: “Burlesque is employed as the agent of indirect criticism. In short, the satirists are satirized”. ELLIOTT, ROBERT C.: *Op. cit.*, p. 98.

contemporáneo Luis de Góngora.<sup>191</sup> En lengua inglesa William Shakespeare se sirve igualmente de diversos recursos humorísticos como el uso de la sátira, la metáfora e incluso los juegos de palabras para representarlos en la tragedia y la comedia.

En el siglo XVII, en Francia, el humor se expuso en obras teatrales que usaron la farsa, la ironía y la satirización de la sociedad; su mayor exponente fue Molière, mediante personajes como el enfermo imaginario, las preciosas ridículas, su Don Juan, el personaje de Tartufo, el avaro, el misántropo.<sup>192</sup> Más tarde, en Irlanda, la literatura humorística trasladó la crítica mordaz a los textos de relatos de viajes, principalmente con *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift.<sup>193</sup> Ulteriormente, en España se retomó el entremés, pero con un nuevo recurso: el sainete, de tipo jocoso, con el tiempo se redefinió como comedia asainetada, por reunir moralidad y humor.

A mediados del siglo XVIII, destacan los usos humorísticos de uno de los mayores exponentes del Siglo de las Luces, Voltaire; su sentido del humor —satírico, malicioso e irónico— lo encontramos en su primera tragedia *Amulius y Numiton*, o en la novela *Candide, ou l'Optimisme*, obra en la que parodia los planteamientos (optimistas) de Leibniz. En sus discursos sobre el cuestionamiento y reprobación del estado, su actitud se caracterizó por ser irónica y satírica siempre. En ese mismo sentido humorístico, Jean Jacques-Rousseau examinó la cultura, el pensamiento de la época, con la comedia *Narcisse ou l'Amant de lui-même*.

El humor se ve reflejado de una manera diferente en Estados Unidos en el siglo XIX, a través de Mark Twain y la novela *Las aventuras de Tom Sawyer*, ingeniosa por su personaje principal (un niño) que protagoniza peripecias divertidas, traviesas. Desde otra perspectiva humorística, Ambrose Bierce reunió un vocabulario sardónico, satírico, en su *Diccionario del Diablo*. En la época victoriana tardía, en Inglaterra, el humor se manifiesta en el ingenio de sentencias, reflexiones o epigramas; es el caso de *La*

---

<sup>191</sup> Sobre ridiculizar a alguien, Elliott reproduce las palabras de Francisco VI, quien opina que: “‘Le ridicule’, said La Rochefoucauld, ‘deshonore plus que le déshonneur’”. ELLIOTT, Robert C.: *Op. cit.*, p. 68.

<sup>192</sup> Sobre esta obra clásica, Elliott considera que la obra *El Misántropo* fue escrita para divertirnos, además de que recoge la opinión de Voltaire sobre esta misma obra, en la que subraya: “‘Le Misanthrope is a comedy; and comedy exists only to please, to make us laugh [...]. Voltaire thought *Le Misanthrope* a wiser and finer satire than any written by Horace or Boileau’”. ELLIOTT, Robert C.: *Op. cit.*, pp. 169-181.

<sup>193</sup> Precisamente, la forma en que Elliott define la obra de Swift, coincide con nuestro criterio: “‘But what of *Gulliver’s Travels*? It is a fiction; it is written in prose; it is an ‘imaginary voyage’. [...] Clearly it is a satire.’”. ELLIOTT, Robert C.: *Op. cit.*, pp. 184-185.

*importancia de llamarse Ernesto* de Óscar Wilde, plena de ironía y artificios cómicos que resaltan las costumbres de la sociedad. En Francia, destacan el ingenio y la creatividad lingüística en *Les cent contes drolatiques*, de Honoré de Balzac (inspirado en François Rabelais), donde el humorismo se concentra en juegos de palabras, uso de neologismos, mezcla de latinismos con dialectos y ridiculización de grandes figuras de la época.<sup>194</sup>

En el siglo XX el humor se transforma y crece en sus posibilidades literarias, pero también en otros registros discursivos que generalizan nuevas formas de tratamiento: el nuevo modo de manifestarlo es a través de chistes en caricaturas o en las tiras cómicas en la prensa, de modo que la emergencia del cómic de humor como género acaba por familiarizar a los lectores de la prensa periódica con el asombro, la extrañeza, la fascinación o el deslumbramiento. Además, el humor se hizo muy presente ante el gran público gracias al cine mudo, en el que Charles Chaplin interpretó diversos personajes cómicos con los que marcó un estilo. Al mismo tiempo, el humor inglés tuvo gran popularidad como por ejemplo *Tres hombres en una barca* de Jerome K. Jerome, novela cómica de viajes, caracterizada principalmente por el desarrollo de la paradoja y las digresiones ingeniosas que abundan en la obra de Gilbert K. Chesterton. Un tipo de humor muy diferente, que combina lo fantástico, lo absurdo y lo existencialista, es el que encontramos en *La Metamorfosis* de Franz Kafka, hasta el punto de generar un vocablo, “kafkiano”, que describe circunstancias inauditas, atípicas, absurdas. Un modelo de humor distinto que incluirá aventuras, a través de un lenguaje sencillo, cuidadoso y sin perspicacia se fomentó en Italia con Giovanni Guareschi. Más tarde, el humor tendría gran fuerza con Darío Fo y su teatro satírico, que emplea las técnicas de la *Commedia dell'Arte* y de modo irónico e irreverente reprueba el sistema político italiano. En la España de comienzos del siglo XX, se fomentó el cultivo del humor a través de la sentencia breve, el enunciado agudo de una sola línea en la que de manera vertiginosa se produce el salto de la referencialidad a la sorpresa ingeniosa con múltiples efectos: surge así la greguería, cuya fórmula —propuesta por Ramón Gómez de la Serna— fue: metáfora + humorismo: greguería. El humor de Enrique Jardiel Poncela, fingidamente políglota, ácido, desmesurado, absurdo, tipográfico,

---

<sup>194</sup> Sobre el ridículo en Francia, Elliott escribe la constatación de una señora de la época, quien afirma: “Mme de Staël testimony: “Le ridicule a acquis tant de force en France, qu’il y est devenu l’arme la plus terrible qu’on y puisse employer”. Cited in Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, “Ridicule”.”. ELLIOTT, Robert C.: *Op. cit.*, p. 69.

grandilocuente, irrespetuoso, culto y feroz, también marcó un hito en el humorismo español.

La forma de concebir y representar el humor cambió en la década de los años cuarenta, tras la crisis profunda generada por la Segunda Guerra Mundial, desplazándose hacia una combinación del teatro del absurdo y su visión innovadora de la realidad, la ruptura de la lógica mediante recursos que aparentan lo onírico con el consiguiente rompimiento de la estructura tradicional en el lenguaje, y el cuestionamiento de la trama con el fin de sabotear la idea misma de un significado unívoco y satisfactorio derivado de la escritura. Se trata de textos que, con la ayuda del humor y la ficción, expresan una actitud exigente sobre la condición del hombre. En el origen de esta propuesta teatral está el término “absurdismo” acuñado por Soren Kierkegaard como exponente del existencialismo. Una obra ejemplar del teatro del absurdo es *La cantante calva* de Eugène Ionesco, donde se expone la reprobación de la “familia burguesa ideal” mediante recursos irónicos, satíricos y burlones. En el modernismo irlandés Samuel Beckett también trabajó con el teatro del absurdo; la sátira se alía con el existencialismo a la hora de expresar la falta de sentido de la vida en la tragicomedia en dos actos *Esperando a Godot*. También en la línea existencialista, Jean Paul Sartre juzgó la política, la economía y los poderes a través del humor absurdo en su comedia *Nekrassov*.

Este recorrido necesariamente panorámico y esquemático termina en México, y más concretamente en Michoacán, donde culturalmente se ha desplegado una forma del humor característica, heredera de la picaresca española, bajo el estereotipo del personaje pueblerino marcado por el cinismo como rasgo definitorio y claramente ejemplificado por el pícaro vagabundo protagonista de *La vida inútil de Pito Pérez* de José Rubén Romero. La obra exhibe gracia e ingenio en la descripción de las costumbres provincianas mediante las que satiriza la moralidad hipócrita de la sociedad mexicana y pone de manifiesto los defectos del poder para presentarlos como ridículos. No muy lejos, en Jalisco, otro procedimiento humorístico adquiere condición de seña de identidad: el humor a través de lo solemne que cristaliza magistralmente en Juan Rulfo: en la aparente charla sobria y lacónica de sus personajes subyace el humor, en el diálogo parsimonioso se manifiesta la mofa, el ingenio, el pesimismo, y lo irónico sirve para retratar la cotidianidad —ficcional— del pueblo y sus habitantes jaliscienses. En cambio, en el Estado de Guanajuato, Jorge Ibargüengoitia se sirve de la imitación

burlesca de los héroes revolucionarios para manifestar su profundo y eficaz sentido del humor y, en especial, su magistral uso del recurso de la farsa en *Los relámpagos de agosto*. En formatos breves e incisivos, Augusto Monterroso abordó el humorismo, recurriendo a la situación cómica con el humor negro.

Desde México, este paisaje del humor no quiere dejar de identificar algunos vasos comunicantes con el resto de Latinoamérica. Así, en Argentina, la tira humorística *Mafalda* de Joaquín Lavado “Quino” se sirve de la ironía, el ingenio, el pesimismo y lo utópico para trazar el retrato de la clase media argentina y los cambios sociales de la segunda mitad del siglo XX; otro ejemplo de humor en el género gráfico es empleado para reprobar el aumento progresivo del poder militar en *Boogie El Aceitoso* de Roberto Fontanarrosa. Y por último, en Perú, en la obra de Alfredo Bryce Echenique *La vida exagerada de Martín Romaña*, lo humorístico se expresa a través de la ironía, la exageración, y la ridiculez de las situaciones inesperadas.

Todos estos caminos conducen hasta Dante Medina, heredero de los recursos humorísticos de los escritores que hemos ido mencionando, en algunos de los cuales nos detendremos en los siguientes apartados.

#### IV.2.1 El humor en la obra de Dante Medina

El absurdo, los juegos de palabras, la invención de neologismos, el cinismo, lo pícaro, la sátira y la ironía, son los elementos que Dante Medina utiliza para manifestar el humor en su obra literaria; éstos se ponen al servicio de su concepción de lo fantástico y de la factura posmoderna en su literatura fantástica y en su poética. Describiremos a continuación cómo se realizará en este capítulo el abordaje metodológico del humor en la obra del autor. Partimos, primeramente, de la *Hipótesis 3* advertida en la Introducción:

*Hipótesis 3:* La escritura de Dante Medina contiene un elemento del humor que clasificaríamos como dantemediniano. Aseveramos que la ambigüedad literaria que utiliza el autor en su obra junto con la composición de atributos fantásticos en sus neologismos crea su propiedad humorística, que aporta un complemento extra a lo absurdo y utópico de la

literatura mexicana: “Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados [...]. La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico”.<sup>195</sup>

A partir de este supuesto proponemos un esquema que identifica los mecanismos literarios que conforman el humor dantemediniano, surgido al hilo de las reflexiones que expusimos sobre las gramáticas heterodoxas, parte fundamental para constituir el “travestismo lingüístico”<sup>196</sup> que Antonio Orihuela identificó en su prólogo a la *Poesía completa* de Dante Medina,<sup>197</sup> lo bufonesco, la ironía, el elemento *dantemediniano*

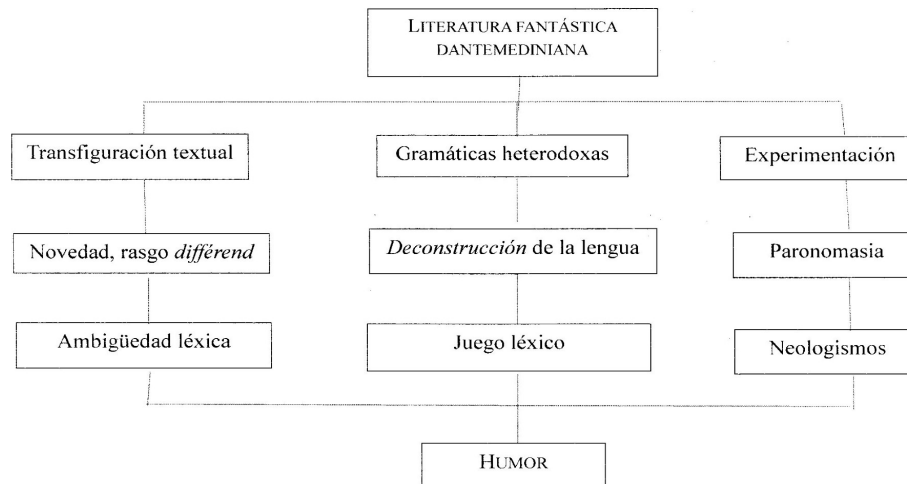
---

<sup>195</sup> TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, ed. cit., p. 38.

<sup>196</sup> El concepto es explicado por Margaret A. Rose como: “A term of similar vintage used by Giovambattista Laili in his *Eneide travestita* of 1634 and by Paul Scarron in his *Le Virgile Travesty en vers Burlesques* of 1648-53, and derived from ‘travestire’ meaning ‘to distinguish’ or ‘to change clothing’, ‘or to the mock-heroic poem or as the name for a category including these last two’ [...] “The nature and methods available for ridiculing something are highly varied, and not exhausted by parodying and travesty in a strict sense. These methods for making fun on the straightforward word have as yet received little scholarly attention. Our general conceptions of parody and travesty in literature were formed as a scholarly discipline solely by studying very late forms of literary parody, forms of the type represented by Scarron’s *Énéide travestie* [...]. These impoverished and limited conceptions of the nature of the parodying and travesty word were then retroactively applied to the supremely rich and varied world of parody and travesty in previous ages. [...] While Bakhtin’s use of the term ‘parodic-travesty’ may be said to take parody back to the variety of types to which the word was applied by the ancients, before its reduction to a type of ‘high’ burlesque and the introduction of the word travesty to describe the ‘low burlesque’ in the seventeenth century and after, it brings with it the other reductive features of the more modern term ‘travesty’”. ROSE, Margaret A.: *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University Press, New York, 1993, pp. 54-144.

<sup>197</sup> En el prólogo “Cuicamatini, Dante Medina” de la *Poesía completa* de Dante Medina se lee: “Su capacidad creativa, su *travestismo lingüístico* y su habilidad para pasar de un género a otro. Más aún, su voz puede adoptar, ocasionalmente, en métrica, rima y ritmo, cualquiera de las figuras literarias al uso: sonetos, epigramas, instrucciones, plegarias, alabanzas, epístolas, tercetos, cuartetos, haikus, juguetes líricos, poemas experimentales, visuales, etc., sin dejar de ser Dante Medina el que nos hable”. ORIHUELA, Antonio: “Cuicamatini, Dante Medina”, en MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, Madrid / Colima, Amargord Ediciones / Puertabierta Editores, 2019, vol. I, p. 11. En el artículo “Un Mundus Novus: en la era moderna de la literatura latinoamericana desde México”: “[...] Dante recupera una identidad de la palabra, propone lingüísticamente juegos textuales, “paradojas teológicas e iluminaciones búdicas”, como lo calificó el Dr. Yong-Tae Min (2020), abre las puertas a una escritura más realista y comprometida. Dante engendra en el siglo XXI un nuevo estilo de escritura, explorando y luego conquistando las reglas gramaticales, del que nace una vanguardia, un *travestismo lingüístico* mexicano, que poco a poco obtiene arraigo sociocultural.”, en Actas del X Congreso Asiático de Hispanistas. Editores Wangmoo Yoo, Yeonggab Joen. Asociación Coreana de Hispanistas, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, “Dante Medina: un Mundus Novus: en la literatura latinoamericana desde México”, por Sandra Ruiz Llamas, 2021, p. 437. En “Entretien avec Dante Medina”: “DM: Le prometí dos anécdotas. He aquí la segunda: varias veces, escritoras, profesoras, y críticas literarias, miembros del jurado de los muchos premios que he ganado, me confiesan, con alegría y azoro, que estaban absolutamente seguras de que bajo mi pseudónimo se escondía una mujer. Juraban que ese texto lo había escrito una mujer [...] Eso es porque les doy un texto femenino verdadero, no un falso, no un fingido. Nada impide a un hombre “con alma femenina” escribir desde su intimidad de mujer. Es un auténtico y profundo *travestismo lingüístico*. Y hasta ahora esto no ha ofendido a ninguna feminista.”.

sobre el cual se asientan las bases de su desarraigo respecto a lo tradicional y ortodoxo, y su decidida pertenencia a la episteme posmoderna:



El análisis del humor y de diversos mecanismos literarios que generan jovialidad, agudeza o gracia, no pudieran comprenderse sin partir desde una rama de la lingüística, la semántica: el autor transfigura su percepción de la realidad a través de la ficción y para conseguirlo utiliza dos tipos de códigos lingüístico-humorísticos procedentes de dos culturas, la jalisciense y la michoacana. De esta manera, retomamos aquí de manera explícita el *Objetivo 3* que nos propusimos al comienzo de esta investigación: “Esclarecer los mecanismos del humorismo en la obra de Dante Medina, en su relación con el discurso jalisciense y michoacano”.

Desde este planteamiento, examinaremos las modalidades características del humor en la obra de Dante Medina seleccionando diferentes ejemplos. Nos referiremos primeramente al origen mismo del concepto del humor para centrarnos después en el origen y en las fuentes del humor dantemediano y en la identificación de dos procedimientos especialmente característicos derivados de las culturas jalisciense y michoacana.

---

RUIZ LLAMAS, Sandra: Mémoire de Máster *Les contributions linguistiques et lexicographiques de Dante MEDINA au récit hispanoaméricain*, tesis cit. p. 168.



## A) Origen del concepto humor

A lo largo de la historia se han acuñado diversas definiciones del humor. En sus orígenes, el vocablo se utilizó para distinguir la teoría de los cuatro humores de Hipócrates: cuatro sustancias líquidas de diversa concentración que, según la medicina griega, ocasionaba padecimientos y enfermedades en el ser humano cuando se producían descompensaciones en alguna de ellas (sangre, flema, bilis amarilla, bilis negra). El diccionario etimológico de Joan Corominas lo precisa como:

Humor, 1220-50, tomo del lat. ūmor, -aris, ‘líquido’, ‘humores del cuerpo humano’, desde donde pasó en la Edad Media al genio o condición de alguien, h. 1600, que se creía causado por sus jugos vitales; humorada; bien y mal humorado, 1734; humorista, 1914, del ingl. humorist, derivó de humo(u)r ‘humorismo’, propte. ‘humor’; humorístico, princ. S. XX; humorismo, 1914.<sup>198</sup>

La definición obedecía a la lógica arcaica de la medicina que antes describía esa alteración de ‘los humores del cuerpo’ ocasionada más bien por microorganismos. Cambió ese sentido del desequilibrio o descompensación humoral como fuente de enfermedades con el descubrimiento de los gérmenes, las bacterias, los virus. De esta manera los términos “humorismo” o “humorista” se asignaban a aquellas personas que experimentaban, o más bien, que adolecían de determinados “humores”. Por otro lado, el manuscrito *Tractatus Coislinianus* perteneciente a la tradición de la *Poética* de Aristóteles, desarrollaba una teoría en la que afirmaba que se purifican las emociones a través de la catarsis que generaba la risa de la comedia.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> COROMINAS, Joan: *Breve diccionario etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Editorial Gredos, 1987, p. 328.

<sup>199</sup> El libro distingue dos tipos de fuentes de risa: “laughter from diction and laughter from incident. Typical techniques used by laughter produced by diction are homonymy, synonymy, verbosity, paronymy, parody and metaphor. Among the incidents that produce laughter, the *Tractatus Coislinianus* includes deception, comparison (with something better or something worse), impossibility, inconsequence, surprise, wickedness, vulgar dancing and disjointed argument”, FERNÁNDEZ SANTIAGO, Miriam: *The voice and the void. On humor and postmodernity*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2005, p. 38.

Por su parte, el lexicógrafo Émile Littré define así el humor en su diccionario del siglo XIX: “Humour s. m. Mot anglais qui signifie gaieté d’imagination, veine comique”.<sup>200</sup> Littré designa en esta definición el estrato de la producción de la alegría de la imaginación. El *Dictionnaire de l’Académie française*, por otro lado, refiere el sustantivo “humour” del inglés *humor* datado del siglo XVIII, con análoga significación de “humor” en francés antiguo:

Forme originale d’esprit, à la fois plaisante et sérieuse, qui s’attache à souligner, avec détachement mais sans amertume, les aspects ridicules, absurdes ou insolites de la réalité. *L’humour britannique. Des propos pleins d’humour. Il conte sa mésaventure avec humour, avec une pointe d’humour. Avoir de l’humour, avoir le sens de l’humour, savoir pratiquer ou comprendre cet esprit, même à ses propres dépens. Manquer d’humour Humour noir* qui tire un certain comique de réalités cruelles, de situations dramatiques.<sup>201</sup>

El étimo de la definición francesa manifiesta la presencia de dos lexis: *l’humour* y *l’humeur*, por lo que el campo semántico que definen estos vocablos es múltiple. Denise Jardon en su estudio *Du comique dans le texte littéraire* (1988) menciona en el capítulo “Le mot ‘humour’”: “il s’euphémise au XVII<sup>e</sup> siècle et, par métaphore, passe du médical au caractériel (avoir de l’humeur). Il se reforme ensuite sur lui-même en élisant domicile pendant cent cinquante ans dans une île et devient ainsi l’humour anglais”.<sup>202</sup> Así mismo, la definición del concepto “humor” en el actual Diccionario de la Lengua Española (DLE) es la siguiente:

Humor. Del lat. *humor*, –ōris. 1.– m. Genio, índole, condición, especialmente cuando se manifiesta exteriormente.<sup>203</sup>

<sup>200</sup> Le Littré (XMLittré v2): *Dictionnaire de la langue française*, par Émile Littré, XIX<sup>e</sup> siècle. URL: <https://www.littre.org/definition/humour> Consultado el 3 de febrero de 2023.

<sup>201</sup> *Dictionnaire de l’Académie française*, 9<sup>ème</sup> édition (actuelle). “Humour”. URL: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9H1125> Consultado el 3 de febrero de 2023.

<sup>202</sup> JARDON, Denise: *Du comique dans le texte littéraire*, Paris-Gembloux, De Boeck-Duculot, Éditions J. Duculot, 1988, p. 127.

<sup>203</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), “humor”, 2023. URL: <https://dle.rae.es/humor?m=form> Consultado el 3 de febrero de 2023.

Como se aprecia en la acepción, el humor otorga *índole* o *condición* a la manera de ser o conducirse, con intención o de manera accidental o fortuita; una definición muy cercana es la del *Oxford Advanced Learner's Dictionary* que se refiere al humor como “the quality in something that makes it amusing or funny”.<sup>204</sup>

En definitiva, el vocablo “humor” se gestó vinculado a la doctrina médica de los humores corporales y con el tiempo el concepto ha ido mostrando su pertinencia para describir algunas manifestaciones literarias que se han desarrollado a lo largo de la historia asociadas a distintas formas del ingenio. Santiago Vilas en *El humor y la novela española contemporánea* (1968) ha señalado cómo se le ha otorgado al humor “una categoría superior pero denunciándose a la vez la presencia de la amargura como uno de sus componentes básicos, mientras que el humor es juzgado como algo más natural”.<sup>205</sup>

Llevadas estas definiciones al enfoque de análisis de nuestro estudio en el contexto literario, la percepción de lo humorístico nace de examinar una situación o cosa con la intención de juego a partir de combinaciones verbales, asociaciones, disociaciones, encuentros inesperados, absurdos, o invenciones insólitas, ridículas, provocativas, que suponen una alteración de la mimesis como paradigma literario, y termina por proponer una nueva mirada que pone su atención en los espacios en donde se mezclan realidad e ilusión, ficción y verdad, desde una perspectiva afín a los presupuestos fundamentales de la posmodernidad.

## B) El surgimiento del humor en Dante Medina

### *Ib. Escenario personal*

La esencia ingeniosa que caracteriza la literatura de Dante Medina, a pesar de sus conexiones explícitas con los maestros franceses de la posmodernidad, se configura en su pueblo natal Jilotlán de los Dolores, aunque su agudeza lingüística tiene sus orígenes, además, y adquiere su sello particular en Nueva Italia y Uruapan, Michoacán.

---

<sup>204</sup> FERNÁNDEZ SANTIAGO, Miriam: *The voice and the void. On humor and postmodernity*, Huelva, Universidad de Huelva publicaciones, 2005, p. 36.

<sup>205</sup> VILAS, Santiago: *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968, p. 25.

Como tuvimos ocasión de comprobar, la vida infantil, juvenil y adulta del escritor fue bastante errante: su familia se vio aventurada en una mudanza permanente, rasgo, telón de fondo fundamental en su obra, pues una parte de su humor es la herencia-aleación de dos culturas: la jalisciense y la michoacana.

El humorismo de Dante Medina gira en torno a vivencias autobiográficas: por un lado, en la etapa infantil del sur de Jalisco, su primer lenguaje se adhiere al anecdotario de una infancia llena de hechos inquietos, traviesos; y lo juguetero dramático, lo adquiere del tono jocoso de los escenarios campiranos. Ambas experiencias con el lenguaje serán asumidas por el autor a su vuelta a Jalisco, tras los años franceses en contacto con otras lenguas, otras culturas y otros planteamientos filosóficos que, como argumentamos previamente, marcaron su mundo literario. Lo que Medina recupera en su literatura de su experiencia en este Estado —para manifestarlo como crítica directa a través del humor— son los problemas políticos, los conflictos éticos, la fuerza del cristianismo en las costumbres y la cultura popular, la educación oficial y ciudadana que entonces se recibía en México. Todos estos temas confluyen en el humor de la literatura dantemediniana que, a través del absurdo, la ironía y el ingenio muestra su insatisfacción con el contexto social mexicano, un contexto especialmente presente a través de la herencia de la sabiduría popular y los modismos locales, que sirven como materia prima para los juegos de palabras con los que construye su crítica al lenguaje y al mundo. De esta forma, el autor se vincula a toda una tradición literaria formada por maestros que han utilizado el humor para plantear los problemas socioculturales de su época a través de finos juegos con el lenguaje, el absurdo, la ironía y el cinismo.

En su niñez, rodeado del paisaje rural de Nueva Italia, Michoacán, Medina frecuentó amistades que tuvieron un elevado impacto en su obra. Creció como un niño cohibido y tímido, pero también creativo, buen observador de las modalidades y hábitos costumbres lingüísticos, las actitudes y tradiciones provincianas de los ciudadanos michoacanos, de sus tradiciones populares, mitos y leyendas; de estos elementos y materiales se servirá en el futuro para hacer mofa y sátira de las prácticas políticas, sociales y culturales de las costumbres y del Estado, y sumarse, a su manera singular, a los códigos de la tradición picaresca. Desde estas bases, el humorismo de Medina se desenvolverá bajo el influjo de los principios de los diversos matices del humor en el contexto de la tragedia y la comedia, a veces en la línea del pensamiento existencialista,

o del absurdo, sirviéndose de los variados recursos de la parodia y la sátira para cuestionar las acciones y las emociones del ser humano.

## *2b. Escenario histórico-social*

Como tuvimos ocasión de adelantar, la década de los sesenta del siglo pasado modificó la vida de los Medina Magaña por la creciente tensión económica durante el régimen del gobierno del PRI de Gustavo Díaz Ordaz, que contuvo las actividades de los agricultores independientes. Para Dante Medina esos años representaron los primeros asombros ante la realidad histórica, cultural, y política mexicana: el país había organizado los Juegos Olímpicos del 68 que, aunque se consideraron un éxito, arrastraron el agravio de la masacre estudiantil de Tlatelolco del 2 de octubre.

El traslado de la familia Medina Magaña a Uruapan, Michoacán permitió que el niño Medina viera su primera transmisión televisiva: la misión Apolo 11 y la llegada del hombre a la luna, un acontecimiento que se asomará por mucho tiempo en la memoria del escritor. En este lugar pudo observar otro pueblo con otra realidad, en la que también había pocas oportunidades económicas para que las familias pudieran subsistir: la realidad del pueblo purépecha-cristiano, tan diferente a la de su primera infancia en Nueva Italia.

En lo que respecta a la literatura, las obras narrativas que se distribuían en aquel México se concentraban en dos temáticas: la Revolución mexicana y la Guerra de los cristeros. Como país marcado por la tradición hispánica y el pasado colonial, que sólo permitió el cultivo de una literatura moralizadora y grave, católica, la literatura humorística no era considerada ni valorada en México, como sí sucedía en otras tradiciones y lenguas europeas. Por este motivo, encontrar textos jocosos en la literatura mexicana del siglo XIX y principios del XX es raro en los Estados de Jalisco y Michoacán. Del Estado de Jalisco, citamos un texto cómico de José María de la Mora, “Carta de mayo 4”, escrito en 1904.<sup>206</sup> Reproducimos aquí la versión facsimilar:

---

<sup>206</sup> “José María de la Mora, siendo estudiante del Seminario de Guadalajara a principios del siglo pasado, la redactó para divertir a los seminaristas durante la fiesta del seminario llamada “Guadamos”, celebrada los días 4 de mayo. Según Miguel Ángel Casillas Báez (miembro del Consejo de Cronistas de Tepatitlán), en ese guión De la Mora dedicó una broma amistosa a sus compañeros tepatitlenses e incluso, para hacer más chusco el momento de la lectura, en el salón donde fue leído el documento, colocó un letrero que anunciaba: “Viva mayo 4 y los veintionce”. ÁVALOS, Iliana: “Carta de mayo 4”, Publicada por El Colegio de Jalisco para desearle un feliz año 2004, Zapopan, Jalisco, diciembre de 2003.

Tepaitlán, Mayo 4 de éste año.

Para mijo que está estudiando pa'padre:  
Querido hijo de tu padre y de tu madre:

No te almires que te emboquille dos cartas en esta cubierta, hago esto por si se perdiera alguna en el camino pero si de casualidad llegan las dos puedes romper una.

En este pueblo tenemos mucho brete con una luz que nos pusieron que disque se nombra letrica aunque yo creo que es cosa del diablo, porque si vieras que luz tan rala!, según eso la manteca corre por los alambres; nosotros andamos como las chicatanas encandilaos y dándonos porrazos unos con otros.

Te alvierto que no se prienden cigarros en ella, ni se apaga á soplidos, pero lo que nos tiene más abismaos, es que se prende sola y con esto llevamos buen susto el otro día que se prendió; hay tienes nomás que veníamos de la plaza muy quitados de la pena, comiendonos un bocadillo y cuando llegamos á la casa y vimos el aparatito ardiendo, creivamos que se habían metido los ladrones; tu madre, se atacó y gruñía mas que una puerta atorada; nosotros empezamos á gritar pidiendo axilio; avienta unos padre nuestrasos por nosotros; porque les tenemos mucho miedo á los alambres y tú que eres tan leido y escrebido, escurre algo haber si adivinas la treta que tiene esa liz paque cuando vengas al rancho le pongas á tu madre un aparatito de esos en la tronera; porque el aire que se le mete por la chimenea seguido le apaga la mecha que pone en el tepalcate de la arandela.

Me mercas un Divino Rostro de cuerpo entero, porque quero pagarle una manda. Bartola tenía bascas por detrás se las contuvo y la curó de la tis insolvida y por eso le prometí al Divino Rostro unos calzones y quero pagárselos. Tambien me mercas un mapa mundi de Tepaitlán que tanga pintao el rancho de la tina aigra con todo y el corral donta encerrada la bestia de mi comadre que tengo pleito casao con ella en el juzgao y quero ver hasta donde llegan los terrenos.

No me quedan mas que veintionce puercos porque á la malvada puerca de tu madre le salió roña y la heché al jabón.

Te mandé un peso diez reales y te encargo que te fotografíes antes que los gastes, paque te los heches á la volsa paque salgas





[...] Él mismo no había concedido mayor importancia a la oscuridad que le arrebató media visión. Desde pequeño se advirtió el defecto; pero con filosófica resignación habíase dicho: “Teniendo uno bueno, el otro resulta un lujo”. Y fue así como se impuso el deber de no molestarse a sí mismo, al grado de que llegó a suponer que todos veían con la propia misericordia su tacha; porque “teniendo uno bueno...” [...]

[...] En falla los medios humanos, ocurrieron al conjuro de la divinidad: la madre prometió a la Virgen de San Juan de los Lagos a llevar a su santuario al muchacho, quien sería portador de un ojo de plata, exvoto que dedicaban a cambio de templar la inclemencia del muchacherío. [...]

En aquel instante, él seguía embobado la trayectoria de un cohete que arrastraba como cauda una gruesa varilla... Simultáneamente al trueno, un florón de luces brotó en otro lugar del firmamento; la única pupila buscó recreo en las policromías efímeras... De pronto él sintió un golpe tremendo en su ojo sano... Siguió la oscuridad, el dolor, los lamentos. [...]

Retornaban. La madre hacía de lazarillo. Iban los dos trepando trabajosamente la pinta falda de un cerro. Hubo de hacerse un descanso. Él gimió y maldijo su suerte... Mas ella, acariciándole la cara con sus dos manos le dijo: —Ya sabía yo, hijito, que la Virgen de San Juan no nos iba a negar un milagro... ¡Porque lo que ha hecho contigo es un milagro patente!

Él puso una cara de estupefacción al escuchar aquellas palabras.

—¿Milagro, madre? Pues no se lo agradezco, he perdido mi ojo bueno en las puertas de su templo.

—Ése es el prodigio por el que debemos bendecirla: cuando te vean en el pueblo, todos quedarán chasqueados y no van a tener más remedio que buscarse otro tuerto de quién burlarse... Pero tú, hijo mío, ya no eres tuerto. [...] <sup>208</sup>

Otro texto regional para entender el origen del humor en Dante Medina es el poema *El Ánima de Sayula*, versos pícaros conocidos también como “Los versos del Ánima”, que los habitantes de Sayula, sur de Jalisco, han asumido como suyos. Durante mucho tiempo se creyó que era un poema anónimo. De las dos ediciones originales que conocemos, la de 1889 no tiene firma, pero la de 1897 sí: está firmada por Teófilo

---

<sup>208</sup> En periódico *Sinaloa lee*, miércoles 27 de agosto de 2014, “La parábola del joven tuerto de Francisco Rojas González”. URL: [https://sinaloalee.blogspot.com/2014/08/la-parabola-del-joven-tuerto-de.html?m=1&fbclid=IwAR0SDpdabptbFoQhmFDaX\\_ph\\_IffAtXSCqyEP8bMCGH1bAZqf7ctcdmqaQI](https://sinaloalee.blogspot.com/2014/08/la-parabola-del-joven-tuerto-de.html?m=1&fbclid=IwAR0SDpdabptbFoQhmFDaX_ph_IffAtXSCqyEP8bMCGH1bAZqf7ctcdmqaQI) Consultado el 25 de febrero de 2024.



Pedroza (1871-1945), un abogado oriundo de Tingüindín, Michoacán.<sup>209</sup> Precisamente de esa edición, Dante Medina publicó el facsímil en 2023, lo que nos da una prueba del interés del autor por la literatura humorística en general, y por este texto sobre el que ha escrito y pronunciado conferencias, en particular.

Nos detendremos en este documento por tratarse de un texto desconocido en España. Inicia el poema fijando el lugar de la acción, Sayula, y presentando al personaje central, quien vive en la extrema pobreza:

Es un caserón ruinoso  
De Sayula en el lugar,  
Vive Apolonio Aguilar,  
Trapero de profesión.

Hace tiempo que padece  
Hambre voraz y canina,  
Y por eso está que trina  
Contra su suerte fatal.<sup>210</sup>

Desesperado de la agobiante miseria, y habiendo oído hablar de las apariciones nocturnas del difunto en el panteón, Apolonio decide jugarse la vida, y se lo comunica a su mujer de manera contundente:

Es preciso que ya cese  
Esta situación terrible,  
Vivir así no es posible,  
Harto estoy de padecer.

---

<sup>209</sup> “Yo sostenía que era altamente probable que la obra la hubiera escrito el michoacano Teófilo Pedroza, apoyándome en deducciones filológicas: el burlesco de “El Ánima” no corresponde a la sutileza del sentido del humor fino y cortés del sur de Jalisco. La risa abierta y el sarcasmo de los versos pertenecen a las ritualidades sociales y a la retórica de la burla que se practica en Michoacán”. MEDINA, Dante: *El Ánima de Sayula*, edición facsimilar de 1897 de Teófilo Pedroza, Colima, Puertabierta Editores, 2023, p. 7. Todas las citas que utilizaremos aquí provienen de esta edición.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 3 y ss.

Me ocurre feliz idea,  
Que desde luego te explico:  
Esta noche me hago rico  
O perezco en la función.  
[...]  
Se dice, pues, que de noche,  
Al sonar las doce en punto,  
Sale a penar un difunto  
Por las puertas del panteón.  
[...]  
Y me aseguran que el muerto  
Tiene la plata enterrada,  
Y busca gente templada  
Con quién poderse arreglar.

Pues bien, me siento con bríos  
Para hablarle al mismo diablo,  
A ese muerto yo le hablo  
Aunque me muera después”.  
[...]  
Dijo, y con paso veloz,  
Pálido como un difunto,  
Salió de su casa al punto,  
Camino para el panteón.

En seguida, los versos pintan el paisaje tétrico, nocturno y sepulcral en que se desarrollará el encuentro entre Apolonio y el Ánima:

Envuelto en tinieblas yace  
De Sayula el caserío,  
Y un aspecto muy sombrío  
Allí reina por doquier.

No se oye voz humana,  
Ni el más ligero ruido,  
Y a lo lejos el aullido  
Pavoroso de algún can.

[...]

Negro toldo cubre el cielo,  
Y al soplo del viento frío  
Gimen los sauces del río  
Con quejumbroso rumor.

En ese paisaje tenebroso, Apolonio tiene que esperar a que suenen las doce campanadas de la medianoche, que es la hora en que se aparece el fantasma. El momento llega en que se presenta el tan temido muerto, el *Ánima en Pena*, escalofriante:

Cruza el dintel el fantasma  
Mudo, rígido y sombrío,  
Como el sepulcro frío  
Y horrible aborto de horror.

Muy asustado, Apolonio hace un esfuerzo y con “voz despavorida” se atreve a hablarle al muerto. Así se dirige a él, y va directo al asunto del dinero:

De parte de Dios te pido  
Me digas cómo te llamas,  
Si penas entre las llamas  
O vives aquí entre nos.

¿Qué buscas por estos sitios  
Donde los vivos espantas?  
Si tienes talegas, ¿cuántas  
Me podrías proporcionar?

El Ánima responde a todas las preguntas de Apolonio: cómo se llama, que es un ser de ultratumba, qué hace aquí y qué quiere. Su nombre, evidentemente, es inventado: se trata de un albur mexicano: “Perico”, por el pene, y “Zúrréz”, por zurrar:

Me llamo Perico Zúrréz  
—Dijo el fantasma en secreto—  
Fui en la tierra buen sujeto  
Muy puto mientras viví.

Ando ahora penando aquí,  
En busca de algún profano  
Que con la fuerza del ano  
Me arremangue el mirasol.

El favor que yo te pido  
Es un favor muy sencillo:  
Que me prestes el fundillo  
Tras del que ando tiempo ha.

¿Y el tesoro?, que es lo que interesa a Apolonio. ¿Dónde están las talegas repletas de monedas de oro? A estas alturas del poema, la fisiológica respuesta de El Ánima se revela lo suficientemente explícita:

Las talegas que tú buscas  
Aquí las traigo colgando,  
Ya te las iré arrimando  
A las puertas del fogón.

Una vez contada la historia, al poeta, a la manera de las fábulas del siglo XIX, le parece necesario incluir una Moraleja, para prevenir al lector, por si le llegase a acontecer una situación similar:

## Moraleja

Lector: Si por ventura una vez,  
Y por artes del demonio,  
Te vieras como Apolonio  
En crítica situación.

Y si tropiezas acaso  
Con alguna ánima en pena,  
Aunque te diga que es buena  
No te confíes jamás.

Y por vía de precaución  
Llévate, como cristiano:  
La cruz bendita en la mano,  
Y en el fundillo un tapón.

Los tres textos a que nos hemos referido, “Carta de mayo 4”, “La parábola del joven tuerto”, y *El Ánima de Sayula*, revelan características propias del tipo de humor de la región de Jalisco, a la que pertenecieron sus autores.

En el siglo XX, la picaresca michoacana no tuvo buena recepción ni fue tomada en serio ni en la cultura popular ni en los ámbitos académicos. El escritor José Rubén Romero fue visto durante mucho tiempo como alguien que “hacía chistes” o “escribía puntadas populares”, y se le llegó a calificar peyorativamente de escritor regional, pues aún persistía el prejuicio de que la verdadera literatura debía comprender temáticas serias, trascendentales, y no cómicas, consideradas superficiales. A pesar de eso, su narrativa jovial y pícaro, de lenguaje sencillo arraigado en las tradiciones, tuvo un considerable éxito en los sectores populares que leían o escuchaban su novela *La vida inútil de Pito Pérez*.

Por su parte, Juan Rulfo se aleja de la sátira crítica y prefigura estrategias del Realismo Mágico para ironizar situaciones de lo cotidiano de sus personajes, mostrando hasta qué punto la burla sutil y disimulada, y el humor fino, punzante y malicioso, pueden integrarse en textos sobrios con preocupaciones existenciales de profunda raigambre mexicana.

La publicación de un encuentro de escritores michoacanos y jaliscienses en Morelia, Michoacán, en 2011, unió en su título, de evidentes tintes jocosos, estas dos formas de hacer humor en ambas literaturas, combinando lo jovial con lo solemne y estableciendo vasos comunicantes entre dos formas de humor que han caracterizado a estos Estados en dos de sus autores más representativos, Juan Rulfo (*Pedro Páramo*) y José Rubén Romero (*La vida inútil de Pito Pérez*): *Vine porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pito Pérez*.<sup>211</sup>

C) Dos procedimientos humorísticos en el autor: Humor Jalisciense - Picardía Michoacana

Il n'y a pas d'humour, il n'y a que des humoristes.

Fernand Baldensperger



Figura 3. Periódico La voz de Michoacán, 3 de junio de 2014.

Como hemos argumentado, el humor es una de las estrategias más habituales en la literatura de Dante Medina: es una forma que le permite exponer su visión crítica de la realidad, cuestionar el concepto mismo de realidad y, al mismo tiempo, provocar

<sup>211</sup> CARRERA, Alfredo (ed.): *Vine porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pito Pérez*, Morelia, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Michoacán, 2011.

juegos con el lenguaje que redundan en su cultivo de la imaginación y la experimentación. El autor traslada realidades del contexto que le rodean al juego creativo, a la ambigüedad, y manifiesta su visión crítica del mundo a través del humor. Reafirmamos que dos procedimientos humorísticos que utiliza el autor (lo que hemos llamado humor jalisciense y picardía michoacana) tienen como primer origen su propia integración biográfica en las tradiciones culturales y literarias jalisciense y michoacana. Intentaremos a continuación describir esas formas singulares de humor estableciendo las delimitaciones teórico-argumentativas que las diferencian.

### *1c. El humor jalisciense*

Como enfoque para nuestro estudio, nos remitimos aquí a un estilo literario del sur de Jalisco que en el siglo XX tiene como máximo exponente a Juan Rulfo, referencia fundamental para entender la obra de Dante Medina. El mexicano de esta zona geográfica construye el habla —cuando de humor se trata— con carácter festivo, agudo e ingenioso. Para acercarnos a las características del humor jalisciense puede ser útil tomar como punto de partida la definición de “humor” del *Diccionario de Autoridades* (1826-1739) en su tomo IV de 1734:

Humor. Se toma determinadamente por la apacibilidad de genio, y facilidad en conceder alguna gracia que se pide: y assí se dice, Hallar a uno de humor, cogerle de humor. Latín. *Frons serena, vel placida, aut gratiosa.*<sup>212</sup>

El rasgo constitutivo del humor jalisciense es, sin duda, el ingenio. El humor atraviesa tanto la escritura como la forma de hablar del jalisciense culto.<sup>213</sup> Las características principales de la comicidad jalisciense se centran en lo ocurrente, la crítica y lo perspicaz. En ella se identifica el uso preponderante del juego de palabras, la

---

<sup>212</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de Autoridades* (1826-1739), “humor”, tomo IV de 1734. URL: <https://apps2.rae.es/DA.html> Consultado el 5 de febrero de 2023.

<sup>213</sup> “Recuerdo que, en 1992, en el Perú hacia el final del ‘Coloquio Internacional César Vallejo, su tiempo y obra’, el chileno Mauricio Ostria propuso, en público, solemnemente, que se me declarara Invitado Perpetuo a Todos los Coloquios, Encuentros, Congresos, y Todo lo Demás. Yo me sentí orgulloso, alegrándome de que mi ponencia sobre César Vallejo hubiera causado un tal impacto. Pero luego agregé: ‘Sí, pero que se le invite como payaso, porque nos ha hecho reír a todos, nos ha divertido muchísimo’”. “14. MEDINA, Dante: “¿Quién soy yo?”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, ed. cit., p. 16.

evocación de situaciones que remiten a la categoría del Realismo Mágico, y el uso de la ironía para restar gravedad a la sociedad y todo aquello que la rodea política y culturalmente. En literatura, este tipo de humor se construye mediante formas irónicas. Si tomamos a Rulfo como referente, no sólo por el peculiar uso del humor en su obra, inequívocamente marcado por su origen jalisciense, sino también por su huella innegable en la literatura dantemediniana, podría servirnos de ejemplo el siguiente fragmento de *Pedro Páramo*:

—Siento como si alguien caminara sobre nosotros.

—Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo.

Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados.<sup>214</sup>

Reproducimos a continuación dos minicuentos de Dante Medina en los que se constata una representación estilística análoga:

#### UN HOMBRE DEL PASADO

Este hombre vio al obispo de México quemar libros nahuas en la Plaza de Tenochtitlán para borrar la memoria. Y este hombre se rio. No podía nada contra el olvido el fuego: este hombre sabe cada uno de esos libros de memoria. Sin embargo, él no los había escrito por temor a perderlos en la destrucción que él estaba presenciando.<sup>215</sup>

#### EL HOMBRE QUE VIVIÓ DE PRISA

Setenta años fueron toda la vida que tuvo en esta vida. Él sólo se acuerda dos días antes de morir del día en que nació.<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> RULFO, Juan: *Pedro Páramo*, Barcelona, RM Verlag & Fundación Juan Rulfo, 2005, p. 65.

<sup>215</sup> MEDINA, Dante: *Retratos de hombres, mínimos (minicuentos)*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, vol. II, Madrid / Colima, Amargord Ediciones / Puertabierta Editores, 2018, p. 402. Estos minicuentos fueron publicados inicialmente por entregas en el periódico *Siglo 21*, suplemento “Vida y Cultura” de Guadalajara, Jalisco, en 1994. Y en 2014, en el periódico *Tzaulan*, de Sayula, Jalisco (el sur del Estado).

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 403.



Ambos minicuentos, pertenecientes al libro *Retratos de hombres, mínimos*, tienen un matiz ingenioso. El influjo rulfiano persiste en la cuentística de Medina mediante un humor elaborado que rompe con la expectativa del lector y añade el esbozo de una sonrisa en el tratamiento de situaciones dramáticas o trascendentes. William Makepeace Thackeray afirmaba que el humor estaba compuesto por dos elementos: amor (*love*) e ingenio (*wit*). De esta manera, si no se conserva el ingenio, no habrá comicidad, y si no posee ternura, el humor se convierte en otra cosa. Citamos un fragmento de *Pedro Páramo* y un minicuento de Dante Medina, en los que la burla tierna en torno a un defecto físico es el recurso literario principal:

Juan Rulfo:

“Dicen que se me torció un ojo desde entonces, de la mala impresión. Lo cierto es que me volví más hombre. El Cielo es grande. Y ni quien lo dude”.<sup>217</sup>

Dante Medina:

#### EL HOMBRE DEL OJO EN LA MUJER

Acostumbraba cerrar el ojo derecho. No por coquetería a las muchachas como ellas creían. Sino porque cada vez que cerraba el ojo derecho aparecía adentro de su ojo una mujer desnuda.<sup>218</sup>

Los textos de Dante Medina están estrechamente ligados a sus orígenes. Como en los niños, su sentido del humor surge de la imaginación, la fantasía, la libertad del

---

<sup>217</sup> RULFO, Juan: *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 84.

<sup>218</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 402.

juego aplicado al lenguaje y la exposición de un ecosistema de intertextos vinculados a sus raíces literarias. Conrad Hyers describe así el humor de la niñez: “Las frustraciones, tensiones y dudas se dejan al margen; lo importante es la simple diversión. En este mundo de la risa que reproduce la inocencia de los niños cuando aún no han descubierto la diferencia entre el bien y el mal, los tabús no existen y, por lo tanto, las dicotomías importante/ trivial, serio/frívolo, profano/sagrado, pierden toda su fuerza”.<sup>219</sup> Esta concepción es también aplicable a la obra de Alfred Jarry: “La aparente heterogeneidad de la obra de Jarry encuentra precisamente en ese vaivén, si no la clave de su unidad, sí el revelador de su identidad, la irreductible fidelidad a una literatura de infancia. O a la literatura y a la infancia”.<sup>220</sup> En esa misma línea hay que abordar la lectura de *Jueguetitos mirando pa mi infancia del sur de Jalisco* —dedicados a Don Ponciano, su padre—, publicado en 2013, donde el humor persiste como sello estético y cultural:

### 1. ¿Y ora pues?

—Ora ya pues ni modo —dijo Tiburcio.  
Y se fue yendo.  
Enfundaba una pistola, o un cuchillo, o un recuerdo.  
Ya nunca lo volvimos a ver.  
Dicen los que viajan, que por ahí anda, aunque no aseguran haberlo visto.  
Nosotros creemos que son embustes, porque él siempre fue así, testarudo, cabezón,  
y si se fue yendo, seguro que se sigue yendo, día tras día, sin detenerse.  
Así que más vale que nos sentemos pa no desesperarnos, porque al fin y al cabo:  
“ora ya pues ni modo”.<sup>221</sup>

El humor jalisciense finge la broma donde no está y la encuentra en el lugar más inusitado. Aspira así a lo imprevisto, que, afortunadamente, en la lengua, está destinado a rebasar fronteras a través del juego, como se constata en el siguiente ejemplo: “Claro

<sup>219</sup> DÍAZ BILD, Aída: *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*, Tenerife, Universidad de La Laguna, Colección Estudios y Ensayos, Serie Filología / 4, 2000, p. 39.

<sup>220</sup> JARRY, Alfred: *Ubú rey*, ed. cit., p. 22.

<sup>221</sup> MEDINA, Dante: *Jueguetitos mirando pa mi infancia del sur de Jalisco*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, vol. II, ed. cit., p. 545.

que yo era mucho más joven que ella. Y un poco menos morena; pero esto ni se nota en lo oscuro”.<sup>222</sup>

Otro ejemplo del humor dantemediniano lo encontramos en este epigrama publicado en 1981 que delimita una zona de comicidad para introducir de manera intencional e inesperada una chispa de humor:<sup>223</sup>

XC

He pensado que quizá no te gusten mis poemas,  
Pero tú no mereces mejor poeta.<sup>224</sup>

El epigrama rompe con la tradición del amor cortés, no sólo porque cabe presuponer que la poesía del poeta amante no es la esperada por la amada, sino porque también ésta se configura contra el estereotipo de la amada ideal y sublimada, la *donna angelicata* a la que el poeta dedica versos siempre insuficientes que colocan al poeta a sus pies, en posición de reverencia y servidumbre.

En otras ocasiones, el humor se configura como actitud, como forma categórica de rechazar la gravedad, o el dramatismo como visión del mundo:

XX

No cuentos conmigo para cosas serias.<sup>225</sup>

---

<sup>222</sup> RULFO, Juan: *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 20.

<sup>223</sup> Matthew Hodgart examina las características del epigrama como composición poética, para ello especifica que: “The literary epigram is a genre that depends almost entirely on formal structure, which must make itself felt immediately, on something more obviously organized than ordinary verbal wit, and therefore will normally be in verse. To understand the satirical epigram it is helpful to go back to the original meaning of the word: something lapidary and permanent”. HODGART, Matthew: *Satire origins and principles*, “Satire miniaturized: aphorism and epigram”, New Brunswick and London, Transaction Publishers, 2010, p. 158.

<sup>224</sup> El 31 de mayo de 1981, en el número 989 se publicaron una serie de epigramas humorísticos en el suplemento cultural “El Gallo Ilustrado”, del periódico *El Día*, en “Nuevos y novísimos poetas mexicanos”, cit. en MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía Completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 327.

Por el contrario, en otros textos el humor aporta aire fresco y la alegría de la imaginación conduce a divertidos juegos de palabras que se plasman en versos livianos, blancos, ingenuos:

A VECES...

A veces  
pierdo tanto  
la cabeza  
por una mujer  
Que no sé  
Dónde  
dejé el cuerpo.<sup>226</sup>

El humor jalisciense involucra, en definitiva, un juego social y cultural en el que emergen lo contradictorio y lo espontáneo en el momento menos esperado, apuntando con frecuencia a estrategias de desdramatización y, al mismo tiempo, aligeramiento de situaciones existenciales sin que lo trascendente o grave quede eliminado o elidido: tan sólo transfigurado por mecanismos en los que el humor es una forma de aceptación de la imperfecta y errabunda condición humana. Cerramos con una cita de Juan Rulfo, ejemplo mayor del humor jalisciense:

—[...] ¿Por qué rumbo dice usted que arrendó el arriero con la Tránsito?  
—Pos por ahí. No me fijé.  
—Entonces orita vengo, voy por ella.

---

<sup>225</sup> Este epigrama se publicó en el libro *Ustedes poetas ¿qué creían?*, en Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1988. En la antología *Poesía viva de Jalisco*, de Raúl Bañuelos, Dante Medina y Jorge Souza, Guadalajara, Secretaría de Cultura Jalisco, CONACULTA 20 y, en el libro *La Musa Fea*, Guadalajara, Secretaría de Cultura Jalisco / Universidad de Guadalajara / Ediciones La Musa Fea, en 2006. MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía Completa (1972-2018)*, vol. II, ed. cit., p. 338.

<sup>226</sup> Este poema fue publicado en 1992, en la pancarta literaria *Chanchullo*, s. f. En el mismo año se publicó en el libro *Lecturas de Jalisco*, Tlaquepaque, Instituto Nacional para la Educación de los Adultos. MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía Completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 349.

—¿Y por onde vas?

—Pos por ahí, padre, por onde usté dice que se fue.<sup>227</sup>

## 2c. La picardía michoacana

Otra forma de cultivar la gracia y el registro humorístico se manifiesta en la obra del autor mediante la picardía michoacana.<sup>228</sup> Esta reside en la dotación de actitud lúdica a la intención semántica del enunciado, generando ingenio satírico a través de la percepción del error y proponiendo reconstituir la congruencia de una oración con valor bufo, burlesco, picaresco. La trayectoria de la picardía michoacana, comprendida en el ámbito de la literatura del siglo XX, no se consolida únicamente con el planteamiento de chistes, sino también como una respuesta jocosa y ocurrente a los movimientos sociales y políticos de la época y a acontecimientos de la relevancia histórica y simbólica de la Revolución mexicana. Ulpiano Lada Ferreras y Álvaro Arias Cachero Cabal, en sus estudios teórico-críticos sobre el humor, afirman que: “Nuestros humoristas, de la picaresca a Quevedo, se inclinan hacia formas de humor negro, generalmente patético, próximo al que hoy se denomina ‘humor negro’, producto del sarcasmo, más que de la risa franca y directa”.<sup>229</sup> Ponemos como ejemplo de esta característica en el siguiente cuento de Dante Medina:

---

<sup>227</sup> RULFO, Juan: “Paso del norte”, en *El Llano en llamas*, ed. cit., p. 124.

<sup>228</sup> “Con un humor que califica como ‘michoacano’ pues si bien nació en Jalisco, el sentido del humor de Dante Medina está completamente identificado con el de esta tierra donde la solemnidad queda diluida ante la picardía del michoacano, como señala el escritor. Asimismo, advirtió sobre lo evidente que resulta que ‘detrás de mi obra está una persona tan extraordinariamente universal y cosmopolitamente provinciana como José Rubén Romero, a mí me hubiera encantado conocerlo. Conocí gente que afirmaba había conocido a Pito Pérez en los portales de Uruapan, así que mi vida está ligada de una manera profunda a Michoacán’. Finalmente, el escritor mexicano indicó ‘no tengo urgencia de ser reconocido, sino satisfacerme escribiendo’”. “Un jalisciense michoacano”, periódico *La voz de Michoacán*, Sección Cultura, Morelia, Michoacán, viernes 3 de junio de 2011, p. 9 E.

<sup>229</sup> “El humor en *Pedro Páramo*”, en LADA FERRERAS, Ulpiano, CACHERO CABAL, Álvaro Arias: *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2010, p. 27.

Tuvo toda su vida miedo al fracaso. Vivió pendiente de no caer en el fracaso. Tuvo mucho miedo al fracaso. Esto contribuyó a que el éxito, a su antojo, lo envolviera suavemente en sus garras.<sup>230</sup>

La picardía michoacana es ágil, vivaz y astuta, y juega con el engaño en la más reconocible tradición picaresca. Según este código, tener sentido del humor es ser astuto y ocurrente, improvisar en el momento, sorprender con la respuesta jocosa, a veces vulgar, muy a menudo polisémica. Formalmente, el humorismo michoacano recurre sobre todo a la paronomasia, la paradoja fundamentada en el uso de antónimos, los acertijos, la inversión, la sinestesia y el retruécano, aunque también a la ridiculización.<sup>231</sup> Se aprecian estas características en los siguientes ejemplos de la novela *La vida inútil de Pito Pérez* (1944) de José Rubén Romero:

¿No ha observado usted que la profesión de déspota es más fácil que la de médico o la de abogado? Primer año: ciclo de promesas, sonrisas y cortesía para los electores; segundo año: liquidación de viejas amistades para evitar que con su presencia recuerden el pasado, y creación de un Supremo Consejo de Lambiscones; tercer año: curso completo de egolatría y megalomanía; cuarto y último año: preponderancia de la opinión personal y arbitrariedades a toda orquesta.<sup>232</sup>

La muerte y yo nos hablamos de tú desde hace tiempo; ella juega conmigo sin hacerme daño.<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 404.

<sup>231</sup> “Ridicule is, as far as one can tell, ubiquitous, used by every people as a means of influencing behavior”. ELLIOTT, Robert C.: *Op. cit.*, p. 69.

<sup>232</sup> RUBÉN ROMERO, José: *La vida inútil de Pito Pérez*, Caracas, Gobierno Bolivariano de Venezuela, Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Colección Los ríos profundos Clásicos, 2007, p. 14.

<sup>233</sup> RUBÉN ROMERO, José: *Op. cit.*, p. 79.

El estilo de Medina proviene del humor de Juan Rulfo y José Rubén Romero. En el siguiente ejemplo, adopta con carácter singular un humor ocurrente con aspectos claramente definidos, retadores e irreverentes:

#### 14. La primera vez que se murió Tiburcio

De eso ya llovió. No pues, fue ayercito.

Y un vale dijo: pobrecito, Tiburcio, era buen ñero. Y tú: írsenos a morir qué caray; y yo: hay que rezarle pa que se escape del Pulgatorio. Y Tiburcio: que no, que no soy morido, a poco no me ven, toy güeno toavía, no es ni muerto ni difunto ni finadito, es harto Tiburcio, tóquenme.

Se moría de miedo de estar muerto.<sup>234</sup>

En este otro ejemplo, un epigrama, el poeta resalta el aspecto físico con sentido burlesco, nuevamente desmitificador del arquetipo de la amada ideal:

XXXIII

Dicen que el amor hincha los pechos,  
me angustia  
comprobar que tus senos pequeñitos  
son una prueba de que no me amas.<sup>235</sup>

El autor se sirve de una realidad para exponer con *esprit* una característica física a través del verso ingenioso. Sigmund Freud “distingue el humor tendencioso y el inofensivo. El primero, generalmente grosero, es agresivo o indecente, o las dos cosas. De modo más preciso es burlón, escéptico, blasfemo, cínico, obsceno, escatológico”.<sup>236</sup>

---

<sup>234</sup> MEDINA, Dante: *Jueguetitos mirando pa mi infancia del sur de Jalisco*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 550.

<sup>235</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 327.

<sup>236</sup> MAURON, Charles: *Psicocrítica del género cómico. Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*. Capítulo IV. “Las variedades del humor y el nacimiento de la gran comedia en Francia”, Madrid, Arco Libros, S. L., Colección perspectivas, 1998, p. 36. Traducción de Ma., del Carmen Bobes.

*Formas líricas, narrativas y teatrales del humor en la obra de Dante Medina:  
propuesta de clasificación*

Apoyándonos en diversas fuentes bibliográficas intentaremos a continuación constituir un cuerpo teórico sistemático sobre las distintas formas que el humor y la risa adquieren en la obra de Dante Medina. Proponemos así una clasificación que identifica siete formulaciones del humor en la producción dantemediniana distribuidas en siete formas literarias que abarcan la lírica, la narrativa y también el género teatral: Poemas satíricos, Poemas juguetones, Poemas provocadores, Cuentos mordaces, Cuentos sarcásticos, Novelas pícaras, maliciosas, festivas y Teatro socarrón, irónico y bufonesco. Analizaremos los poemas satíricos —apologías de la figura femenina y sus prendas de ropa— a partir del estudio sobre las técnicas de la sátira de Matthew Hodgart en *Satire origins and principles* (2010). Los Poemas juguetones —versos escritos con una intención lúdica—, inspirados por la máxima de Santo Tomás de Aquino “*ludus est necessarius ad conservationem humanae vitae*”, serán examinados tomando como punto de partida las características del tratado cómico de Harry Levin. Los poemas provocadores, como habrá oportunidad de ver, se sitúan en las cláusulas de lo irónico, recurso que teoriza María José Alonso Veloso aplicado a las letrillas satíricas de Francisco de Quevedo, que, a su vez, adaptaremos a estos poemas. Para el estudio de los cuentos mordaces, en los que se utiliza el humor como rasgo antropológico e instrumento de burla, emplearemos el análisis de Ana Calvo Revilla, que estudia el humor como *acto cognitivo*. Los cuentos sarcásticos serán analizados a partir de una serie de características que Rubén J. Montañés Gómez ha identificado en sus criterios de descripción de lo cómico desde la Antigüedad. Describiremos las novelas pícaras, maliciosas, festivas —la ficción prosística de carácter bienhumorado— tomando como referencia el *carácter benéfico* que señala Isabel Paraíso Almansa en su teoría “Los procedimientos de lo risible según Cicerón”. Y por último, nos centraremos en el teatro socarrón, irónico y bufonesco, característico de una comedia de renovación, partiendo del análisis del humorismo escénico en Enrique Jardiel Poncela realizado por Marta Sánchez Castro.

Nos servimos de esta clasificación para proponer acercamientos a la lectura de algunas de las obras de Dante Medina y calibrar en lo posible sus contribuciones a los usos literarios del humor en los parámetros de la posmodernidad.



#### IV.2.2 Poemas satíricos

*Satura tota nostra est.*<sup>237</sup>

Quintiliano

Conforme al Diccionario de la Lengua Española (DLE), la etimología del vocablo “sátira” proviene:

Del lat. *satīra*, este de *satūra* ‘sátira’, ‘composición literaria arcaica en verso y prosa, acompañada de danza’; propiamente ‘plato de muchas viandas’, y este de *satur*, *-a*, *-um* ‘repleto, recargado abundante’, infl., por el gr. *σατυρικός* *satyrikós* ‘relativo a los sátiros’.<sup>238</sup>

La sátira se utiliza en los textos literarios con el objetivo de ridiculizar o criticar algo o alguien. El *Webster’s New World Dictionary* atribuye el término “sátira” a la situación en la que “vicios, locuras, estupideces y abusos, etc., son puestos en ridículo y desprecio”.<sup>239</sup>

Los versos que analizamos en esta sección cumplen con la propiedad “satírica” de burlar poniendo de relieve defectos, realidades o situaciones que se vuelcen cómicos mediante el mecanismo de la ridiculización. En diversos casos se emplea con determinación lúdica, en otros con intención moralista y, en otros momentos se alcanza lo grotesco.

En la Edad Media, el filósofo Geoffrey Chaucer escribió *Legend of Good Women*, poema onírico que trastoca el enaltecimiento del mito femenino: intenta magnificar a la mujer perfecta, de manera que el discurso se convierte en una lista de recomendaciones sobre cómo deberían obrar las mujeres para alcanzar la perfección,

---

<sup>237</sup> “La sátira es nuestra”, Quintiliano.

<sup>238</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), “sátira”, 2023. URL: <https://dle.rae.es/s/%C3%A1tira?m=form> Consultado el 20 de febrero de 2023.

<sup>239</sup> “In which vice, follies, stupidities and abuses etc., are held up to ridicule and contempt”. HODGART, Matthew: *Satire origins and principles*, “Satire miniaturized: aphorism and epigram”, ed. cit., p. 7.

siempre bajo el juicio del hombre. Por su parte, la poesía satírica de Medina observa y describe en un elogio satírico-burlesco el atuendo femenino; el poema termina, inesperadamente, declarando que el vestido de una mujer es lo menos importante, y de esta forma re-valora a la mujer como ella misma, ajena a la tutela masculina que predicaba Chaucer. En 1994, en el periódico *Siglo 21* de Guadalajara, Jalisco, Medina publicó una serie de poemas bajo el título general “Las mujeres y la ropa” sobre la vanidad femenina y el mandato sociocultural que obliga a la mujer a representar un ideal de belleza que se queda en la superficie y la aperiencia.<sup>240</sup>

#### DE LA ROPA QUE USAN LAS MUJERES

La forma en que las mujeres  
usan la ropa  
nos hace suponer  
que la filosofía  
toda  
se ha equivocado  
en aquel fundamental problema  
de forma y contenido:  
Usan la ropa, las mujeres,  
como si fueran ellas mismas forma  
y no contenido.  
Oh, la contradicción es mayor:  
lo más importante de la mujer  
no es el vestido.<sup>241</sup>

El poema juega con el debate filosófico fondo/forma, en el que lo importante es el fondo. La voz poética señala la preponderancia que las mujeres, tradicionalmente, conceden al vestido, una apariencia que se convierte en instrumento de modelación de la identidad, cuando para ese yo lírico inequívocamente masculino lo importante es el cuerpo desnudo, no tanto por la trascendencia del debate filosófico subyacente como

---

<sup>240</sup> Matthew Hodgart lo reseña así: “The fuss made by the moralists about women’s fashion, cosmetics and coiffure is based only partly on the very reasonable grounds of expense; it also voices the suspicion that such adornments are meant to allure men other than the husband”. HODGART, Matthew: *Satire origins and principles*, “3. The topics of satire: women”, ed. cit., p. 81.

<sup>241</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 353.

por la picardía erótica, lúdica y jovial que sostiene el argumento. Se banaliza así un debate filosófico al asunto de la apariencia/desnudez y a cómo esto es percibido de forma diferente por hombres y mujeres. Esta manera de referirse a las prendas de ropa rememora una de las primeras acepciones del humor, de 1709, que figura en *Sensus communis: an essay on the freedom of wit and humour* de Lord Shaftesbury: “facetiousness, comicality... less intellectual and more sympathetic than wit”.<sup>242</sup> Sin embargo, en el siguiente poema predomina la intención satírica, especie de *plaisanterie naturelle* —como conceptualizaba Voltaire el término *humeur*—:

#### EN CUANTO AL SOMBRERO

Lo menos importante de la belleza  
de las mujeres  
—y que me perdonen todas las mujeres que piensan—  
es la cabeza.

La cara sí,  
desde luego,  
la cabellera, y esos ojos aptos para lentes oscuros,  
la dentadura que elogian los productos higiénicos de la sonrisa  
sana.  
Todo eso, incluyendo  
la veracidad de unas manos que nos acariciarían  
si les diera su regalada gana.

Contra cualquier prejuicio intelectoide,  
la cabeza de una mujer  
es mejor con un sombrero.  
Es, digamos, más linda,  
más ojos que mirar,  
más boca amplia,  
más pómulos de sombra,  
más cara de mujer,  
más cabeza de hembra  
y más sorpresa

---

<sup>242</sup> BURKE, Peter, *et al.*: *Una historia cultural del humor*, Madrid, Ediciones sequitur, 1999, p. 1. En Inglaterra se tiene el registro de la primera acepción moderna de “humor” en 1682.

la cara de mujer con un sombrero.

Piénselo usted muy bien:

no hay un mayor desnudamiento,

no hay un atrevimiento más sofisticadamente tan discreto,

que quitarle a una jovencita,

elegante,

perdone niña,

su sombrero.<sup>243</sup>

El objeto “sombrero” se conforma de “some aesthetic features”, uno de los dos elementos del concepto sátira que maneja Matthew Hodgart. En su teoría, el estudioso establece que la sátira está presente en la vida común del individuo: portar un sombrero representa una conducta de elegancia. Aquí, el poeta utiliza el elemento “sombrero” como “agressive denunciation”,<sup>244</sup> y satiriza: “la cabeza de una mujer / es mejor con un sombrero”.

En la composición siguiente, el autor se divierte y juega con el recuerdo que a los varones les evocan *las faldas* femeninas:

#### HAY FALDAS EN LA VIDA

Hay en cada uno de nosotros, hombres,

faldas que nos han quitado el sueño.

Las recordamos de tela para arriba,

de tela para abajo las recordamos.

Faldas en nuestra vida.<sup>245</sup>

---

<sup>243</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, pp. 353-354.

<sup>244</sup> En la tradición de la sátira literaria diversos textos manifiestan el estudio profundo de la figura femenina para escarnecerla: la *Sátira VI* (traducida como *Contra las mujeres*) del poeta latino Décimo Junio Juvenal —inspirado a su vez de Cayo Lucilio (estimado como el inventor de la sátira), y su *Saturae*—, o el cuento “The Wife of Bath’s Tale” (traducido como “El cuento de la comadre de Bath”) del poeta Geoffrey Chaucer. En la serie de poemas “Las mujeres y la ropa”, Medina se convierte en una especie de cronista de las costumbres de la mujer para describir irónicamente su comportamiento en la sociedad. Sin embargo, Matthew Hodgart, señala que: “[Men] feel resentment, because with all their advantages their power over women is far from complete, and in some ways women may have power over them”, *op. cit.*, p. 3.

<sup>245</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 355.

La evidente parodia del conocido verso de César Vallejo “Hay golpes en la vida”, traduce el dramatismo del peruano, por contraste, en una evocación lúdica, ligera y alegre, no exenta de picaresca erótica, a las faldas, la ropa característica de la mujer, la que deja ver sus piernas y puede levantarse con facilidad: la que por tanto genera el deseo, la tentación, el enamoramiento, que aquí aparece como un sufrimiento gozoso que el poeta comparte con el resto de los hombres a los que apela, frente al profundo tono trágico vallejiano.

Como explica Matthew Hodgart, el elemento satírico permite que la sociedad exprese tanto sus gustos, como sus quejas. Los festivos versos siguientes delinean satíricamente el arreglo de la mujer: si, siguiendo el tópico, las mujeres se visten —dice el hablante del poema— para que su aspecto provoque deleite y atracción en los hombres, según afirma en el nombre de un *nosotros* masculino, el valor satírico se incrementa mediante la paradoja burlesca final pues, continuando la causalidad secreta de las acciones, el poeta concluye que, en realidad, las mujeres se arreglan “para ser desvestidas”, y no por el gusto de —ellas mismas— vestirse:

#### LAS MUJERES SE VISTEN

Para nosotros, dicen,  
se visten las mujeres.  
Para que nosotros nos las desvistamos  
con el pensamiento.  
Qué emoción que se vistan las mujeres  
pensando en que pensamos cómo se ven sin que se vistan.  
No hay mayor perversión que las mujeres  
cuando se visten pensando en que se visten,  
sabiendo como saben que se visten  
para ojos que las ven y las desvisten.  
Gran elegancia es la de las mujeres:  
se ponen ropa para probar que existen.<sup>246</sup>

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 355.

A través de la ironía y los juegos de palabras, los versos acentúan todas las paradojas inherentes a la relevancia de la vestimenta en las mujeres, un protagonismo éste —el de los vestidos, el arreglo cosmético, la búsqueda de la belleza exterior— que queda desmontado por la situación final a la que se dirige la voluntad de seducción por parte de una mujer mediante su arreglo, y la situación de seducido por parte del hombre: la desnudez del acto amoroso como finalidad última, como culminación de un proceso elaborado que envuelve con detalle el cuerpo que aspira a ser desnudado. Medina satiriza así la importancia que le otorga la mujer —como consecuencia de un mandato cultural patriarcal— al acto de verse bien, pues la imagen de ella implica el valor que la sociedad le ha dado, una condición etiquetada en el rol de su representación como objeto sexual, “the perennial topic of satire is the human condition itself”,<sup>247</sup> —afirma Matthew Hodgart—. La sátira consiste en decir: no me han engañado con el engaño; sin embargo, no hay desengaño. La única verdad es la desnudez, frente al vestido como simulación.

Finalmente, citamos unos versos sobre una de las prendas más eróticas asociadas a la feminidad que permite al poeta satírico jugar ambiguamente con su función: cubrir y sostener pero, también, en algunas prendas, ensalzar la capacidad seductora del pecho femenino ocultándolo y exhibiéndolo a la vez, un doble juego que se traslada al poema:

#### EL INVENTO DEL BRASIER

El que inventó el brasier  
lo hizo sin ánimo  
de ofender a nadie,  
sin malos pensamientos.  
Estoy seguro.  
Quería simplemente  
regalarnos a la imaginación  
un objeto nuevo  
que estuviera en contacto permanente  
con la mujer que amamos.  
Desde entonces,  
(quién no quisiera ser brasier!

---

<sup>247</sup> HODGART, Matthew: “1. Origins and principles”, en *Satire origins and principles*, ed. cit., p. 10.

Desde entonces no hay  
 —oh God!—  
 nada más cercano  
 al pecho de la mujer amada.  
 Pero estoy seguro de que  
 quien inventó el brasier  
 lo hizo sin ánimo de ofender a nadie.<sup>248</sup>

Como hacía Quinto Horacio Flaco en lengua latina y advierte Hodgart: “That is the essential point about Horatian satire: it is colloquial, dealing with a variety of not too serious moral, social and literary topics in the easy-going familiar style of a man talking to his intimate friends”.<sup>249</sup>

#### IV.2.3. Poemas juguetones

Ha de ser el calor el que lo hace hablar así.  
 Juan Rulfo,  
 “Nos han dado la tierra”

A un anciano como yo, el único sentido que le  
 queda intacto es el sentido del humor.  
 Dante Medina,  
*Amor, cuídame de ti*

Estos poemas tienen la finalidad de aliviar la tensión, conformando una miscelánea que deambula despreocupadamente de un tema a otro, sin perder la aparente formalidad. El argumento de los poemas juguetones es la vida misma: la referencia a la cotidianidad desde una aproximación realista que se aleja de las modalidades fantásticas dantemedinianas. Harry Tuchman Levin establece que es necesario discernir dos aspectos para que se dé el juego cómico: lo que denomina *ridiculous*, que genera un enunciado satírico o, en ocasiones, presenta una postura satírica y, a veces, burlona; y

<sup>248</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 357.

<sup>249</sup> HODGART, Matthew: “5. Forms of satire”, en *Satire origins and principles*, ed. cit., p. 132.

un segundo aspecto, el *ludicrous*, que contiene una disposición afirmativa que propicia la broma. Desde esta perspectiva, citamos el siguiente ejemplo de poema juguetón:

BANQUETE PICANTE CON BRINDIS ELEGANTE

Es un poeta de un país  
Que en México se come  
Y con su apellido  
Se hace muy buen vino.<sup>250</sup>

En una primera lectura, los adjetivos del título “picante” y “elegante” anuncian el componente lúdico del poema mediante la rima fácil, suscitando la sonrisa, como afirma Harry Levin en “El elemento de juego y diversión en la risa”: “In derision, we laugh at what we perceive to be ridiculous. We play with what we perceive to be ludicrous”.<sup>251</sup> Este epigrama (“Banquete picante con brindis elegante”) presenta un acertijo al lector, un humor juguetón mediante una adivinanza poética que busca entretener; al mismo tiempo, Medina transmite su admiración por el estilo literario del fundador de la anti-poesía —lo reconoce como “alimento” de la literatura mexicana, asociado además al buen vino— descrita en otra publicación:

Vínculo-recuerdo 4: cuando Nicanor Parra ganó el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, y vino a Guadalajara a recibirlo, nos hicimos muy amigos. Su ironía ante la vida y la mía coincidieron, aunque él —experto existencial— le echaba más ternura, un chanfle que hace el sarcasmo y el cinismo una obra maestra del cariño condicionado, el

---

<sup>250</sup> Incluido en el artículo “Los siete sentidos de Nicanor Parra”, dentro del libro *Antiparra Productions*, Santiago de Chile, Ministerio de Cultura, Ministerio de Educación, 2002. Y en MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 384. El epigrama, como género literario breve, tiene la capacidad de expresarse lo más eficientemente posible. El profesor Hodgart de la University of Sussex, lo conceptualiza como: “The epigram is written on an imaginary tombstone to be everlastingly mocked by the passer-by”. HODGART, Matthew: *Op. cit.*, p. 159.

<sup>251</sup> “Harry Levin: *Ludus est necessarius ad conservationem humanae vitae*”, en DÍAZ BILD, Aída: *Op. cit.*, p. 101.



que debe ganarse a pulso —el único verdadero—. Nicanor Parra y yo seguimos siendo amigos.<sup>252</sup>

En el siguiente soneto visual el humor busca también la diversión, y el impulso para una traviesa e ingeniosa metamorfosis en la que diversas grafías ortográficas sustituyen a las palabras, y la estructura evoca los ritmos propios de la estrofa. Uno de sus primeros puntos visibles es el placer espontáneo: el soneto emplea signos que componen los catorce versos clásicos, que reproducen la estructura estrófica, la medida del verso y la rima, mediante un mecanismo sorprendente que genera “una potencial suma interactiva de signos verbales y signos icónicos, o un *polisigno* en palabras de Guido Dorfles, que ironiza sobre las dificultades compositivas de la estrofa más laureada de las poéticas clásicas españolas”.<sup>253</sup> He aquí el poema:

#### SONETO MORTALMENTE PESIMISTA

```

-----+-----X
-----+-----@
-----+-----X
-----+-----@

-----#-----%
-----#-----X
-----#-----%
-----#-----X

-----X-----#
-----%-----+
-----X-----#

-----@-----+
-----X-----#
-----@-----+254

```

<sup>252</sup> MEDINA, Dante: “I. Del viejo amor por Chile, que no conocía”, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, México, 22 de octubre de 2001, p. 4-D.

<sup>253</sup> HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, GARCÍA TEJERA, Ma. del Carmen, *et al.*: *El humor y las ciencias sociales*, “Retórica verbal y visual en el chiste gráfico”, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2002, p. 93.

<sup>254</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 397.

Desde otro ángulo, el libro *Odiosoyo. Cartas a Dios sin acuse de recibo* (2008)<sup>255</sup> se compone de un conjunto de cartas lenitivas, cada una con un reclamo juguetón que interpela a la justicia divina con peticiones absurdas, sencillas o inusitadas, desde un yo poético travieso y burlesco que envía misivas a un dios que (lo sabe) no responderá “a vuelta de correo”, por más humor y gracia que se le imprima a la misiva. El poeta Antonio Orihuela escribió el prólogo “*Cuicamatini*, Dante Medina” en el que describe esta obra como:

[...] un conjunto de cartas a Dios en las que vuelve a dinamitar, en esta ocasión, hasta lo más sagrado con su mordaz escepticismo [...]. Se puede leer superficialmente como el epistolario ocurrente de un anticlerical muy religioso que aquí arremete con gracia contra tanta tontería beata [...]. Para adentrarnos en una poética que destila despojamiento racional, incompletitud y deseo de trascendencia; todo eso que, en nuestro humano desconsuelo, como decía Juan Ramón Jiménez, hemos decidido llamar Dios.<sup>256</sup>

En el siguiente poema, simulando la retórica de la carta, el poeta pide a Dios consejo sobre el vestido de la amada, aunque, como se ve enseguida, la excusa del “vestido” esconde su verdadera preocupación: ¿cómo paliar la soledad?

#### CARTA DEL VESTIDO

Señor,  
mi amada quiere  
que le compre un vestido  
¿Tú qué opinas?

Yo sé que se lo merece  
(no es eso lo que te estoy preguntando)

---

<sup>255</sup> MEDINA, Dante: *Odiosoyo. Cartas a Dios sin acuse de recibo*, Tenerife, Ediciones Baile del Sol, 2008.

<sup>256</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, p. 20.

Ni tampoco quiero consejo de ti  
sobre asuntos de moda en los que Tú muy atrasado te quedaste

¿Para qué entonces te escribo?  
¿No lo adivinas Tú que eres Dios y fabricas el futuro?

Oh, Dios, es muy simple,  
y hasta pena me da molestarte  
con tan poca cosa  
a ti que tienes tantas guerras desatendidas en el mundo

Lo del vestido voy y lo compro y ya  
lo compro como sea y nomás que parezca bonito  
y ya ni te molesto con preguntarte  
Tú qué opinas de que compre un vestido

De lo que se trata es  
de que no tengo amada

Y eso sí que quería preguntarte  
—aunque empecé con la pregunta del vestido  
que es la que viene luego, normalmente—  
¿Cómo le hace uno para que lo amen?

De todos modos, te ruego me contestes  
con algún consejo sobre el vestido  
por si algún día me puede servir

No dejes, Dios, que pierda las esperanzas.<sup>257</sup>

El poeta perfila su conducta hacia una situación tan frágil como humorística, tragicómica, aunque sin perder el registro juguetón. La definición del término “humorismo” del Diccionario de la Real Academia Española —que no aparece sino hasta su decimocuarta edición— asienta: “estilo literario en el que se hermana la gracia con la alegría y lo alegre con lo triste”.<sup>258</sup> La carta comienza compartiendo con Dios la petición que la amada le ha hecho al poeta de que le compre un vestido, pero termina

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, vol. I, pp. 359-360.

<sup>258</sup> LADA FERRERAS, Ulpiano, CACHERO CABAL, Álvaro Arias: *Op. cit.*, p. 28.

con una confesión más honda: lo que realmente necesita quien escribe la carta es una amada.

Otras cartas van más allá de lo anecdótico individual, de los anhelos y angustias de la vida sentimental y privada, y el tono juguetón, desenfadado y trágico-cómico sirve para plantear cuestiones trascendentales sobre la idea de justicia, el pecado original, la sabiduría y la omnipotencia de Dios. La siguiente carta rememora motivos bíblicos clásicos: Adán y Eva, el Paraíso, José y María, Jesucristo, para luego centrarse en lo injusto del pecado original, de nacer con una culpa sin haber cometido ninguna falta. Finalmente, el poeta exige respuestas a Dios, ya que “se las da de justo”, por habernos privado de la herencia del Paraíso, exigiéndole respuestas (“contéstame, contéstame”) y explicaciones por el enorme abuso: porque “pendejos no somos”:

#### CARTA DEL QUE NO CONOCE EL PARAÍSO

A mí me dijeron, Dios,  
de niño,  
que hubo alguna vez un Paraíso

Pero que yo,  
por culpa de Adán y Eva,  
nací en pecado

¡Esto sí que me complica todo y me hace necesitar de ti, Dios!

Mira:  
Mi papá se llamó José  
y mi mamá María

En serio: una pura coincidencia con el nombre del padre  
de Jesucristo  
en la Tierra  
y con el nombre de su madre

Pero eso sí no tiene importancia  
porque de Joseeses  
y Marías

está lleno este país al que le llaman México

¿De dónde me iba a venir a mí,  
de un Paraíso del que nada heredé,  
un pecado de aquellos señores  
que vivieron hace muchos años, lejos,  
con un árbol genealógico del que ni una miserable manzana  
/ me tocó?

De esa duda quería hablarte, Dios

Decirte que no eres parejo  
Vale, pues, si Tú quieres, aquello de que perdí el Paraíso  
porque expulsaste a Adán y Eva;  
vale, también, puesto que Tú lo quieres,  
aquello de que nací —sin yo haber hecho ningún mal—  
en pecado porque mis papás José y María se quisieron

Lo que no vale es que Tú, que te las das de justo,  
me digas que las pierdo todas  
sin haber hecho nada yo:  
¡Mira que quedarme sin Paraíso, así de entrada  
al mundo,  
y nacer en pecado!  
Y según entiendo,  
eso es a todos por parejo,  
¡los humanos católicos completos naciendo con esas  
/ desventajas!  
¿Cómo quieres, entonces, Dios,  
que el mundo no esté tan revolvido como está,  
tan acatastrofiado, pues?

Esto sí quiero que me lo respondas:  
Según Tú —que haces que nos digan desde niños que todo  
/ lo sabes—  
¿quién tiene la culpa?  
Y no te hagas que la Virgen te habla,  
que te grita que ya te vayas a comer, que se va a enfriar la  
/ comida,  
contéstanos, contéstame,

porque así de humanos como nos ves,  
así tan chiquito como soy,  
pendejos no somos.<sup>259</sup>

Entre estos poemas que hemos calificado de juguetones hay también algunos en los que el elemento fantástico sirve para suavizar ciertos tópicos sociales. La antropología ha caracterizado al humor como un elemento que “preserva el sistema social y se convierte en una especie de válvula de escape estabilizadora”.<sup>260</sup> Por esa razón, hemos optado por incluir en el apartado de poemas juguetones el libro *Poemas de amor para vivir con el SIDA*,<sup>261</sup> publicado en 2006. La literatura dantemediniana, a pesar del humor y la apariencia ligera y festiva, no rehúye el sentido trágico de las situaciones vitales, en este caso, de las enfermedades, aunque para confrontarlas decida adoptar una actitud juguetona e irónica como la que se percibe en la siguiente serie de poemas, de fino humor:

1

Si uno  
no quiere

Tener sida

Conviene  
No hacer

el amor

---

<sup>259</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, pp. 368-369.

<sup>260</sup> DÍAZ BILD, Aída: *Op. cit.*, p. 105.

<sup>261</sup> Estos poemas se transmitieron durante varias semanas por la radio de la Universidad de Guadalajara. MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía Completa (1972-2018)*, *Poemas de amor para vivir con el sida*, ed. cit., vol. I, p. 237 y ss.

2

El que  
al sida  
se atiene  
al amor  
le conviene

3

Si tienes  
sida  
Amor  
Y me amas  
No  
Me lo digas

4

Si a uno  
no le importa  
el sida  
Más vale  
que le importe  
el amor

5

Sida  
Que  
No se comparte  
No es  
Sida

Sin amor  
No hay  
Sida

No  
hay  
mejor sida

Que el que  
no se tiene<sup>262</sup>

Señalamos que el motivo trágico permite admitir, desde lo lúdico, las imperfecciones humanas, conformándose una suerte de *antitexto*. De acuerdo con los estudios de hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, utilizamos el concepto para referir una forma del humor que posibilita el surgimiento del chiste justo desde lo opuesto a su sentido:

Cuando tomamos algo en serio y esperamos que se entienda como broma lo damos a entender en el proceso de la comunicación, y la señal puede ser el tono de voz, o el gesto que lo acompaña, o la situación social, etc. [...]. Algo parecido cabe decir de otra forma ya clásica de expresión o de entendimiento: la ironía. El uso de la ironía presupone un pre-consenso, que es su presupuesto social. El que dice lo contrario de lo que piensa, pero puede estar seguro de que le entienden lo que quiere decir, se halla en situación de consenso.<sup>263</sup>

En el humor, la manifestación de temas tabúes pone al descubierto una psique que, con frecuencia, los canaliza a través de chistes crueles o de mal gusto. Sin

<sup>262</sup> MEDINA, Dante: *Poemas de amor para vivir con el SIDA*, en *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, pp. 327-329.

<sup>263</sup> LADA FERRERAS, Ulpiano, CACHERO CABAL, Álvaro Arias: *Op. cit.*, p. 29.



embargo, Medina sentencia diversos ideales morales con la intención de provocar al lector tratando con naturalidad cuestiones que han constituido un tabú social como el SIDA, trágica enfermedad. Juan Rulfo, utiliza este mismo recurso, en su caso con la sífilis, en su obra *El Llano en llamas*, en el cuento “Anacleto Morones”:

—Hacer hijos no es ningún milagro. Ése era su fuerte.

—A mi marido lo curó de la sífilis.

—No sabía que tenías marido. ¿No eres la hija de Anastasio el peluquero? La hija de Tacha es soltera, según yo sé.

—Soy soltera, pero tengo marido. Una cosa es ser señorita y otra cosa es ser soltera. Tú lo sabes. Y yo no soy señorita, pero soy soltera.<sup>264</sup>

#### IV.2.4 Poemas provocadores

Pero lo cierto es que él tenía otro oficio: el de “provocador”. Era provocador de sueños. Eso es lo que era verdaderamente.

Juan Rulfo,  
*Pedro Páramo*

Así que acabó por no servir para nada o al menos para granjearse este juicio.

Juan Rulfo,  
*El gallo de oro*

El poema provocador busca llamar la atención en el público y suscitar su reacción, ya sea de desafío, reto o enojo. Entre los poemas que hemos incluido en esta categoría encontramos versos que estimulan e incitan el lado humorístico del lector ya que, como señala María José Alonso Veloso en su estudio sobre lo provocador e

---

<sup>264</sup> RULFO, Juan: *El Llano en llamas*, ed. cit., p. 166.

irónico, en este tipo de composición poética debe existir un guiño al destinatario “cómplice imprescindible de la burla”. Para conseguir el efecto provocador en poesía, Dante Medina se sirve de la apelación a actividades y hechos cotidianos, de la parodia social o física, o de cualquier otra cualidad o propiedad del otro que pueda dar pie a lo paradójico. Durante siglos, el poema provocador fue considerado especialmente como burlón; sin embargo, desde el Romanticismo se apreció su contribución al desarrollo de una visión desprejuiciada y libre que permite observar el mundo sin intermediaciones morales heredadas, sin compasión ni concesiones:

En cada una de sus obras [de Dante Medina] retoma aspectos reales y fantasiosos, apegándose más por los segundos, porque según él: “La ficción llega más lejos que la realidad”, prueba de ello es la frase de Pier Citatti que dice: “Si quieres saber algo sobre la realidad abre un libro y deja volar tu imaginación”, estoy netamente de acuerdo con esta frase, ya que la realidad es tan fuerte que a veces es difícil aceptarla. La vida está hecha más de sueños que de realidades. Dante es un hombre joven, de una vasta experiencia en la vida que observa y conoce lo que lo rodea y la seguridad que tiene en sí mismo.<sup>265</sup>

Los versos de los siguientes poemas de Medina (XXXV, III, XXV, LII) añaden al tono irónico la intención de expresar al máximo el matiz provocador:

XXXV

Como no tenía pretexto para hablarte  
te presté un libro que no me devolviste.  
Obtuve dos respuestas: sí y gracias.  
Hice mis cálculos.  
Desistí por pobreza literaria.  
Para lo que yo quería de ti  
era necesaria, cuando menos,  
la biblioteca pública.

---

<sup>265</sup> “En México hay buena literatura desde hace treinta años”, revista *Heraldo*: México, D. F., Editorial Patria, 4 de noviembre de 1988, p. 4-G, 1-8.

III

Es necesario aclarar dos puntos:

1. para ser fea te sobran muchas cosas,
2. para ser hermosa te sobro yo.

XXV

Algo te anda fallando.  
Algo me falla.  
El poema no brinca de las venas.  
Te acepté sin mi consentimiento.  
Necesito una musa con más oficio.

LII

Es la costumbre  
que el poeta proclame  
que los versos escritos  
a la amada son de ella,  
pero yo me niego a darte  
crédito de coautora  
porque tú no autorizarías  
la edición.<sup>266</sup>

En estos poemas se hace descender a la musa del pedestal. En ese proceso de desmitificación de uno de los tópicos de la poesía tradicional, la musa ve disminuidas las cualidades que la vinculaban a lo inalcanzable, lo ideal, la perfección. Es interpelada por el poeta que le recrimina tener poco oficio (“Necesito una musa con más oficio.”, dice el poeta), no ser lo bastante buena para su “trabajo” o haberla aceptado como musa contra su voluntad (“Te acepté sin mi consentimiento”), aunque sigue siendo hermosa y cumpliendo, por ello, con la función asignada por la tradición. Años después el autor

---

<sup>266</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía Completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, pp. 233-234.

dará un paso más en este sentido para crear un motivo poético alternativo y claramente disruptor, el de la Musa Fea, del que hablaremos a continuación.

La musa, de todas formas, es la inspiración poética para cambiar el sentido de los versos a través de la problematización de la imagen tradicional de la musa. Pere Ballart i Fernández, especialista en Retórica y Teoría de la Poesía, emplea el término *figuración* para describir el recurso provocador en la poesía:

Un fenómeno que rebasa con creces el estrecho comportamiento de los tropos y que reúne todos los requisitos para ser considerado un modo específico de discurso, capaz por tanto de convertir en figurado el sentido de cualquier enunciado verbal, sean cuales sean su extensión, asunto o características.<sup>267</sup>

El aspecto provocador anima el uso de otras figuras retóricas como la antítesis, la paronomasia, el doble sentido y la metáfora, con las que el autor de nuestro estudio elabora situaciones inusitadas, que rozan lo absurdo, y refuerzan el componente irónico de los poemas. El concepto de *figuración* según lo enuncia Pere Ballart es de gran utilidad para analizar el poemario *La Musa Fea* (2006).<sup>268</sup> La cultura clásica estableció el tópico de la musa como fuente de inspiración poética, estrechamente relacionada con la divinidad. Así, la desvalorización de esta figura de culto que durante siglos ha determinado las poéticas occidentales constituye una provocación. El personaje de la Musa Fea, tal y como Medina lo construye, introduce, precisamente, un aspecto preocupante para la sociedad actual: la belleza física. Antonio Sebastiani Minturno declaraba hace varios siglos en su *Poética toscana* (1553) que la causa de la risa puede derivarse de un personaje gracioso, pero “no podemos reírnos de personas que en

---

<sup>267</sup> BALLART I FERNÁNDEZ, Pere: “La ironía en las letrillas satíricas y burlescas de Quevedo”, en FIGUEROA DORREGO, Jorge, URDIALES SHAW, Martín, *et al.*: *Estudios sobre humor literario*, Vigo, Universidad de Vigo, 2001, p. 264.

<sup>268</sup> Estos poemas “se dieron a escuchar” y “se dieron a ver” en múltiples lecturas: el poeta compuso y actuó el monólogo teatral titulado “El novio de La Musa Fea”, que se estrenó en el Festival del Monólogo que se celebra en el Teatro El Caminante, y se presentó en el Rojo Café y en el Club de La Colina de Guadalajara, Jalisco. Los “Poemas a La Musa Fea” fueron en su primera versión poemas visuales, en tamaño póster y a color, y se exhibieron con un espectáculo en el Mezanine Cultural de *La Petite France* de Puerto Vallarta, Jalisco y en el Museo del Periodismo y las Artes Gráficas, de Guadalajara, Jalisco.

acciones, palabras o en sí mismas tengan alguna fealdad”,<sup>269</sup> algo que parece contradecir este poemario en el que, si bien la Musa Fea suscita la risa, es, al mismo tiempo, quien redime la esencia de musa:

SON MALOS estos poemas  
que le escribo

No porque yo no la quiera  
O no la haya querido  
O porque ella no mereciera mejor poeta

Son malos porque  
siendo ella como era  
y es  
fea

No comprende que alguien  
(así como ella es)  
—en este caso yo—  
la quiera

—no cabe duda de que fue educada  
para un mundo en que sólo cuente la belleza<sup>270</sup>

ASÍ TE QUIERO como eres

Que quede claro que yo  
no te quiero  
por tu belleza

que no tienes  
—por cierto

Ni el espíritu tuyo que se pueda decir que

---

<sup>269</sup> LADA FERRERAS, Ulpiano, CACHERO CABAL, Álvaro Arias: *Op. cit.*, p. 18.

<sup>270</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, p. 252.

es magnífico  
por aquello de las reglas de la compensación  
entre alma y cuerpo

No

Yo soy un idiota que te quiere como eres

Y tú  
siendo como eres  
No tienes otra opción que quererme<sup>271</sup>

VAS A SER la primera  
Musa Fea  
de la literatura  
Eso sí que te lo prometo!

O sea que tú sales ganando!

Y este poeta se porta generoso contigo

Y en eso jamás me pareceré a los machos mexicanos

Aunque grite en la ciudad que sea Viva Jalisco!

Sí, señor!

¿A poco van a decirme a mí,  
el original, porque fui el primero al que se le ocurrió  
que desde la poesía provenzal  
hasta el día de hoy en que esto escribo  
en Santiago de Chile, tierra de poetas,  
por más que de sofisticado yo vivo en Zapopan, Jalisco,  
habiendo podido morir de cara al Mar Mediterráneo,  
algún poeta, el que sea —el que se sienta  
aludido que lance la primera amada—  
a nadie se le ocurrió tener  
una musa como tú,

---

<sup>271</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 254.

la tan amada fea,  
a la que yo no quiero que nadie reconozca por como la  
/ describo en mi poesía!

A mí eso sí que no me lo digan  
O te saco a la calle de la poesía  
para que te vean todos  
TAL COMO ERES!<sup>272</sup>

En los versos anteriores la provocación y el recurso irónico sustentan una poética distinta que renuncia a los valores estéticos tradicionales y a los ideales de belleza ratificados y encumbrados por las poéticas clásicas. Frente al mito de la belleza representado por la musa clásica y la amada cuya hermosura es permanentemente alabada, Dante Medina hace un canto poético a la fealdad como base de una personal poética contestataria que renuncia a valores impuestos y muestra su fidelidad a una musa cuya fealdad es instrumento de provocación, pero también motivo de amor: amor por una realidad que se muestra en su imperfección y que es la que el poeta, fino observador de las trivialidades minúsculas del ser humano, quiere reflejar en sus versos.<sup>273</sup> Pere Ballart afirma que en la teoría de retóricos clásicos como Cicerón se planea la ironía con “soportes retóricos específicos”,<sup>274</sup> es decir, con figuras literarias. El poeta recurre a una materia que socialmente es delicada de tratar, poco ética si se utiliza, precisamente, como lo hace Medina, para la provocación. Ballart lo interpreta así:

El que pretenda provocar la risa, ha de hacerse el payaso, el tonto, el imbécil, el borracho, el *mariquita*, el tartamudo, el loco, el tímido. Por eso, en las obras maestras de la literatura de

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, vol. I, pp. 255-256.

<sup>273</sup> La comicidad, según la plantea Marco Tulio Cicerón, implica que en el campo del absurdo siempre existe alguna fealdad, ya sea moral o alguna deformidad física. El escritor encontrará este referente siempre que el lector no encuentre “ni un gran horror ni una gran compasión”. Por eso, una de las fuentes del humor es el hecho de distinguir esa fealdad. En este caso, la imagen y símbolo de lo que representa la musa. Por otro lado, otra definición para este mismo análisis es la de Aristóteles en su *Poética*, 5, 1449a, en la que señala: “La comedia es [...] imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor”.

<sup>274</sup> FIGUEROA DORREGO, Jorge, URDIALES SHAW, Martín, *et al.*: *Op. cit.*, p. 264.

humor, nos encontramos con narradores y con personajes minuciosamente dibujados en los que concurren los rasgos del sinvergüenza.<sup>275</sup>

El siguiente poema no es un elogio a la cabellera de la musa —como se hubiera hecho en la Antigua Grecia—, sino al conjunto de filamentos cilíndricos que la constituyen: los pelos. El elemento risible derivado de la expresión misma “los pelos” combina picardía y actitud lúdica como contexto; además, la calificación como “un elogio” lo categoriza dentro del plano de la provocación. Alonso Veloso señala que la retórica clásica incorpora dentro de las *figurae per immutationem* la función de provocar burla sutil. Heinrich Lausberg diferencia dos maneras esenciales para la utilización de este recurso estilístico:

Según el grado de fuerza con que se presente: la *dissimulatio* o grado de fuerza privativo y la *simulatio* o grado de fuerza positivo. Mientras el primer tipo implica la ocultación de la propia opinión, el segundo supone el fingimiento positivo de una opinión propia que coincide con la opinión de la parte contraria.<sup>276</sup>

Un humor que contempla con serenidad —*simulatio*— el cuerpo humano. En esta línea, citamos el siguiente poema de Medina:

#### ELOGIO DE LOS PELOS

Suelen, los que no saben,  
asquearse de los pelos

Es porque no conocen a mi amada!

Como pájaros finos  
de su nariz y orejas  
salen recién nacidos tímidos

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>276</sup> FIGUEROA DORREGO, Jorge, URDIALES SHAW, Martín, *et al.*: *Op. cit.*, p. 266.



pelitos

A tomar el Sol!

Encima de su labio  
ahileraditos como claveles  
en Plaza de Toros  
pelos de dos colores buscan  
pasar desapercibidos

Muy atemorizados!  
de crecer mucho!  
y mojarse de saliva!

Piensen lo que piensen los que escuchan  
no voy a hablar  
de pelos púbicos  
(ésa es una belleza sólo mía)

Lo que sí voy a hacer  
es terminar este discurso  
declarando a voz viva:  
los pelos que prefiero de mi amada  
son las cascadas de miel  
que salen de su axila

¡Maldición de alopecia al que me contradiga!<sup>277</sup>

“Elogio de los pelos” es un poema provocador, ocurrente e ingenioso desde el título mismo en el que, como adelantamos, la tópica “cabellera” como rasgo supremo de belleza es sustituida por la palabra “pelos” que, además de resaltar la pura fisiología de ese atributo humano sustrayéndose de su carga simbólica tradicional, con frecuencia remite a un registro despectivo a la hora de referirse al peinado de las mujeres. En esta misma línea hay que interpretar “El poema más hermoso del mundo”, en el que Medina aborda las grandes metáforas de la historia de la poesía, los recuerdos profundos de la historia de la humanidad, las alegrías, glorias y penas de la especie humana que han sido

---

<sup>277</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, p. 291.

sublimadas por los poetas durante siglos, para terminar proclamando que el poema más hermoso del mundo “está en un pelo público de mi amada / vive en un pelo público de mi amada”.<sup>278</sup> El poeta irónico busca la atención del lector para *provocar*-lo a través de las agudezas del lenguaje. “Exagerar nuestras rarezas”, llamar la atención sobre detalles considerados “no estéticos” (*los pelos*) producen un choque paródico, que impulsa al lector a captar la ironía del poema.

En el siguiente soneto humorístico, que juega con el efecto fonético, todos los vocablos de final de verso terminan en *ixtli*.<sup>279</sup> Así, las estrofas están equipadas de una clave y un código mexicano: en la tradición popular náhuatl, *ixtli* es el rostro, que alude a la fisonomía propia, a la identidad, y en consecuencia, a la esencia o fuerza de la vida. Otra acepción que tiene el vocablo proviene del empleo que se le da en ámbitos rurales donde es pronunciado como *ixtli* o *ixtle* y significa lazo, cuerda o sogá, y por extensión, los materiales de que están hechos. Dentro de los “soportes retóricos específicos” que Cicerón considera necesarios para subrayar el tono irónico está la paronomasia, que Medina también utiliza en este poema como recurso fónico para enfatizar la provocación. Incluso hay un juego malicioso en el uso de la metonimia en el caso de *tu ixtli* (“¡Ay, cómo extraño tu ixtli!”), que puede leerse como sustituto del sexo femenino.

---

<sup>278</sup> *Ibid.*, vol. II, pp. 15-16.

<sup>279</sup> El gran poeta náhuatl del siglo XV, Nezahualcóyotl (1403-1473), era hijo de Ixtlixóchitl, señor de Texcoco. Su nombre incluye el prefijo *ixtli*. Desde sus inicios como investigador, Dante Medina estuvo interesado por el estudio del poeta Nezahualcóyotl, como lo demuestra en la entrevista siguiente: “¿Cuáles son tus planes hacia el futuro?”, le pregunta el reportero. Responde: “Tengo por publicar en una revista que saldrá en unos cuantos días llamada *Tzenzontle* un trabajo sobre la traducción que hizo Georges Baudot de los poemas de Nezahualcóyotl. Esta traducción se publicó en la revista francesa *Poésie*. Es un trabajo excelente en donde el erudito Baudot nos descubre quizá a nuestro más grande poeta nacional. Estoy preparando también un trabajo bastante largo sobre Alain Robbe-Grillet, uno de los ‘Papas’ del Nouveau Roman. En el plano de la creación, estoy muy dedicado a la prosa”. VELASCO, Salvador: “La Arena y el Mar. Entrevista a Dante Medina”, periódico *El Informador*, ed. cit., p. 11.

Unos años más tarde, en un periódico tapatío, Medina escribe sobre el nahuatlato Georges Baudot, quien introdujo al poeta Nezahualcóyotl en la literatura contemporánea francesa: “Murió Georges Baudot, el gran nahuatlato. El amigo. Fue alumno del padre Ángel María Garibay K., el especialista en literatura prehispánica. Fundó luego, en Tolosa, una cátedra de náhuatl. Ahí lo conocí, en los tiempos en que creara el Centro de Estudios Pluridisciplinarios sobre América Latina. Luego, su revista *Caravelle* publicó una selección mía de poetas jaliscienses en bilingüe. Lo recuerdo riéndose de gozo por su traducción de Nezahualcóyotl al francés, que apareció en los años ochenta en la revista *Poésie*, feliz de haber modernizado a nuestro poeta. Y lo recuerdo dando una conferencia en la Facultad de Letras de Guadalajara sobre el concepto de la vida y la muerte en Nezahualcóyotl, y su Tloque Nahuaque. De esos hombres que poco da la vida, Georges Baudot. Dedicado a estudiar y difundir —a veces en coautoría con Miguel León Portilla— las literaturas y las culturas prehispánicas. Yo lo recordaré por su *Utopía e historia en México*. Y lo recordaré como el hombre que nos regaló, en el siglo XX, al mayor poeta náhuatl del siglo XV”. MEDINA, Dante: “La muerte de Georges Baudot. El silencio de un nahuatlato”, periódico *El Informador*, viernes 31 de mayo de 2002, página 2-D.

La gracia de utilizar un tropo (*ixtli*) cumple la función de sustituir la parte por el todo, como una sinécdoque:

ICNOCUÍCATL EN IXTLI

(Soneto)

Para Dolores Álvarez

¿A qué horas te me juixtli?  
No lo sé, no me dijixtli.  
Por eso nunca me vixtli  
Cuando yo me puse trixtli.

En el tiempo que estuvixtli  
Como menso me tuvixtli,  
Fuera de mí me trajixtli  
Hasta que te me perdixtli.

Desde que no aparecixtli  
Con mortal muerte me herixtli  
¡Ay, cómo extraño tu ixtli!

Brindo con un chupirixtli:  
¡Sin ella ni Dios ya exixtli,  
quedo en manos del chahuixtli!<sup>280</sup>

El siguiente soneto, cimentado en la fonética, juega con lo sonoro por encima de lo gráfico: en la lectura en voz alta se funden prosódicamente *ay* y *hay*, el lamento y la forma verbal impersonal. El poema contiene veinticuatro veces el sonido *ay*: veintidós veces bajo la forma de la interjección “ay”, y dos veces con la categoría “hay”. La provocación también consiste en burlarse de los cánones poéticos de la rima. Aquí el empleo del humor —provocador— tiene como fin expresar la sensación —ilusoria— de debilidad e inferioridad ante la musa:

---

<sup>280</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 23.

## SONETO, AY

Ay de siempre, con siempre bajo un ay  
del que suele colgarse el dolor, ay;  
si empezando a llamarte, digo ay,  
preséntateme amada, al primer ay,

con eso detendrás mi grito de ay.  
Si emana de tu cuerpo este mi ay,  
precaria en la tu ausencia un coro ay:  
báteme con tus alas hasta el ay.

Un ay tan necesario que no hay  
ay más profundamente que más valga:  
un ay tan personal sólo en mí hay.

Ay de siempre ay tan desgarrador ay,  
un ay sempiternal que con ay mata:  
ay, un ay de ay, un ay total, un ay.<sup>281</sup>

Como vanguardia humorística, y novedad temática, el poeta construye el poemario – apología: *Elogio de los mosquitos* (2017).<sup>282</sup> Los mosquitos son aquí percibidos y poetizados desde un ángulo diferente: estos insectos menospreciados y repudiados por los humanos son hermanos nuestros (*de sangre*).<sup>283</sup> Son descripciones *praeparatio* que adelantan al lector el sentido satírico.

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 24.

<sup>282</sup> MEDINA, Dante: *Elogio de los mosquitos*, Madrid, Amargord Ediciones, 2017. Estos poemas fueron publicados en dos antologías: *Poesía FIP* en Colima, Puertabierta Editores, 2017, de Dante Medina y Sandra Ruiz Llamas. Y en 2018, en *100 Poetas en mayo*, “Antología poética”, Vitoria – Gasteiz, Tarqus Editorial.

<sup>283</sup> Se relaciona además con la adoxografía —cultivado en el *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam—, pues se trata de elogiar algo banal, común, básico.

Citamos algunos ejemplos:

CUANDO uno  
no puede dormir  
por las noches,  
los mosquitos  
vienen  
con su música  
a hacernos fiesta.

LOS mosquitos  
son ángeles  
que quisieron ser pájaros,  
y Dios lo permitió.

NOS quieren  
los mosquitos  
como hermanos:  
¡llevamos la misma sangre!

A LOS mosquitos  
no los dejan dormir  
nuestros sueños,  
y nos despiertan a gritos  
para que les hagamos compañía.<sup>284</sup>

LOS mosquitos  
son  
protagónicos.

---

<sup>284</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, pp. 29-30.

No soportan  
que asistamos a su espectáculo  
dormidos.

LOS secretos  
que propagan  
los mosquitos  
son  
secretos a voces.<sup>285</sup>

#### IV.2.5 Cuentos mordaces (1979-2016)

Hoy amanecí de buen humor, con ganas de  
escribir mi propia versión de mi historia.

Dante Medina,  
cuento “Mi versión de la historia”

En psicología, el humor suele calificarse de positivo, aunque su utilización sea para la formulación de críticas ácidas. Justifica lo anterior la aseveración que se hace en el libro *El humor y las ciencias sociales* sobre el humor como acto cognitivo:

El humor surge a partir de un modo de ser y de sentir que lleva a pensar y sentir de una manera concreta, de ahí que sus componentes no sean meramente intelectivos sino también afectivos; el humor se convierte también en una modalidad de expresión, que puede abarcar obras y géneros diversos, manifestaciones artísticas, pictóricas, caricaturescas, con un fondo creativo fuerte pero también crítico, e incluso satírico y mordaz.<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, vol. II, pp. 31-32.

<sup>286</sup> HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, GARCÍA TEJERA, Ma. del Carmen, *et al.*: *Op. cit.*, p. 85.

El humor como agudeza cognitiva es, además, un mecanismo de defensa en el discurso. En los textos fantásticos dantemedinianos hay personajes que, a través del ingenio, utilizan una fórmula ácida o mordaz, respondiendo a la siguiente descripción de Hodgart:

The degradation or devaluation of the victim by reducing his stature and dignity. This may be done on the level of plot and will almost always be continued to the level of style and language.<sup>287</sup>

El empleo de coloquialismos dulcificados, contenidos en burla inocente, caracteriza el microrrelato “Fue capaz”, publicado por Dante Medina en 1979, cuyo rasgo particular es la utilización de una figura retórica —la hipérbole—, que exagera —como en una caricatura— una enfermedad tan grave que lleva, a la mujer que la tiene, a la muerte:

#### FUE CAPAZ

Creo que hasta hubiera llegado a ser como lo cuentan en las novelas. ¿Por qué no?  
Lo único que hace falta es imaginación.

Y yo soy un soñador.

A ella esto le molestaba.

Traté de ponerme a nivel de las conveniencias: prometí comprarle una lavadora (yo era el primer interesado en conservar sus manos bonitas), y hasta un refrigerador si me dejaban laborar dobles turnos mi día de descanso.

Pero ella seguía con sus pretextos. Que soy muy soñador.

Yo ronroneaba en las virtudes del cigarro: quiero un amor con casita vieja como en las novelas, aunque con trabajar.

Ella fraguaba las excusas: que la sangre le caminaba mal, que se le descomponía, que no había antídoto.

---

<sup>287</sup> HODGART, Matthew: *Satire origins and principles*, “The technique of reduction”, ed. cit., p. 115.

A mí me molestaba que no tuviera tuberculosis que sí es una enfermedad romántica, y me saliera con su procaz leucemia.

Siempre tuve la impresión de que le complacía estropear mis sueños de vivir juntos.

Empiezo a creer que se murió por boicotearme.<sup>288</sup>

La mordacidad, el humor negro, la crueldad del narrador, sobresalen por exponer actitudes diferentes a las esperadas; el discurso del narrador rebosa acritud, sostenida por dos modelos de comunicación: la representación literal y la significación sobreentendida. Estamos ante un cuento con tema calamitoso, con ápices de comicidad negra: “empiezo a creer que se murió por boicotearme” es una locución que manifiesta un humor cruel, sin piedad por la realidad. Un tono similar encontramos en otro microrrelato, “Ni me inviten a cenar, pendejos”, sobre el problema que le causa a una mujer mantener su peso, una obsesión que convierte su vida cotidiana en una tragicomedia. El cuento, buscando causar hilaridad, convierte en el centro de la narración el discurso arrebatado de la mujer que se ve empujada a rechazar una invitación a cenar para evitar subir de peso. Estamos ante lo que se denomina “macroacto de habla”,<sup>289</sup> que se traduce en una situación especialmente mordaz al inicio de una posible relación amorosa:

#### NI ME INVITEN A CENAR, PENDEJOS

Me caga que me tomen por una panza. Que crean, los muy pendejos, que con alimentarme ya la hicieron conmigo. Vienen, los güeyes, y me dicen, como si yo estuviera muriéndome de hambre: “te invito a cenar”. Como si yo no ayunara porque me da la gana no comer.

Son pendejos, los hombres. Confunden la eme con la jota. Se te acercan, muy galancetes, y te proponen, sin ninguna elegancia, una mesa en lugar de una cama. Quieren controlar tus deseos del cuerpo a través de tu boca. ¿Somos las mujeres imbéciles o qué?

Eso me molesta de los hombres: piensan, en el fondo, que con alimentarnos ya nos tienen, ya cumplieron. Y luego, cuando de tanto que “nos quieren” estamos gordas, nos

<sup>288</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 386.

<sup>289</sup> “Destacan las partes correspondientes al acto de habla ilocutivo y perlocutivo por el que se intenta ejercer una influencia en el receptor de tal modo que cambie su percepción del mundo, o de la realidad”. HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, GARCÍA TEJERA, Ma. del Carmen, *et al.*: *Op. cit.*, p. 86.



cambian por otras flacas a las que empiezan a engordar. Lo encabronante sigue siendo que haya mujeres idiotas que acepten invitaciones a comer sabiendo que tendrán que pagar, ellas, con carne.

¿Por qué los hombres, en lugar de decirte “me gustas, eres linda, hermosa, mamacita, maravilla del planeta”, te invitan a comer? Por tontos. Piensan que somos panza, y que satisfaciéndonos la panza seremos corderitas tuyas, estaremos a su merced, nos poseerán la anatomía completa, nosotras de cuerpo entero bocarriba, dejándonos, cooperativas y muy pendejas.

No se puede con los hombres.

Si están viendo que la bronca es la gordura, que tenemos una encabronada enemistad estética con la alimentación, ¿por qué no se les ocurre algo menos estresante que invitarnos a comer? No es tan difícil imaginar que una tarde de ayuno mirando el horizonte nos interese, que correr por el campo quemando grasa nos guste, que ver una película sin palomitas nos pueda emocionar. Pero los hombres tienen ideas fijas.

Nos desean flacas pero nos engordan para conservarnos. La novia delgadita y la esposa obesa. Yo por eso no acepto invitaciones de ningún cabrón. Te llevan a cenar y quieren que comas, o se ofenden. Ni madres; el plan de ellos es que en cuanto te engordinflonan ya en sus manos estás, y pa dónde te me mueves, criatura, mía serás porque nadie te va a querer así, tan choncha.

Aunque tontos, son cabrones los hombres: les damos tanto miedo las mujeres hermosas, que hacen todo lo que pueden por engordarnos, y, desesperados, nos quieren hacer creer que una mujer elegante, de clase, linda, fabulosa, es la que va a cenar a un lugar exclusivo, con ellos claro, y pide entrada, plato principal, postre, y digestivo azucarado, productos que les garantizan una muy cercana gordura que conduce, inexorablemente, a la monogamia.

Yo los decepciono a todos.

Me invitan a cenar, y acepto su falta de imaginación.

Pido ensalada de lechuga y un vaso de agua. Nomás.

Y para adentro de mí, digo: chinguense cabrones. Ningún pinche macho me va a echar a perder, con sus invitaciones a cenar, la dieta con la que me he vuelto tan hermosa.

Primero yo, pendejos.<sup>290</sup>

---

<sup>290</sup> Este cuento forma parte del libro *Las desmejoradas. (Cuentos de anoréxicas)*, publicado en MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 501. También, se publicó en diciembre 2004 – febrero 2005, en el número 6 de la revista *Reverso* de Guadalajara, Jalisco. Y, en el libro *Desentueritos y enmiendas. De algunas de las muchas obras que lo merecen*, Colima, Puertabierta Editores, 2019, p. 154. El libro gana en 2015 el Primer Lugar de Cuento en el III Concurso de Poesía y Cuento “Adalberto Navarro Sánchez” del STAÚdeG de la Universidad de Guadalajara. Algunos de los cuentos se publicaron en diferentes años en diversas revistas como “Me acuesto con mi ego, bien a solas” (2007), “Cena solo para finas” (2008), “Lo que no crece es la nariz” (2008) y “La panza es tu retrato” (2009).

La protagonista se queja de la paradoja de encontrarse presionada por la obligación de la delgadez que impone el prototipo de belleza imperante, y que, para seducirla, los hombres, torpemente, la inviten a cenar, lo que significa abandonar la dieta y engordar, perdiendo la delgadez que, según el estereotipo, la hace atractiva. La situación delirante, normalizada en la sociedad, provoca la ira y el hartazgo de la protagonista que explota dando órdenes (“Ni me inviten a cenar, pendejos”) y autoafirmándose (“Primero yo, pendejos.”), para acabar con el remate del insulto de quien se resiste con valentía a ser acorralada.

En el siguiente cuento, la fuente cómica está en la agudeza lingüística de una dupla (Pito-Tufo), desde un doble enfoque: la caracterización de los personajes y el juego de palabras. Una narración ficcional breve, con situaciones en las que *dos gentes* (Pito y Tufo) provocan la hilaridad:

#### BIOGRAFÍA DE DOS GENTES

Pito y Tufo querían hacer un viaje.  
Y llamaron a una agencia.  
Les dijeron que no tenían ningún viaje Tufo y ningún viaje Pito.  
Por fuerza, Tufo y Pito tuvieron que desistir del vacacionar, y quedarse en casa.  
Pero querían mar, querían bosque, los necesitaban.  
Así que inventaron tenerlos, los idearon. Y los tuvieron nomás porque lo deseaban,  
y fueron mucho felices, sin salir de viaje.  
Pito y Tufo son unos optimistas.  
Y es que ellos no son como los demás, mortales.<sup>291</sup>

El cuento construye el humor con palabras de doble sentido (*ambigua acuta*) que adquieren un papel protagónico: el nombre que poseen es una dualidad y al mismo tiempo es el nombre del viaje que solicitan y, al no existir, el relato termina con una doble risa: protectora (*son optimistas*) y atacante (*no son como los demás, mortales*); es decir, también “son optimistas” porque “no son como los demás mortales”. (Nótese el cambio significativo con la eliminación de la coma).

---

<sup>291</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 528.

La narración siguiente, “La panza es tu retrato”, aborda con humor sarcástico un problema de la sociedad actual, la anorexia, de consecuencias físicas y psicológicas, para volver a poner en cuestión los ideales de belleza y sus consecuencias sobre los cuerpos reales, que reclaman su verdad y su presencia en aquellos organismos e instituciones que legitiman y verifican la identidad. En el microrrelato, el personaje reta humorísticamente a los organismos públicos pidiendo que los documentos de identidad de la ciudadanía se hagan, no del rostro sino de la panza, lo que contiene una realidad oculta que encierra más verdad que otras partes del cuerpo, lo que llena de sentido profundo (apariencia vs. realidad) la descabellada propuesta del personaje hablante. El propio título asume la provocación del cuento, porque interpela directamente al lector:

#### LA PANZA ES TU RETRATO

Por un error, a una le retratan la cara. Y es que los fotógrafos no tienen imaginación. A quien sabe quién se le ocurrió la cara, y de ahí en adelante foto que a una le pidan se entiende que es de la cara: sea tamaño infantil, credencial, pasaporte, identificación, título, medio cuerpo o cuerpo entero, sale la cara, muy de protagonista.

Una se pasa la vida cuidándose la panza, y vienen los fotógrafos y le retratan la cara. Nos dejan sin modo de defendernos. Con la panza se pueden hacer mil cosas, y la cara ya le nació a cada quien así, y comer cantidades o ayunar en poquísimo la modifican. ¡No hay abdominales para la cara!

Cuando yo paseo en lo que voy pensando es en mi panza, y la puedo ver sin necesidad de voltear a un aparador o a un espejo. La gente apenas revisa las nalgas y se detiene en la panza: de la cara ya nadie se acuerda. La cara es un atractivo del pasado.

¿Quién por ejemplo, como hace tantísimo tiempo, te pide la cara? ¿Quién como hace no tanto te pide las nalgas? Ahora lo que todos quieren es tu panza. Las de panza fea están perdidas, obsoletas, pasadas de moda. Las de panza bonita son las chidas. A la basura las barrigonas. Orita la onda es la panza.

¿Entonces, por qué siguen retratándole a una la cara?

Las caras son casi todas iguales. Una cara u otra da lo mismo. Con maquillaje y con peinado uno pone la cara que quiere. Dos ojos una nariz y una boca siempre se parecerán a dos ojos una nariz y una boca. No hay dos panzas iguales. Tu panza es tu retrato.

Cambia con el tiempo, la panza. Se amolda a la personalidad. Representa los verdaderos sentimientos. Alardea de lo que uno hace, presume los esfuerzos para ponerse bonita, los sacrificios para verse esbelta, exhibe las batallas ganadas a la grasa, los combates contra la celulitis, las alegatas tramposas con las que vencimos al calendario, los

dolores bien ganados de las cirugías... No es, la panza, como la comodina cara que se pone en manos de otros para que traten, desesperadamente, de arreglar los desastres del tiempo, en los salones de belleza.

Señoras y señoritas: enseñar la cara es fácil. Lo difícil es esconder la panza.

Pido, en nombre de todas las mujeres, que en nuestros documentos oficiales aparezca la foto de nuestra panza.

Y si las que se creen muy bonitas quieren que se les retrate la cara, allá ellas, que hagan lo que se les dé la gana: yo no me voy a poner a discutir con panzonas.<sup>292</sup>

Los estándares de belleza demandan la perfección en el cuerpo femenino, el mantenimiento de la juventud eterna, la delgadez en la figura y la armonía en el rostro. Dante Medina se mofa de la impostura inherente a un aspecto que es necesario y obligatorio en ciertos trámites burocráticos como mecanismo de certificación de la identidad: el retrato. La proposición de que éste sea de la panza, con el argumento de que esta parte oculta del cuerpo humano contiene la realidad del individuo, agrega un componente crítico al discurso aparentemente impulsivo y disparatado, lo que permite dilucidar bajo la superficie socarrona del cuento una reflexión sobre la apariencia como prioridad social.

#### IV.2.6 Cuentos sarcásticos

La cosa se ve de otro modo.

Juan Rulfo,  
“Talpa”

El cuento sarcástico desarrolla personajes capaces de burlarse cruelmente, de ironizar sin piedad: en momentos puntuales, introduce bromas ácidas, juegos verbales y

---

<sup>292</sup> Este cuento se publicó en el libro *Las desmejoradas. (Cuentos de anoréxicas)*, en MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 534. En la revista *Numen*, “Las Letras están aquí”, Guadalajara, Jalisco, julio – septiembre de 2009, no. 3. De igual manera en *Del llano a la laguna. Muestra de la microficción tapatía*, Toluca, Centro Mexicano de Escritores, 2008; las notas y la compilación estuvieron a cargo de José Ruiz Mercado. En el *Muestrario de Letras en Jalisco*, de Sara Velasco, Talleres de Impre-Jal, 2005, tomo 3, en Guadalajara, Jalisco. Y en *Desentueritos y enmiendas. De algunas de las muchas obras que lo merecen*, ed. cit., p. 140.

anécdotas que conducen a la provocación irrespetuosa, y diversos matices del escarnio. El sarcasmo en el cuento es un derivado del juego que establece —en el nivel léxico-semántico— la cualidad artificial de hacer reír amargamente. Rubén J. Montañés Gómez en su ensayo “Mirando hacia el humor desde el pasado: los criterios de lo cómico en la Antigüedad” afirma que:

La realidad, en sí misma y sin distorsiones, ofrece ocasiones de risibilidad; por eso no es cómica, aunque sea risible. La comicidad, o mejor dicho, la interpretación del producto cómico, tiene lugar en su dimensión social, e implica el dominio de dos códigos: el de la realidad y el de su distorsión.<sup>293</sup>

El libro *Cómo perder amigos*<sup>294</sup> publicado en 1994, escrito mediante una morfología y una sintaxis contracanonicas, se explaya en el uso de un lenguaje que se regodea en el sarcasmo, la ironía, la burla y el ataque mordaz, con neologismos que ensanchan la capacidad de agresión del texto. Desde el título del libro se anuncia la ironía que vertebrará el conjunto: donde el lector esperaría un libro edificante que ayudara en la técnica de “Cómo ganar amigos”, la obra, por el contrario, propone un método para *perder* amigos. Hay una doble vía en esta especie de catarsis humorística: por una parte, está *lo que se piensa*, con buena fe aparente, sobre las relaciones humanas; y por la otra, lo que en realidad se esconde, malévolamente, debajo de *lo que se piensa*, desde otra perspectiva, como se expone en el cuento siguiente:

---

<sup>293</sup> “Mirando hacia el humor desde el pasado: los criterios de lo cómico en la Antigüedad”, en HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, GARCÍA TEJERA, Ma. del Carmen, *et al.: el humor y las ciencias sociales*, ed. cit., p. 41.

<sup>294</sup> MEDINA, Dante: *Cómo perder amigos*, La Habana / Bogotá, Casa de las Américas / Instituto Colombiano de Cultura, 1994. En el año de su publicación, ganó el Premio Casa de las Américas de Cuento, de Cuba. Algunos de ellos se publicaron en el periódico *El Jalisciense*, en el suplemento “ea!”, en 1986. También en el periódico *El Financiero*, en su suplemento cultural, en México, D. F., en 1989. En Aguascalientes en la revista *Aguacero*, 1987. En el mismo año, en la revista *Universidad de México*, UNAM. En 1989 en la revista *Equus* de Culiacán, Sinaloa. En 1991, en la revista *Los Universitarios*, UNAM. En 1990, en la revista *El Paisano*, de Texas. Y en la revista *Plural*, de México, D. F., en 1994.

### 3. PENSAR COMO UNO PIENSA

Yo qué iba a saber. De verdad que fue un descuido. Cuantimás que ese día yo estuve pensando para mí mismo. En días pienso para los otros, en días no. Peor de grave es pensar para sí y comunicarlo a los otros. El pensamiento mío aquél de que uno tiene siempre demasiados amigos hizo poca gracia y hasta algún gruñido creí escuchar. Por eso no se debe confiar en la gente. Menos aún en las personas de confianza. Las de más amistad conmigo más se escamaban conmigo —peces— mientras yo les estaba diciendo aquello del exceso de amigos que uno suele tener, y el porqué nos sobran tantos, como prueba de amistad yo calando la intensidad de mi idea, apenas yo por ver qué jáiz cuando ya ellos erizos, y decir adiós —de mi parte antes que— a la voz del sálvate porque en eso sí el instinto nunca me ha fallado.

Es bueno, me dije el día de pensar para mí mismo, que a los amigos se les tuerza un poquito el mundo con lo que uno piensa. Uno, muy amigo de mí, estuvo tan de acuerdo en que los amigos cercanos sobran porque para qué si se parece uno enormidades, que, desde que le di alegre esa idea, la ha adoptado como guía de su conducta: cesó de llamarme, ya no me busca, pero habla apasionadamente de mí con todos —supongo que porque le hago falta.

Cuando influyo así en cada de los pocos amigos que me voy dejando, (qué es peor, me pienso, tener sólo amigos o tener sólo enemigos), compruebo que únicamente para él hubo catástrofe: el cielo continuó en su sitio, la TV impuso su versión de las noticias, y los camiones siguieron circulando humosos y desvergonzados. Yo suelo correr al espejo porque la cosa no puede ser nomás así *sin*: allí está uno, que soy yo, que me miro desde allá extrañamente mirándome al espejo. O sea que nada.

Y ya no me asombro de lo sencillo que resultó hacerme en el recuerdo de un amigo inolvidable. Sólo y en paz, me viene a decir mi pensamiento: hay un tipo de amigos que a uno lo seguirán queriendo siempre; rabiando de dolor desde la enemistad.<sup>295</sup>

Este cuento remite a la continua broma de unos amigos cercanos, en la que uno de ellos ofrece —delicadamente— su opinión sobre que “a los amigos se les tuerza un poquito el mundo con lo que uno piensa”. En un tono enunciativo similar, el autor publicó en 2004 el libro de cuentos *Culito y Lugubrio*.<sup>296</sup> La sustitución de nombres comunes por nombres de tinte sarcástico y burlón, e incluso procaz, prepara al lector

---

<sup>295</sup> MEDINA, Dante: *Cómo perder amigos*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 191.

<sup>296</sup> MEDINA, Dante: *Culito y Lugubrio*, Ciudad de Isla Cristina, Ayuntamiento de Isla Cristina, 2004.

desde el título. En este primer ejemplo, el autor busca activar su atención y lo estimula para la recepción de lo anómalo:

### **Culito**

Culito nunca tuvo infancia. Ni siquiera de niña. Y eso la hace extraña, diferente a las personas que vivieron los primeros años de su vida en la felicidad.

Aunque entiende de risas, Culito no juega. Es torpe para la alegría. Se asombra de que la gente pueda reír sinceramente. Culito ensaya caras de felicidad en el espejo, a solas.

Fue niña castigada, pero no sería eso lo que le llenaría el alma de maldad. La maldad le vino de muy dentro un día en que, pequeñita, las mariposas le parecieron un horror alado, el agua pura una ofensa cristalina, y al aire, según ella, le faltaba un poco de putrefacción.

Culito decidió, tempranamente, que todo lo que ella tocara se ensuciaría.

Lugubrio lo comprendió muy tarde.<sup>297</sup>

El tono melancólico del narrador se combina con el sarcasmo (“y al aire, según ella, le faltaba un poco de putrefacción”). La técnica humorística se logra pasando de la ironía a la empatía, y presentando el juego de rol de la pareja (Culito y Lugubrio), que produce cierta ansiedad. La explicitud de las acciones de los personajes provoca la risa, generándose una comicidad a partir de los hechos que se proyectan en la descripción de Lugubrio, personaje que poseía seguridad y amor propio, hasta que conoció a Culito:

### **Lugubrio**

La infancia de Lugubrio fue maravillosa. Tuvo todo en cuestiones de amor. Empezó a ponerse lóbrego cuando conoció a Culito.

Todo de niño en él fue pura infancia. Pasó años enteros disfrutando al niño que le tocó que creciera en él. ¡Cuánta alegría hubo en sus instantes públicos de intimidad!

Estar consigo mismo fue un amor que le duró hasta la juventud. Luego, conoció a Culito.

Supo que la amaría y no midió las consecuencias.

---

<sup>297</sup> MEDINA, Dante: *Culito y Lugubrio*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 124.

De Culito hacia atrás, él, Lugubrio, pródigo en regalar sonrisas. De Culito hacia adelante, un Lugubrio cada vez más lóbrego, creyendo, a ciegas, que Culito, con su maldad, era lo único que podría devolverle la alegría que se le evaporó del alma el día en que conoció a Culito.<sup>298</sup>

Las narraciones de *Culito y Lugubrio* están construidas mediante fórmulas burlescas y sarcásticas que se canalizan divertidamente hacia la parodia, configurándose el humor como defensa ante la emoción negativa. También se utiliza otro recurso cómico: “la comparación o metáfora rebajantes, bien de persona a animal, bien de elemento vegetal noble o a elemento vegetal plebeyo”.<sup>299</sup>

Por otra parte, en *Gracias por darme de llorar*,<sup>300</sup> el autor atrae la atención del lector con el subtítulo *Cuentos tiernos, miserables, y absurdos*, donde, inesperadamente, se asocia la ternura con lo miserable y lo absurdo. En el cuento “4. Corazón que sí siente”, el personaje masculino, con una ternura fantástica, parodia su heroísmo de salir con una mujer ciega:

#### 4. CORAZÓN QUE SÍ SIENTE

A mí me encantaba tener una novia ciega. Aparte de prestigiar mi ególatra esnobismo, podía hacer con ella *cosas* que no se pueden hacer con una vidente (¡prohibido el morbo voyeurista, lector metiche, con el cuerpo de mi novia!): cerrar los ojos mientras hablaba y disfrutar de su hermosísima voz de cantante contralto (quien lo intente con una que mire, recibirá una reprimenda, reproche, o cachetada), observar a las piernas de una muchacha contorneada que acaba de pasar (lo mismo que en el paréntesis anterior), escoger el mejor ángulo en la mesa de restaurant para verle los senos durante toda la comida, ¡poner la cara con la que me dé la gana reaccionar ante sus palabras!, y/o desatorar el pedazo de carne de las muelas con la uña del dedo meñique, y/o sacarme los mocos ante el escándalo de los comensales vecinos que no entienden cómo aquella mujer no le dice nada a su cochino novio. Porque mi novia es ciega pero usa unos lentes con los que no se le nota. Más esnobismo mío: una invidente camuflada.

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 124.

<sup>299</sup> LADA FERRERAS, Ulpiano, CACHERO CABAL, Álvaro Arias: *Op. cit.*, p. 73.

<sup>300</sup> MEDINA, Dante: *Gracias por darme de llorar. (Cuentos tiernos, miserables, y absurdos)*, Colima, Puertabierta Editores, 2017.



Todo era diversión y disfrute. Amoroso y atento parecía yo leyéndole el menú, mientras ella sostenía el suyo ante sus ojos y “de ahí” le pedía a la mesera, “mirando” la carta como si eligiese, los platos preferidos. Luego volteaba hacia mí para pedirme, en francés, que yo decidiera el vino como sabía que a ella le gustaban. Y si los placeres de la lengua me los pedía en francés (incluidos los besos, porque se sobresaltaba muchísimo si la besaba sin previo aviso verbal), los paisajes tenían que ser en inglés: yo disfrutaba explicándole y descubriendo para mí qué era un árbol que no es una planta, o un arbusto y un matorral; qué diferencia una laguna de un lago, a un río de un arroyo, a la playa del mar, al mar de un océano, y a todos ellos y ellas qué parentesco visual las une con el agua misma; dónde empieza una montaña, un peñón, un montículo, una ladera, un cañón, un acantilado, un barranco; y cómo sé la diferencia entre campo, monte, bosque, sembradío, ¿trigo, cebada, arroz, maíz, alfalfa, fresa, sandía, zanahoria, pepino, melón, en qué se diferencian en la vista siendo tan diferentes en la boca? Maestro de la descripción de paisajes y del paisajismo fantástico me volví, con aquella especialista en el paisaje interior: en nuestros recorridos por la carretera, yo me inventaba: junto al mar tropical colocaba una montaña con nieve, y al lado de un río azul aparecían ante la imaginación de sus ojos dunas donde pastaban copos de neblina los unicornios; juré haber visto —y sólo yo veía, nadie más— sirenas pastoras llevando a bañar a una parvada de pegasos azules... Y ella me hablaba, canturreando, de lo que yo estaba incapacitado para ver: el aire saboreando su epidermis, la humedad del rocío lamiendo el lóbulo de su oreja, un vientecillo coqueto que hacía verano fresco en su labio superior, la luz de un rayo solar que de capricho acababa de quedarse a vivir en su mejilla. Y así seguíamos hasta el postre. Nunca he disfrutado tanto las imágenes que alumbran las palabras.

Nuestra mejor escena la dejábamos —espectáculo obliga— para cuando ella declaraba, en voz alta para que oyeran todos: “Llévame al baño”. Yo hacía una reverencia, *noblesse and royalty*, la tomaba principescamente de la mano, marchábamos por la alfombra roja hasta el wc y *toilette*, pedía con el gesto con el que se llama a un cochero que viniese la mesera, a quien le ordenaba que se dignara acompañar a mi princesa aposentos adentro, que yo (dirigiéndome a ella) definía: “Te dejo, mi Beatriz, a las puertas del Paraíso, cuyo más allá me está vedado”, y que yo (dirigiéndome a la mesera) explicaba (para que me oyeran las dos): “Mi amada es envidiente”, y sonreía una sorda sonrisa ancha (exclusiva para la mesera) donde se ampliaban a la vista de sus ojos mis dientes podridos, mi nariz cacariza y peluda, y mi decadente edad de aficionado a las jovencitas. Levanté los hombros diciéndole claramente con el gesto “ojos que no ven”. Gran error.

Las mujeres son chismosas, todas. ¿Cómo pude olvidarlo? Por presumido, por esnob, por mamón. Se tardaron en el baño y me la regresó silenciosa. Me miraba feo. ¡Juro que me miraba feo! Me terminó por unas razones estético-visuales que incluían toda la fauna y flora de “El Jardín de las Delicias” del Bosco. Y que ella era bonita (cierto) y que yo no (cierto). Me defendí como tlacuache acorralado:

—Pero si no ves, pa qué lo quieres bonito.

—Una tiene su estatus, su prestigio, que debe conservar *a los ojos de los demás*.

Desesperado, dije una vulgar frase común, de las que dicen los despechados frágiles como yo:

—Estás ciega.

Vino el golpe, evidentemente.

—Siempre lo he estado. Soy ciega de nacimiento. Y de eso te aprovechaste. Hasta que hoy, gracias a una buena persona, te conocí tal como eres.

No pude evitar una broma perversa contra mí mismo, que sólo pensé: “Milagro: alguien le abrió los ojos a la ciega”.

Cenas construidas para el paladar y paisajes edificadas con la palabra, se desmoronaron como castillos de naipes. La hecatombe y la catástrofe son cosas que se les dan bien a las mujeres. Y, por si alguien no lo sabe, ciegas o no, todas son invidentes.

Jamás he vuelto a saborear tanta ternura. Mi corazón sufre todavía y tiembla cada vez que entro a un restaurant con una mujer: siento un impulso ciego de arrancarle los ojos.<sup>301</sup>

El cuento presenta la antítesis siguiente:

- Un humor con connotación emocional negativa: La amada ciega, noble y sensible, que se muestra con lentes para “disimular” su ceguera.
- Integración de un elemento positivo: El hombre solidario capaz de describir paisajes surrealistas (la visión material o realista es sustituida por la visión interior surrealista, que ambos comparten. Nuevamente renuncia al realismo, a lo exclusivamente material, reivindicación de la mirada-visión interior):

junto al mar tropical colocaba una montaña con nieve, y al lado de un río azul aparecían ante la imaginación de sus ojos dunas donde pastaban copos de neblina los unicornios; juré haber visto —y sólo yo veía, nadie más— sirenas pastoras llevando a bañar a una parvada de pegasos azules...

Estos componentes transforman fragmentos de displacer en momentos de placer: la ceguera que impide ver al personaje femenino el paisaje y los colores, es

---

<sup>301</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 261 y ss.

transformada por el personaje masculino en paisajes multicolores con su relato caprichoso e imaginativo. Al respecto, nos viene a la memoria la obra de teatro que se refiere a la luz y a la ceguera, *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega:

DOÑA INÉS. – “Si el sol que adorando estás  
viene de noche, que es más,

Inés, ¿de qué tienes pena?”.

TELLO. – Así dijo a un ciego un griego  
que le contó mil disgustos:

“Pues tiene la noche gustos,  
¿para qué te quejas, ciego?”.<sup>302</sup>

El humor sarcástico, impregnado de lo irónico y mordaz, se asocia con las emociones apuntadas en el subtítulo del libro, “Cuentos tiernos, miserables, y absurdos”, obedeciendo a lo que describe Rubén J. Montañés Gómez: “aunque una situación pudiera resolverse mediante acciones decentes, la indecencia produce comicidad”.<sup>303</sup>

Las mujeres son chismosas, todas. ¿Cómo pude olvidarlo? Por presumido, por esnob, por mamón. Se tardaron en el baño y me la regresó silenciosa. Me miraba feo. ¡Juro que me miraba feo! Me terminó por unas razones estético-visuales que incluían toda la fauna y flora de “El Jardín de las Delicias” del Bosco. Y que ella era bonita (cierto) y que yo no (cierto). Me defendí como tlacuache acorralado:

—Pero si no ves, pa qué lo quieres bonito.

—Una tiene su estatus, su prestigio, que debe conservar *a los ojos de los demás*.<sup>304</sup>

---

<sup>302</sup> DE VEGA, Lope: *El caballero de Olmedo*, México, Editorial Porrúa, 1992, Acto II, p. 201.

<sup>303</sup> “Mirando hacia el humor desde el pasado: los criterios de lo cómico en la Antigüedad”. HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, GARCÍA TEJERA, Ma. del Carmen, *et al.*: *Op. cit.*, p. 49.

<sup>304</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 262.

En toda su obra cuentística, el autor es capaz de extender un característico tono alegre y regocijante que palía la dureza del sarcasmo y la ironía. Así, el humor tiene la función de factor protector ante aquello que no se puede cambiar.

En el libro *Desentueros y enmiendas. De algunas de las muchas obras que lo merecen*, de 2019, Dante Medina ridiculiza el habla de ciertos personajes; otros, saben expresarse con gracia, mientras que, en última instancia, la comicidad se genera en aquellos que se comunican con galantería. El conjunto de cortejos jocosos y sarcásticos que se suceden en el siguiente relato conecta con una temática muy tradicional y popular: el intento de agradar, sirviéndose de los medios que el individuo tiene cerca:

#### ALICIA

Alicia llegó a mi casa y se torció un tobillo. De lo más bien, de lo más lindo. Tuve que arrodillarme ante la belleza de su pierna, tentar el hueso que se condolía, pedirle a sus ojos, desde abajo, que me dijeran qué tanto sueño debía yo de cobrarle a mi escalera. Alicia ponía cara de bonita y me decía que ¡ay!

Seguí invitándola a venir a mi casa para que comprobara de qué forma meticulosa el parquet me pagaba aquella ofensa imperdonable. Mis obreros levantaban las tiras de duela, los escalones de caoba, seguros de que en algún rincón oscuro encontrarían al culpable del dolor hospedado en el hueso de Alicia.

Era una reina Alicia sobre sus dos muletas supervisando los trabajos. Nadie hubiera sospechado en su curiosidad tanto rencor. Vuelta arquitecto, maestro de obras, albañil, Alicia venía a mi casa más que antes, revisaba, daba órdenes, y hubo un tiempo en que ya, simplemente, no se fue.

A ella la respetaban con fervor sagrado los albañiles, y yo pasé a no tener importancia. En momentos difíciles de probable decisión de ellos o de mí, Alicia se condolía con ambas manos de su amado tobillo y nos daba clemencia. Volvíamos a la sumisión ciega y parecía restablecida la armonía.

Cuando concluyó el levantamiento del parquet de mi casa, vigilado por ella, me preguntó Alicia si mi amor persistía. Le contesté que sí, muy caballero, y al día siguiente las manos de la obra levantaban mi piso de cemento y a Alicia le dolía terriblemente su pie hinchado. Yo me apenaba mucho y me iba a mi empleo, con la aprobación de Alicia que se haría cargo de los trabajadores, que la adoraban, y que, en solidaridad con su dolor, decidieron, en sumárisima asamblea, trabajar gratis los domingos en la destrucción de mi casa.

Incapaz de ofender a Alicia obstaculizando sus proyectos, decidí hablar con su madre. Durante el primer café, mi descorazonamiento fue mayor: ella también había sido así, dijo la madre.

Juré que era católico, amarla para siempre, arrepentirme de lo que se me dijera. Me pidió que lo tomara con calma, que la dejara hacer. En cuanto a Alicia se le pasara el dolor iba a cambiar. Dejaría de interesarse en enseñarles las piernas a los albañiles, en derruir mi casa, y en hacerme disvariar de esa manera. Que comprendiese que se trataba de un problema de dolor.

Ella también fue así, me dijo la madre de Alicia, y con el tiempo, ya de vieja, se le quitó; y que no me creyera lo que dicen, son chismes atribuibles a la mala fama de las suegras: ella no aconseja a Alicia para que haga todo esto, aunque sí es posible que, por la fuerza de la sangre, esté siguiendo su ejemplo.

Pero Alicia no es mala, dice la mamá de Alicia, sólo que no soporta el dolor. Y me pide que comprenda.<sup>305</sup>

El ridículo, el sarcasmo y la ironía de estos cuentos provienen de la imitación de la conducta humana. Claros estados de ánimo expresados con el tono burlón del autor, que divierten y hacen reflexionar al lector. La imitación, como método, se utiliza con personajes de menor condición social, en este caso, en los trabajadores que arreglan el parquet. Lo risible se presenta con Alicia y su seducción hacia ellos. La adecuación de las ideas del cuento fantástico proviene de algún episodio de impacto cultural y social. De ahí que las formas de ridículo en los personajes dantemedinianos tengan un campo semántico de conmoción; el humor recoge ciertos aires y rasgos relevantes de la humanidad.

El libro *Obras maestras. Re-acomodos y arreglos*, publicado en 2020, contiene cuentos de marcada vivacidad narrativa. Como consideración secundaria, hay un campo retador: el recurso habitual al ingenio, el doble sentido o el equívoco.<sup>306</sup> De entre los nueve “re-acomodos y arreglos”, intervenciones de obras de la literatura universal (que explicaremos detenidamente en “Capítulo VI. El laboratorio del escritor”), citamos a continuación un fragmento de “Desentuerto y Enmienda de *El Principito*” en el que el empleo de formas populares mexicanas enriquece el funcionamiento de la jocosidad y lo

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 13-14.

<sup>306</sup> Esta categoría la divide Cicerón de la siguiente forma: “hacer esperar una cosa y decir otra, y el equívoco a nuestro entender, un tipo mental y otro verbal”. LADA FERRERAS, Ulpiano, CACHERO CABAL, Álvaro Arias: *Op. cit.*, p. 76. Véase el apartado: “3.5.2.7. Doble sentido (*equívoco*)”.

sarcástico. El pretexto de la narración es que el personaje-lector, que no comprende la traducción del libro al español de Argentina ni al español de España, decide “estudiar” francés y hacer su propia traducción a unas formas vulgares del español de México que sí entiende.

#### DESENTUERTO Y ENMIENDA DE *EL PRINCIPITO*

Es que yo a *El Principito*  
no le entendía como yo quería

El original dice:

Ce qui es vivant bouscule tout pour vivre et crée, pour vivre, ses propres lois.

Antoine de Saint-Exupéry

*Vol de nuit*

La traducción oficial dice:

Lo que vive atropella todo y crea, para vivir, sus propias leyes.

Antoine de Saint-Exupéry

*Vuelo de noche*

Mi versión original dice:

A lo que en pura neta está vivo, le valen madres todos los demás, hace lo que le da su chingada gana, y nomás sus chicharrones truenan.

Antoine de Saint-Exupéry

*Volando de noche*

Ora sí, ¿noscierto?, ya puedo ir dando ejemplos de lo que voy traduciendo, en pedacitos pa no cansarme, y a ratitos pa que no se me seque la mollera, y según se me va antojando al son de unos tequilitas bien bailados. Y como yo he sido medio viajero aunque nunca haya ido a ningún lado, pero veo Discovery en la cantina y mi cel agarra el Infinitum de un vecino, y ya vieron que sé gabacho de gringolandia y ahora, por cambiar de aigres, ando bien franchute y hasta en mexicano pronuncio las erres como eges, pues me encantan los viajes y más mucho los interplanetarios aunque nunca he estado en un asteroide, como El Principito, que hasta es propietario de uno, el B 612, ¡grande como una casa!, donde es dueño de un rosal, varios volcanes, un chivo que le dibujó en una caja el piloto del avión en panne por culpa de un bulón (¡cómo se cultiva uno, ya hasta digo “en panne” y “bulón” como los elegantes!, ¡puro progreso hay en mí!), y todos los atardeceres que en el día él quiera, con puesta de sol particular desde su silla, y anda vete que, propietario y todo y señor de su casa con asteroide en propiedad horizontal, que le da por el viaje pa ver cómo

vivían los otros propietarios de los asteroides de su calle que tenían sus números (pal cartero, pienso yo) como nuestra calle, y eran el 325, 326, 327, 328, 329, y 330, y sin avisarles de la visita se fue a ver a sus vecinos a ver cómo vivían, y creo que al primero que le atinó fue al rico de la cuadra porque estaba vestido de púrpura y armonía, y como rey sentado en un equipal de poca madre, y entonces:

—¡Un chalán! —Dijo El Rey cuando vio al escuincle vestido como de niño rico de día de graduación de Primaria popis.

—¿Y de ónde me conoce si nunca nos hemos visto? —Le dijo sin malcriadeces El Principito.

—Todos son para mí chalanes que para eso soy rey —dijo el equipalado.

Como no había ni ónde sentarse, El Principito se quedó parado sin que le ofrecieran silla y se aventó un rugido como de tener sueño.

—Es una malcriadez bostezar delante de mí —dijo El Rey—. Te lo prohíbo.

—Es que vengo de bien re lejos —dijo El Principito—, y ando rete cansado y sin echar ni una pestañita.

—Bueno, pues —le dijo El Rey—, te ordeno que bosteces. Es una orden.

No, pos así se le quitaron las ganas al Principito, se chiveó y le dio pena, y dijo: “No puedo”.

—Pos entonces te ordeno que no bosteces —le dijo ya medio encabronado El Rey, porque le cain gordos los chiquillos desobedientes.

—¿Da chance de sentarme? —Le preguntó medio aculado el pinche Principillo.

—¡Síéntese, cabrón! —Le gritó el muy ojete.

—¡Se me antoja que se ponga el sol! —Se encaprichó El Principito—. ¡Ándele, porfa, plis! ¡Mándeles al sol que se esconda!

—Si yo le mandara a uno de mis generales que mariposeara de flor en flor, bien putillo, y me mandara a la chingada porque él es muy macho, ¿quién quedaría como un pendejo, él o yo?

—¡Pos usted, a güevo! —Dijo El Principito.

—Ahistá —dijo El Rey—, cada quien da de sí lo que da de sí; es ladeay.

El Principito se aburría gruesísimo, y bostezó.

—La neta es que ya ni ganas tengo de estar aquí, mejor me pelo —le dijo al Rey.

—¡No la chingues! —Le dijo El Rey que estaba volado porque tenía un chalán—. No te vayas y te hago diputado.

—¿Diputado como qué o de qué?

—Diputado de leyes pa que seas tú el mero mero que juzga.

—Pos yo no veo ni una méndiga alma en pena a quién juzgar.

—Pos júzgate a ti mismo, que eso sí está bien perro —le dijo El Rey—. Ta bien más pinchemente cabrón juzgarse a sí mismo que andar juzgando el prójimo.

—¿Y entonces pa qué me quedo si pa juzgarme a mí mismo me puedo juzgar a mí mismo donde yo ande con mí mismo? No me hace ninguna falta quedarme aquí.

—Pérate, pérate —le dice El Rey—, se me hace que por ai en algún rincón anda una rata vieja, que sale de noche; a ella júzgala. Sí, ira: la codenas a muerte a cada rato, pa que la tengas agarrada de los güevos, y luego ya que le toca que la mates la perdonas pa que otra vez tengas a quien condenar a muerte y a quien volver a perdonar, pa que te dure porque nomás hay una.<sup>307</sup>

El humor de este cuento se genera con la aceptación de una nueva versión del personaje de *El Principito* y la respectiva situación ocurrente. La incorporación de la lengua coloquial popular a un cuento canónico, caracterizado por su belleza lírica y su elevada sencillez, aumenta las características risibles. De los seis rasgos más significativos que Francisca Noguerol señala para la literatura posmoderna, el quinto, el “Virtuosismo intertextual”, sirve para caracterizar esta obra. Noguerol describe:

Frente al énfasis en la novedad y la apertura al futuro propios de la Modernidad, la ‘episteme’ posmoderna reivindica la autoridad y el pasado con una actitud que ha sido calificada de ‘neoconservadora’. La ‘onda retro’ [...] se encuentra teñida por un doble signo, pues se utiliza material de la tradición con el fin de satirizar y homenajearla a la vez. Se cultivan por consiguiente la parodia y el pastiche, recursos que niegan la autoría individual y la originalidad de la obra artística. [...] la alusión a textos literarios anteriores juega un papel fundamental. Los autores de estas narraciones son, ante todo, grandes lectores, conscientes de que una buena página se escribe teniendo en cuenta la tradición.<sup>308</sup>

En los cauces de la posmodernidad, Dante Medina provoca así a los lectores, sacándolos de la lectura convencional y transformando la naturaleza estética de una obra clásica de la Literatura Universal.

---

<sup>307</sup> MEDINA, Dante: *Obras maestras. Re-acomodos y arreglos*, Colima, Puertabierta Editores, 2020, p. 29.

<sup>308</sup> NOGUEROL, Francisca: “Micro-relato y posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 95-96.



#### IV.2.7 Novelas pícaras, maliciosas, festivas

Un mismo Dios, sin duda, muy de su buen humor, inventó las mujeres y el vino.

Dante Medina,  
*La Dama de la Gardenia*

No se inventa nada, en verdad, que no tenga alguna raíz, más o menos profunda, en la realidad.

Luigi Pirandello,  
*El difunto Matías Pascal*

El humor, en sus formas más diversas, atraviesa todos los géneros literarios que aborda Dante Medina, incluida la novela. Dentro del extenso campo del folclore literario jalisciense, toma circunstancias relevantes de la vida cotidiana, para convertirlas en escenas maliciosas. Yuxtapone lo trágico sirviéndose del lenguaje polivalente de los hablantes en dos estilos que logran su efecto mediante un contraste: el que es parodiado y el que parodia. Las diferentes formas de la risa en la novelística dantemediniana provienen de la tradición picaresca y de escenarios populares cuyos personajes dan cabida a una dimensión irónica particularmente característica. El potencial de la risa —como fuerza liberadora y regeneradora— en la novela es descrito de la siguiente forma por Mikhail Bakhtin:

La novela es esencialmente anticanónica, un género que constantemente denuncia los límites, las barreras artificiales del sistema al que pertenece. Este carácter polifónico, carnavalesco, anticanónico, incluso y, por tanto, único, de la novela es fruto de la influencia de un elemento que ha sido fundamental en la formación del discurso literario: la risa.<sup>309</sup>

---

<sup>309</sup> DÍAZ BILD, Aída: *Op. cit.*, p. 17.

a) *La Dama de la Gardenia* (1992)

Lo pícaro y lo festivo en la novela dantemediniana supone darle una segunda vida a la degradación de la realidad civil y social, que queda evidenciada a través de la ironía y el humor. La primera novela en la que nos detendremos, una novela-ciudad (según ha sido calificada por la crítica), ofrece un retrato urbano mediante el uso de un lenguaje cómico y hasta risueño que se anuncia desde el epígrafe “Guadalajara es una novia fea. Dijo Alguien”. Dentro de las formas de la risa, Cicerón habla de la deformidad, que se asocia a la fealdad (lo bello es perfecto); al respecto, Isabel Paraíso conceptualiza:

Lo ridículo es siempre alguna fealdad moral o alguna deformidad física de los demás; por lo tanto el hablante provocará la risa poniendo de relieve esa fealdad, aunque de un modo que no sea en sí mismo feo.<sup>310</sup>

*La Dama de la Gardenia*, publicada por Medina en 1992,<sup>311</sup> establece una estilística que bascula entre los límites literarios de la narrativa mexicana de tradición realista y las peculiaridades etnológicas y sociales tapatías: sus vestigios lingüísticos —apuntando a lo que podríamos denominar la novela de Guadalajara— en los barrios del Santuario, Santa Tere, el Centro, la Plaza de las Sombrillas, la Colonia Moderna y Chapalita.<sup>312</sup> La variedad del lenguaje coloquial muestra la libertad y abundancia de nuestro objeto de estudio: el humor. Presentamos algunos ejemplos pertenecientes al primer capítulo, “I. La Fellita”.<sup>313</sup>

---

<sup>310</sup> “Los procedimientos de lo risible según Cicerón”, en HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, GARCÍA TEJERA, Ma. del Carmen, *et al.: Op. cit.*, p. 74.

<sup>311</sup> MEDINA, Dante: *La Dama de la Gardenia*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1992. Segunda edición: Guadalajara, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2015.

<sup>312</sup> “¿Por qué los escritores debemos recurrir a París, Madrid, el Distrito Federal o Londres para mostrar un escenario urbano? Guadalajara tiene todo para una novela. Es una ciudad desperdiciada”. Artículo sin firma: “Dante Medina regresa a sus inicios”, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, sábado 27 de noviembre de 2004, p. 17-B.

<sup>313</sup> Que el personaje principal sea *la Fellita*, hace que se mantenga la comicidad maliciosa durante el desarrollo de toda la obra. Cicerón hace cinco distinciones para la fealdad que Paraíso Almansa los explica: el “carácter” (“persona”), la “imitación” cómica (“imitatio” o “deprauata imitatio”), las muecas (“oris deprauatio”), la broma obscena (“obsenitas”), y las “facetiae” (facecias, chistes). “Los

### 1.— *Él se quería casar con ella*

Por eso, desde que su Compita (tan prevenido que hasta se lavaba los dientes antes de comer, pa adelantarle) le pasó el tip de la chamba esa, y desde que vio a la secretaria que lo trae bocabajeado de puro pensar en ella, le ha caído un problema tras otro, tragedia sobre tragedia, y ya casi a trabajar no va.<sup>314</sup>

El autor expone situaciones cercanas a la experiencia personal del lector y acentúa el tono festivo con la introducción de un personaje subversivo. La creatividad en la mezcla de ritmos y la inventiva al cambiar expresiones determinadas culturalmente, producen parodia en el texto literario:

—Es que ayer no pasó el camión por mi casa, jefe.

—No me lo va a creer, pero mi hermanita se tomó una botella de refresco que tenía thinner.

—¿Y?

—No, pos el thinner sí no pudimos recuperarlo, y era para pintar la bici de mi hermano, que está todo encabronado y no quiso ni por nada llevar él a mi hermanita a la Cruz Roja, y pos ni modo que no fuera yo, si mi mamá sigue desde anteayer malita.

Sonriente y dueño de sí y le diría:

—¡Casualidad! ¡Qué hola que nos encontramos! ¿Rumbo para mí vive usted también?<sup>315</sup>

La obra estimula la mente del lector cuando plantea aspectos culturales que socialmente no son cuestionados, sino que se dan como verdades establecidas; a eso se suman el neologismo *pensamientoso* y el planteamiento malicioso sobre las personas

---

procedimientos de lo risible según Cicerón”, en HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, GARCÍA TEJERA, Ma. del Carmen, *et al.*: *Op. cit.*, p. 74.

<sup>314</sup> MEDINA, Dante: *La Dama de la Gardenia*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 422.

<sup>315</sup> *Ibid.*, vol. I, pp. 422-423.

que acumulan múltiples matrimonios y tienen más agudeza en la vida para elegir una persona con quien estar.

Carajo destino, ¿por qué lo pone a uno donde hay y no le da? El amor (mejor dicho: las ganas de casarse, pero casarse con ella) lo estaban volviendo pensamitoso [...]. Si al menos uno supiera la manera de que con quien uno quiere casarse quisiera casarse con uno; lo malo es que para mí es la primera vez. La gente que se casa muchas veces ha de tener más respuestas que yo, las soluciones de la experiencia. [...]<sup>316</sup>

El humor en esta novela, como hemos apuntado, tiene estrecha relación con la expresión tradicional. Es el caso del enunciado del segundo apartado del primer capítulo, “2.— Es que usted es bien quién sabe cómo”, una locución tradicional de la oralidad mexicana con claro tono humorístico: bajo la aparente ausencia de lógica, se encuentra, por el contrario, una sustanciosa reflexión pícaro y maliciosa.

La tarjeta también dice que se trata de un servicio discreto, como el de la Agencia Matrimonial. Pero no dice “Discreción absoluta” sino “Absoluta discreción”, lo que le parece al Enamorado aún más discreto dentro de lo que discreto quiera decir exactamente, porque él no lo sabe de cierto. [...]<sup>317</sup>

Por cierto, ¿cómo es la mujer con la que quiere usted casarse?  
—Una con cara de no haberse casado nunca.<sup>318</sup>

En este fragmento, se produce un diálogo que se estructura a través de la exageración de combinaciones verbales festivas. Esto permite que la novela involucre el lado cómico de la vida. Lo chistoso y lo serio se alternan o mezclan, y producen una continua ambigüedad que da ingeniosidad a la obra.

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 423.

<sup>317</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 428.

<sup>318</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 431.

Sin saber por qué —un detective está obligado, dice el Manual, a creer en la Intuición— le entró una angustia del “teléfono de su despacho”, y creyó que era preferible dejar para otro día el “levantamiento” (proceso detectivesco cotidiano, parte de sus costumbres) de las nuevas señoras. [...] <sup>319</sup>

De nuevo, el autor experimenta con la lengua e introduce el neologismo *preferenciable*, con el que regenera el texto y permite que tenga esa perspectiva cómica, alegre y chistosa a la que venimos haciendo referencia. El juego semántico de intercambiar las unidades de lugar hace reflexionar al lector sobre la existencia de más de una visión y más de una verdad en el personaje principal.

Por desgracia, los periódicos no son así, y nadie aprecia el trabajo de los Detectives Privados, se dijo, sin amargura, y en lugar de eso pensó en la pobre gente pobre y la pobre gente rica, y cómo él no pertenecía a ninguna de las dos categorías. <sup>320</sup>

La peculiaridad del texto es ser gracioso y ocurrente, porque surge como el natural ingenio de los mexicanos. De esta forma, el personaje expresa opiniones festivas, absurdas para otros espacios socioculturales, pero normales para él. El lector se adentra así en un tipo de novela inusual que mezcla detectives privados, una anécdota amorosa y dos policías de opereta. La ficción dantemediniana es una constante vacilación de posibilidades, como se observa en el siguiente fragmento:

Mientras tanto, porque siempre pasan unas cosas mientras uno está en otras, una de las dueñas de la Agencia se debate tratando de entender que alguien quiera casarse —lo atiende, quizás, la divorciada, aunque puede ser, sin contradicción, la solterona—; y peor aún: que quiera casarse *precisamente* con una mujer precisa. <sup>321</sup>

---

<sup>319</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 431.

<sup>320</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 434.

<sup>321</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 439.

*La Dama de la Gardenia* es, en conclusión, una novela escrita con una expresión libre de retóricas canónicas, que se apoya en la personal memoria tapatía del autor, pero también en una experiencia cultural, social y lingüística colectiva. Los aspectos cotidianos del tapatío ofrecen los argumentos para esta narrativa humorística que permite al lector adentrarse en anecdotarios entretenidos que, en ocasiones, la misma sociedad no permite. El apartado tres de la novela, “3.— Flor del lugar de donde”, describe los tipos de mujeres del espacio geográfico de Guadalajara incorporándose a cierta tradición popular misógina que se aligera mediante la característica gracia maliciosa del autor, sostenida en sus habituales juegos con el lenguaje:

Algunas tienen algo y algotras tienen otra cosa. No todas, es bien sabido, tienen todo. Es posible que a algunas se les desarrollen partes que no tienen importancia en la calidad de lo que uno aprecia, y que algotras se les ponga carnudo precisamente donde a todos nos gusta que aquello esté generoso en volúmenes.<sup>322</sup>

Percibimos en el texto un matiz malévolo, que involucra a la sociedad tapatía estratificada. El tránsito del personaje por diferentes calles sirve para explorar los límites de nuestro objeto de estudio, el humor, que en esta novela se funde además con lo fantástico, si atendemos a las características narratológicas de su desbordada fabulación imaginaria. Los personajes —que mantienen viva, en la urbe, la tradición de los símbolos rurales— fomentan el espíritu pícaro guadalajareño.

b) *Ya nadie es perfecto* (2013)

La novela *Ya nadie es perfecto*<sup>323</sup> está compuesta de manera muy diferente a la anterior, aunque compartan la ocurrencia, la gracia y el ingenio, así como lo pícaro, malicioso y festivo: el cuerpo humano cumple la función de ser traficado, trasplantado e

---

<sup>322</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 440.

<sup>323</sup> MEDINA, Dante: *Ya nadie es perfecto*, ed. cit.

intercambiado como cosa, y constituye deseo y placer estético para los personajes: Delingo, Calandra, Tartanga, Baulidus, Baltiella, Nardala.

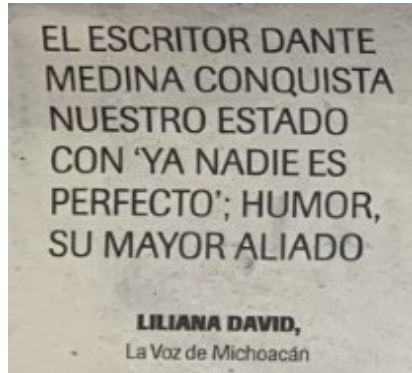


Figura 4. *Periódico La voz de Michoacán*, 3 de junio de 2014.

La contraportada de la novela, escrita por Dolores Álvarez —especialista en la obra del autor— señala las siguientes características:

Así que no espere el morbosos lector una novela sórdida. No. Es una obra efervescente, risueña, cómica, burlesca, cínica y sardónica. Y con una permanente sonrisa de cinismo y humor negro, reflexiona sobre la fragilidad de la vida, la futilidad de la belleza, y la vana ambición contemporánea de ser, físicamente, perfectos.<sup>324</sup>

Dante Medina juega de múltiples maneras con la realidad actual. Con sentido del humor, expone cómo en el siglo XXI se ha perdido la dignidad de aceptar el envejecimiento y se persigue a toda costa la juventud y la belleza. Según explica Paraíso Almansa, una de las estrategias retóricas para estimular la risa es:

---

<sup>324</sup> MEDINA, Dante: *Ya nadie es perfecto*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. III, p. 7.

Defraudar la expectación, ridiculizar defectos de los demás, reírse ocasionalmente de los propios, hacerse el torpe y disimular, decir disparates, y reprender las fatuidades ajenas.<sup>325</sup>

El autor genera ficción humorística a partir de la contradicción y la ambigüedad conversacional, poniendo el foco de atención en lo natural humano despreciado como una pérdida que conduce a su idealización nostálgica. Sucede así en la novela lo impensable: como ya nadie es natural —porque las personas se surten de órganos como piezas para automóviles— el recuerdo de cómo era Ella adquiere visos de sublime y se convierte en lo verdaderamente importante:

#### **I Vine a ver la (9 pm)**

Vine, yo, a verla, porque de ella me quedaba claro que era femenina. Por más cambios en su vida, nunca dejé de recordarla como fue: Ella [...].

Pero antes, oye, óyeme: ¿no te parece que eres un tantito de más indiferente conmigo, algo así como dificultadita? De ser tú toda entera tú, yo estaría más en ti. Así como eres me gustan todas tus partes.<sup>326</sup>

La técnica estilística de alterar el orden narrativo crea comicidad absurda sobre un comportamiento humano al albur de la moda. La muestra de magnanimidad para evocar algo tan común como el amor que, en su factura actual ha acabado convirtiéndose en otra cosa, se observa en el siguiente fragmento:

#### **V (1 am)**

Y se fue pero me dejó uno de sus chips de identificación. “Me localizarás fácil”, me dijo. Yo sabía que ella no me iba a perder una vez encontrado. En mis necesidades igualmente yo la daba por buena. Es lo que antes se llamaba amor.<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> “Los procedimientos de lo risible según Cicerón”, en HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, GARCÍA TEJERA, Ma. del Carmen, *et al.: Op. cit.*, p. 82.

<sup>326</sup> MEDINA, Dante: *Ya nadie es perfecto*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. III, p. 33.



El argumento básico de la novela es malicioso y novedoso con variantes que enriquecen tópicos y temas tradicionales como el de la pareja que expone en cada encuentro un catálogo de aspectos placenteros, uno de ellos, la transformación física y el hecho de que todo puede ser remplazado. La novela tiene, así, por su componente crítico, un enfoque dramático y cómico: por un lado, se denuncia la no aceptación del cuerpo natural y el consumismo compulsivo; y por otro, la forma de construir el diálogo permite que el lector se mofe de situaciones que evocan la no siempre percibida dimensión absurda y jocosa de los valores actuales:

#### IX (5 am)

Decidimos dormir en habitaciones separadas. Nos reuníamos (¿hay otro modo?) para hacer el amor.

—Sí, hay otro modo —me dijo.

No quise saberlo y le dije que no quería saberlo.

A mí me gusta como es, a la antigüita.

Me dijo que yo era un modelo atrasado. Ya peleando le dije que ella era demasiado moderna, y además muy traficada.

Me dijo que yo necesitaba renovación inmediata.

Quedamos en que nos íbamos a perdonar.

Eso estaba por verse.<sup>328</sup>

Con sus pequeños entremeses cómicos, Medina denuncia lo absurdo que puede llegar a ser el humano. El autor abunda en la forma de desarrollarlo, con flexibilidad analiza y estira las posibilidades ficcionales, como preguntar por el *modelo de la persona* en lugar de por la *fecha de nacimiento*, consiguiendo así un registro de complejidad humorística inusual:

---

<sup>327</sup> *Ibid.*, vol. III, p. 38.

<sup>328</sup> *Ibid.*, vol. III, p. 42.



Figura 5. Periódico Zócalo, Saltillo, Coahuila, 27 de mayo de 2014.

## II... 10 pm

—¿Qué modelo eres? —Me dijo ella un día en el desayuno.

No le entendí.

—¿De qué año?

Ah, año de nacimiento.

—Empecemos por eso —me dijo.

De tal y tal y tal, le dije, y del día tal.

—¿Cuándo fuiste por última vez al médico?

Se lo dije.

—Ésa es tu verdadera fecha.

¿Y eso es qué?

—El modelo que eres —me dijo.<sup>329</sup>

Conrad Hyers establece que, para enfatizar la comicidad en el personaje, es necesario centrar la atención en su inestabilidad, en las fisuras de la razón y la norma reguladoras de sus comportamientos o pensamientos, y en sus momentos de contradicción.<sup>330</sup> En este caso, la importancia de la última fecha en que se acudió al médico para hacerse “remodelaciones” y “cambios”, revela el estatus de calidad del

<sup>329</sup> *Ibid.*, vol. III, p. 46.

<sup>330</sup> Hyers apunta cómo el registro cómico, al enfatizar lo irracional, espontáneo, contradictorio y absurdo de la existencia humana, ha intuido desde sus orígenes lo que la ciencia parece haber descubierto ahora: que el caos forma parte de la vida. “1.2 Conrad Hyers: donde hay humor existe la esperanza”, en DÍAZ BILD, Aída: *Op. cit.*, p. 32.

cuerpo. Nos encontramos así ante una novela que expone elementos que estremecen al lector porque hacen dudar de la condición ficcional del relato; y, a la vez, es una novela festiva porque provoca la risa, encauzada por la ambigüedad de la desazón psíquica de sentirnos nosotros mismos cuerpos de los personajes, dado que estamos hechos de materia intercambiable. El humor se presenta tanto en la jerga repetitiva “Tomar otra no hubiera sido lo mismo. Daba igual pero no era lo mismo. Lo parecido nunca es similar”, como en la creatividad de apodos y nombres. Para el condimento pícaro, el autor toma diferentes campos susceptibles de juego léxico como la intensificación en “los aventajes”; así lleva, de la “sabiduría científica” (por los arreglos y los implantes anatómicos y de cirugías plásticas), a la sabiduría popular, la frase “Te quiero como te vayas siendo”:

**IX... 5 am**

Sí que estaba enamorado de su ser.

—¿De mi ser todo?

De todo tu ser.

—¿Y te gustaría que siguiera siendo así como soy?

Así como eres.

—¿Sin arreglo ninguno?

Bueno, eso depende de ti, de tus gustos, de la moda, de las novedades, los adelantos, los aventajes que vayan saliendo.

—O sea que no me quieres como soy.

Te quiero como te vayas siendo.

—Renovarse o morir.

Eso.<sup>331</sup>

Un elemento clave para entender el sentido del humor de esta novela *transgénero* es el nombre del Premio Narrativo que ganó, el Premio “José Rubén Romero”, autor que, como analizamos al inicio de este capítulo, desempeña en la obra dantemediniana una interrelación de la elocuencia cómica. Los personajes de *Ya nadie*

---

<sup>331</sup> MEDINA, Dante: *Ya nadie es perfecto*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. III, p. 53.

*es perfecto* son “caricaturas” de quienes centran su atención en la cirugía estética y en los cambios de su propia fisionomía en función de las modas.

c) *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés* (2016)

Con inmersión en lo fantástico, el autor publicó una tercera novela humorística, *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*,<sup>332</sup> que desde el título anuncia con ingenio la fórmula retórica sobre la que se construye la obra: Autobiografía en femenino. El lenguaje, rico en la mezcla de diversos registros lingüísticos y pragmáticos, incorpora en su desarrollo dinámico el proceso migratorio descrito en la obra: una crónica vital que implica necesariamente una especie de jerga híbrida que contiene vocablos provenientes de tres lenguas. Predomina, sin embargo, el enfoque contrastivo constante (español/inglés) en toda la narración, lo que origina campos de humor:

Louis Napoleon Cremean, que acababa de comprometerse, que ya era un hombre, que se casaría; y en lugar de felicitaciones lo que recibió de su padre fueron insultos de una época en que el *fuck you* no se usaba en la familia, por lo que en inglés se le hizo saber que *crazy* y *stupid* y en ruso (según creo) que *verrückt* y que *dumm*.<sup>1</sup> Mi abuelo debió de contestar algo así como que le valía madre (que es lo que yo contestaría hoy en día en nombre de sus genes), y lo mandaron a golpes a ordeñar la vaca y castigado sin poder echarle whisky a su vaso de leche caliente (esa bebida que a mí, casi cien años después, me gusta tanto: “pajaretos” y “palomas” de Jalisco, con alcohol y chocolate y azúcar).

<sup>1</sup> Años después, mi marido me diría que era una típica broma de la picardía de mi abuelo: esas palabras, supuesta traducción del inglés, no estaban en ruso sino en alemán.<sup>333</sup>

Los guiños sutiles son los que provocan la nota humorística; así, *Litebí* —que fonéticamente en español corresponde a *Little Bird*—, el personaje protagonista femenino, trae a la memoria la trayectoria distante de su abuelo Ralf que, heroicamente,

---

<sup>332</sup> MEDINA, Dante: *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, Autobiografía en femenino, Colima, Puertabierta Editores, 2016. La novela fue finalista del X Premio “La Encina de Plata”, España, en 2016.

<sup>333</sup> MEDINA, Dante: *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. IV, p. 64.

colaboró en las dos guerras mundiales como miembro del ejército estadounidense. Jubilado, emigra a Jalisco con su esposa e hijas y se instala en el Lago de Chapala, en Ajijic. La faceta humorística de la novela deriva de la gringa nacida en México y que no habla en inglés, a causa de la pérdida de afecto y el proceso migratorio. Los teóricos del humor insisten en que la aceptación de los errores, desastres y defectos de la vida produce comedia, porque exime al lector de la desilusión que suscita la tragedia. Alfredo Hermosillo se refirió así a la novela:

En primer lugar, y esto lo descubrí yo: que esta gringa que ves, que nació en México y no habla inglés, es, con toda probabilidad, pariente de Arkadi Avérchenko, el mejor escritor humorista en lengua rusa. Dante hace literatura de altos vuelos, y por si fuera poco, divertida. Y lo hace con una voz narrativa de un cinismo adorable.<sup>334</sup>

Nos encontramos ante una obra que hace homenaje a lo ridículo y a la ternura filial en la memoria, como se verá en los fragmentos que citaremos, y que construye la comicidad aprovechando las posibilidades de los orígenes del personaje, la memoria de su identidad y el testimonio de la peregrinación familiar de un país a otro. El registro pícaro emerge con fuerza al exponer realidades confidenciales:

Yo lo que quiero saber —y con detalles— es si mi abuelo, tanto tiempo y tan lejos de su novia, de los suegros, de sus padres, tuvo algunas aventuras amorosas. A mi madre sé que no puedo preguntárselo porque se echa a llorar, pero a mi tía Susan, que es la mayor, y la más cínica, sí se lo digo, para provocarla: “¿Tuvo viejas por allá tu padre, tía?”.

—Tu abuelo aprendió mandarín, en China, eso es lo que yo sé.

—Entonces, ¿sí tuvo viejas? —Le digo.

—Saca tus propias conclusiones.<sup>335</sup>

Litebí se emociona al imaginar que podría tener parientes con piel amarilla y ojos rasgados, afianzándose el significado humorístico. El estilo infunde un aire positivo

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 59.

<sup>335</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 67.

en la actitud de las tías de Litebí, que confrontan la desgracia observando con ironía las realidades opuestas derivadas del choque de culturas, especialmente la norteamericana y la mexicana. El humor escrito se da permiso para, a través precisamente del humor, conceptualizar y desestimar las contradicciones del ser humano. El próximo ejemplo retrata parte de la biografía de un migrante, esencial y decisiva para caracterizar de pícaro al personaje:

Además, él había nacido en Estados Unidos por accidente: su espíritu era de migrante, y su patriotismo un empleo en el ejército. De la guerra, lo que le gustó fue el viaje, y China lo sedujo hasta el fondo de sí mismo.<sup>336</sup>

El autor satiriza, con el único fin de divertir, lo que sucedió con el abuelo Ralf cuando se encontraba en China. El humor se deriva aquí de situaciones que podrían calificarse de escandalosas, inmorales, pervertidas o inaceptables, lo que despierta el interés del lector. El autor crea escenas literarias iconoclastas, compuestas de paradojas que se transforman en risa y humor festivo, un humor que en Dante Medina siempre remite a los orígenes: el destino del abuelo Ralf constituye una burla sutil, en la que él y su familia “agarraron rumbo hacia la mano izquierda como le pudieron haber dado hacia la mano derecha”.<sup>337</sup> Este personaje es el que mejor manifiesta el carácter contradictorio del ser humano.

En la novela, el ser humano se describe en virtud de principios que lo contrarían y que se convierten en fuente de ridiculización y burla, impulso al que recurren también otros humoristas mexicanos. En el próximo ejemplo se percibe cómo un acontecimiento negativo que se convierte en solidario al revisitarlo desde el humor:

Cuenta mi tía Susan (*Pato Donald*) —bien documentada en libros— que desembarcaron en Sicilia sin contratiempos, recorriendo a salvo toda esa zona del Mediterráneo ocupado por fuerzas enemigas porque el ejército gringo es chingonsísimo.

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, ed. cit., vol. IV, p. 70.

<sup>337</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 68.

*Miss Raffles* (tía Patricia), porque lo leyó en revistas de la asociación de militares jubilados, asegura que el mismísimo Al Capone en persona, desde su refugio en Florida (salió de la cárcel en 1939), dio órdenes a su “familia” siciliana para que orientara y dirigiera por ruta segura a los Aliados. [...] Total, que mi abuelo Ralf desembarcó en Sicilia, y sin haber disparado ni siquiera una pinche resortera, le tocó festejar, ahí, el triunfo y la victoria.<sup>338</sup>

Este tipo de novela contiene atrevimientos que permiten transformar espacios lúgubres en paraísos luminosos y rozar lo fantástico, siempre con la intención de ofrecer un retrato distinto de la realidad. Con sus novelas humorísticas, Medina saca el máximo partido a personajes, tratándolos desde el ingenio, la ironía y la sátira; y les atribuye acciones carnalescas y festivas.

d) *Jilotlán de los Dolores* (2016)<sup>339</sup>

A no ser unos cuantos huizaches trespeleques y  
una que otra manchita de zacate con las hojas  
enroscadas; a no ser eso, no hay nada.

Juan Rulfo,  
“Nos han dado la tierra”

Las virtudes de la comedia brillan en esta obra titulada con el nombre de un pueblo real que en el relato se vuelve un lugar ficcional: *Jilotlán de los Dolores*. Analizaremos distintos ejemplos con los que el autor produce asombro, doble sentido, ironía y paradoja jalisciense, que manifiestan un registro propio dentro de los parámetros de la literatura fantástica. *Jilotlán de los Dolores* —que como composición

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 75.

<sup>339</sup> MEDINA, Dante: *Jilotlán de los Dolores*, Toluca, FOEM, 2016. La obra ganó el Premio único de novela del Certamen Internacional de Literatura “Sor Juana Inés de la Cruz”. Fue convocado por el Gobierno del Estado de México, en 2016.

literaria tiene de leyenda— constituye la experiencia estética de la invención humorística, pícaro y maliciosa.

La novela construye una lengua novedosa para significar espacios donde la vida *sin ropa* es más atractiva que *con ropa*, según el argumento. La acción se desarrolla en un pueblo en el que sus habitantes se dividen en desnudos y vestidos, lo que crea jocosas y absurdas enemistades entre miembros de una misma familia, viejos amigos y parientes políticos.

El primer ejemplo que citaremos lo encontramos en el inicio de la novela, que coloca al lector frente a esa situación inesperada, absurda y ridícula que constituirá el punto de partida:

Un día, sin que mediara ningún acontecimiento meteorológico, sin que ningún gato pariera un pollo, un zopilote cantase como jilguero, un burro se pusiera a rezar en voz alta, Juventino apareció desnudo, en la Plaza, frente al templo de Jilotlán de los Dolores.<sup>340</sup>

La descripción de una serie de situaciones aparentemente incongruentes anuncia el tono humorístico del texto y pone el foco en la extrañeza de la desnudez de Juventino que alterará el comportamiento del resto de los habitantes del pueblo, quienes actuarán con *normalidad*, “como si nada”. Por tanto, la obra de ficción puede hacer que escenarios tradicionales adquieran sentidos alegóricos inesperados:

Juventino, igual disimuló, como si no se diera cuenta, que andaba encuerado. Apenas si alguna muchacha indiscreta le hizo notar al oído a su amiga que una parte importante del cuerpo de Juventino era de menor tamaño que la de Juancho.

Rieron las dos.<sup>341</sup>

---

<sup>340</sup> MEDINA, Dante: *Jilotlán de los Dolores*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. IV, p. 384.

<sup>341</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 384.



La agudeza léxica del autor apunta —sin necesidad de describir— las circunstancias del entorno de Juventino a través de la reacción de las dos amigas que observan, indiscreta y jocosamente. La obra continuamente replantea la ecuanimidad de las cosas y establece una salida ocurrente: lo subversivo dantemediniano se presenta desde la perspectiva de la flexibilidad que existe en las personalidades de los personajes y su comportamiento, transmutados a través de la sátira.<sup>342</sup>

La atención se desvía a la sorpresa y a la novedad. El autor dibuja la acción poniendo su atención en los hechos menos importantes, en lo imprevisiblemente llamativo, como es el nombre de la esposa de don Cuco, Eutanasia:

—Cierto es: está encuerado. Ésa es la pura realidad.

—Encuerado está —dijo don Cuco, pa luego echar la mentira que echa siempre—:  
y yo no bebo más que agua desde que mi muerta esposa Eutanasia se me murió dejándome solo ante la vida.<sup>343</sup>

La polifonía que construyen los personajes es el centro de la creatividad de la narración: don Cuco se sale del cauce de lo esperado en la conversación, lo que da mayor fuerza al diálogo. El lector percibe las contradicciones y afronta la obra desde el contraste de su inicial actitud acorde a “lo normal”. Hacer reír supone la comprensión y el entendimiento de la situación y el contexto; el autor de obras humorísticas adopta una actitud relajada puesto que lo *chistoso* suele basarse en la novedad y la sorpresa. Lo inesperado de una frase como: “yo no bebo más que agua desde que mi muerta esposa Eutanasia se me murió”, sorprende por ocurrente, paradójica, y humorística. En la obra, los rasgos léxicos de los personajes masculinos enfatizan situaciones provocativas y pícaras que usan también como un escudo que les permite contrarrestar situaciones embarazosas, como vemos en el siguiente ejemplo en que nadie del pueblo admite conocer la palabra “acomplejados”:

---

<sup>342</sup> “The novel in this sense is an explanation of how society works, and how individuals are related to society; since it is an imaginative interpretation of history, every novel is a historical novel”. HODGART, Matthew: *Satire origins and principles*, “7. Satire in the novel”, ed. cit., p. 214.

<sup>343</sup> MEDINA, Dante: *Jilotlán de los Dolores*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. IV, p. 389.

—¡Hasta que alguien se atrevió! ¡Manada de acomplejados! Nadie había escuchado en el pueblo, hasta entonces, la palabra “acomplejados”. Ni yo. Ni mi amiga Josefa, porque quiso que se la aclarara y le dije que, mejor, en cuanto viera a Indalecio, el director de la Primaria, le preguntara a él, que tiene en su cuarto un diccionario donde todas las palabras están, y sí están, yo las he visto.<sup>344</sup>

La obra explora en esta novela el humor a partir de la paradoja, otorgando a la risa un carácter revolucionario: “un revoltijo de información se enrevesaba con el acontecimiento”. El juego lingüístico diversifica la producción de locuciones cómicas. Desde esta perspectiva, el autor faculta a los personajes para exhibir lo absurdo que puede ser el humano.

e) *Arigato* (2017)<sup>345</sup>

En 2017 Dante Medina publicó la novela *Arigato*, que explora otra vía de cultivo del humor: se trata de una novela fantástica disfrazada de crónica risueña y festiva. Confundir las expectativas del lector es otra manera de hacer humor.

La novela empieza con una declaración que marca su experiencia oriental: “En el aeropuerto de Narita no había nadie esperándome, lo que fue una decepción esperada”.<sup>346</sup> Despierta curiosidad e interés la doble desesperanza con que se inaugura la estancia del protagonista en Japón. El personaje no sabe qué va a encontrarse en ese mundo desconocido, y espera poder entenderlo desde su visión occidental. Lo sostendrá en cada fracaso en sus intentos de comprender la cultura nipona será la risa: las situaciones ridículas en las que su torpeza lo involucra lo llevarán de un malentendido a otro, todos cómicos e inesperados.

El humor articula la narración de manera tan variable e impredecible que la anécdota se desarrolla de forma imaginativa, como cuando el personaje arriba a su hotel

---

<sup>344</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 389.

<sup>345</sup> MEDINA, Dante: *Arigato*, Colima, Puertabierta Editores, 2017.

<sup>346</sup> MEDINA, Dante: *Arigato*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. IV, p. 630.

en Tokio y describe su habitación: “De tan pequeña, la habitación no merece el nombre de cuarto sino de octavo”.<sup>347</sup> El autor hace trascender una cultura desde el absurdo, logrando que el divertimento intelectual predomine como método:

Ese mismo día fui una de las tres millones seiscientas mil personas que transitan diariamente por la estación de Shinjuku, pero *nadie lo notó*.<sup>348</sup>

La exageración de los actos deriva de la jocosidad festiva y maliciosa con la que el narrador omnisciente narra su experiencia. Harvey Mindess lo teoriza de esta manera: [el narrador / los personajes] “logran afrontar sus pequeños y grandes problemas cuando reconocen la dimensión irónica de los mismos y son capaces de aceptarse tal y como son tras admitir sus propias contradicciones”.<sup>349</sup> En esta novela, el personaje, perplejo, analiza y compara las diversas y sorprendentes situaciones, tan opuestas a su cultura, en las que se encuentra a cada paso que da, y deja al descubierto las enormes diferencias entre su mundo Occidental y el mundo Oriental, desmitificándolo.<sup>350</sup>

Ni voltearon a verme. Ni siquiera en la clasificación de anonimato pasaré a la historia local. Las japonesas tienen las piernas torcidas. Muchas se parecen a las putas de mi pueblo de infancia. Entre la multitud, se alcanza a colar el silencio, y se hace oír. Salí *sin hacerme notar* por cualquiera de sus doscientas puertas sin puerta. Los abundantes neones me hicieron refugiarme en los pies de las japonesas: qué obsesión miraron mis ojos en sus zapatos. Enseñar los dedos y subir de estatura con sus abultadas suelas y sus plataformas gigantes, les preocupa.<sup>351</sup>

---

<sup>347</sup> MEDINA, Dante: *Arigato*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. IV, p. 630.

<sup>348</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 630.

<sup>349</sup> “2.1 La risa y la psicología”, DÍAZ BILD, Aída: *Op. cit.*, p. 65.

<sup>350</sup> “The Japanese have a most highly developed sense of shame, to the degree that it seems equivalent to the Western idea of having a clear conscience, of avoiding sin. They live in acute consciousness of the eyes of others upon them [...] The sensitivity of the Japanese to ridicule may seem extravagant to us today; while we all recognize the great unpleasantness of public derision, still we are likely to think their reactions exaggerated: they are ‘thin-skinned’”. ELLIOTT, Robert C.: *The power of satire: Magic, ritual, art*, ed. cit., pp. 68-69.

<sup>351</sup> MEDINA, Dante: *Arigato*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. IV, p. 630.

Esta novela centra su humor en las valoraciones que hace el personaje, la opinión irónica de la naturaleza que lo rodea —en modo incuestionablemente cómico y malicioso—, para amenizar al lector.<sup>352</sup> Lo desconocido es objeto de observación desde la extrañeza y la perplejidad, transformado posteriormente en situación ocurrente y en un considerable número de preguntas con las que el narrador se acerca, sin ideas preconcebidas, a una otredad particularmente reducida a lo exótico y al mito.

f) *Por aquí pasaba un río, y yo también* (2020)<sup>353</sup>

La memoria colectiva se resiste a la univocidad de leyendas locales y prefiere diversas versiones en varias voces. Dante Medina, en su obra *Por aquí pasaba un río, y yo también*, las aprovecha para producir la ambigüedad. Lo humorístico de la obra se manifiesta de inmediato: el argumento se presenta como una narración aparentemente costumbrista, hasta que emerge lo ficticio como una disyunción frente a la realidad. El epígrafe que abre la novela constituye una de las múltiples formas de la ironía: “En Santa María de los Lagos encontré que la gente *es* de otro modo, *piensa* de otro modo”.<sup>354</sup>

El personaje descuidado que no conoce el funcionamiento de una ciudad de Los Altos de Jalisco a la que acaba de llegar, termina formando parte de una comedia, perdido en un mundo en el que todos los códigos le son ajenos. Lo *perdido* es una personificación del imaginario que, en realidad, ejecuta uno de los tantos tormentos del ser humano.<sup>355</sup> La actitud del narrador —de fuerte entraña cómica— presenta

---

<sup>352</sup> La intuición es un aspecto que todo ser humano pone de manifiesto al encontrar en el juicio verbal, la ironía o el humor. Consiste en una fuente de placer que el autor desarrolla desde el inicio de la obra para conservar el divertimento, una aptitud para no tomárselo *tan* en serio y mantenerse al margen de la risa.

<sup>353</sup> MEDINA, Dante: *Por aquí pasaba un río, y yo también*, Lagos de Moreno, CULagos, Centro Universitario de Los Lagos, Editorial Universidad de Guadalajara, 2020.

<sup>354</sup> Juan de Bravante, Duque de Andalucía, viajero del siglo XVIII, en MEDINA, Dante: *Por aquí pasaba un río, y yo también*, ed. cit., p. 13.

<sup>355</sup> “Bien que des personnages comme le glouton, le parasite humilié, le matamore notamment représentent nos angoisses primitives et qu’à leur évocation grotesque ‘l’inconscient du spectateur peut encore jouir d’un triomphe’?”. Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Librairie José Corti, 1970, p. 85, citado en JARDON, Denise: *Du comique dans le texte littéraire*, ed. cit., p. 5.

meticulosamente el microcosmos de la ciudad de Lagos de Moreno, con la astucia de familiarizar al lector con el emblema local:

Esta novela se escribió en Lagos,  
y se pasa por abajo,  
caminando.<sup>356</sup>

Por la obra de Juan Rulfo y por su vida, *pasaba un río*. Uno memorable, caudaloso, pasa feroz arrasando todo en el cuento “Es que somos muy pobres”; otro, en su infancia, seco ahora: “Actualmente ese río ya no trae agua”, dice Rulfo. En ambos autores, Medina y Rulfo, se repite el mismo enunciado: *por aquí pasaba un río*.

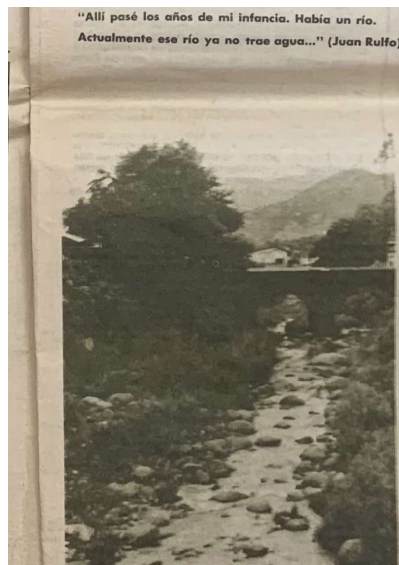


Figura 6. Periódico El Informador, domingo 26 de enero de 1986, página 5. A propósito del día de la muerte de Juan Rulfo. Fotografía de Salvador Sandoval D.

El personaje tiene la característica de jugar con tres roles importantes: acción (despreocupada), forma (sobresaltada) y actitud (irónica). El comportamiento del personaje principal que deambula por una ciudad Patrimonio Cultural de la Nación, con

<sup>356</sup> MEDINA, Dante: *Por aquí pasaba un río, y yo también*, ed. cit., p. 17.

formas tanto gestuales como verbales, no encuentra la manera de disimular la comicidad que, a su parecer, se desprende de todo lo que le parece “raro” o diferente de la población. Esta es la génesis de la novela, que transforma la visión extrañada en efectos humorísticos, especialmente en lo que respecta a los hábitos y costumbres derivados del catolicismo. La siguiente es una situación cómica y festiva causada por las bendiciones que el personaje va recibiendo por la calle:

Regresé a mi departamento temblando de frío y completamente santificado. “Buenos días le dé Dios, Que Dios lo acompañe, Quede usted en gracia de Dios, A Dios lo encomiendo”, me dijeron distintas voces en la calle.<sup>357</sup>

El fragmento es una clara burla a las costumbres pueblerinas de saludar en el nombre de Dios, con una ironía que funde lo sagrado y lo banal y ofrece así la posibilidad de un doble sentido, una doble percepción.<sup>358</sup> En el siguiente ejemplo, observamos una situación *trágica* —el personaje es soltero— de la que se deriva la pieza *cómica* argumentativa:

Hace frío. Y se me hiela la sangre. Oigo pasar el tren, pitando. No hay gas, por desgracia; no hay internet, por fortuna. He venido porque quería estar solo. Al rato contaré cómo vine. Odio la idea de la familia. Mis hijas y mis hermanas (son como mi uña enterrada) me habrían casado con la primera que se hallaron dispuesta y quedadona, “para que me cuidara de viejo”. Yo nací viudo, pensaba.<sup>359</sup>

---

<sup>357</sup> MEDINA, Dante: *Por aquí pasaba un río, y yo también*, ed. cit., p. 21.

<sup>358</sup> Jean Fourastié en su libro *Le rire, suite*, publicado en 1983, estratifica la información que recibimos en dos espacios que forman parte del encéfalo: El primero, en el paleocefálico: en el que conservamos los aspectos sentimentales y profundos. En el segundo, el neocefálico es el que administra toda la información meramente racional. A partir de ello, el estudio de Fourastié decanta la información en “cuatro modos fundamentales” para admitir los datos: “la plainte, le risible, le raisonnant, le constat”. JARDON, Denise: *Op. cit.*, p. 11.

<sup>359</sup> MEDINA, Dante: *Por aquí pasaba un río, y yo también*, ed. cit., p. 22.

La actitud del personaje en este escenario, y su respuesta, provocan la risa silenciosa: “Yo nací viudo, pensaba”.<sup>360</sup> La narración presenta escenarios que demandan la atenta disposición del lector, expuesto a lo risible tendencioso. En este contexto, la intertextualidad rulfiana a partir de *Pedro Páramo* pone de manifiesto, con comicidad, el carácter inofensivo del personaje:

Yo no vine a Comala porque me dijeron, como a Juan Preciado, que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Yo caí en Lagos de Moreno, impulsado también por el destino. Puse en mi puerta un letrero que escribía: “No tocar a la puerta, no estoy”. Pero de inmediato me di cuenta del absurdo, y corregí: le taché el no. “Tocar a la puerta, no estoy”. Se oyó el silbido del tren, que no llevaba a nadie. Y las campanas, unas tras otras, de los templos. “Rápido me estoy aclimatando”, me dije.<sup>361</sup>

En este fragmento, se percibe una de las categorías de lo cómico planteadas por Bergson:

La simple *répétition de situations*, exactement pareilles ou similaires, provoque une impression de mécanique. C’est là une technique sûre: “le déjà-vu” et “l’attendu”. Toutes les recherches insistent à la fois sur l’effet de surprise nécessaire au déclenchement du rire et sur le plaisir ressenti lorsque le rieur potentiel constate que ses prévisions se réalisent. C’est le grand paradoxe du rire: surprise et prévision comblée cohabitent.<sup>362</sup>

Si nos concentramos en el juego lingüístico del autor, observamos que el discurso propicia la risa, especialmente por el cambio del adverbio negativo dentro de las dos locuciones, lo que enfatiza el carácter chistoso.

---

<sup>360</sup> En su obra de teatro que citaremos más adelante, *Yo soy Don Juan, para servir a usted*, hay un personaje que se describe así: “ELVIRA, viuda de nacimiento”.

<sup>361</sup> MEDINA, Dante: *Por aquí pasaba un río, y yo también*, ed. cit. p. 27.

<sup>362</sup> JARDON, Denise: *Op. cit.*, pp. 28-29.

Por último, el autor recurre también al uso de expresiones locales con las que logra la condición paródica que Henri Bergson llama “le comique de mots”,<sup>363</sup> que delinea un desplazamiento hiperbólico. En este caso, el autor hace una descripción hiperbólica de por qué Lagos de Moreno —Zona de Monumentos Históricos— no ha tenido, pasados 297 años, un puente:

[...] y para distraerlos me puse a pensar en que éste alguna vez fue un pueblo que no tuvo ningún puente, y que se inundaba con las crecidas torrenciales del caudal (¿entienden o no entendieron o nunca han entendido que por aquí pasaba un río?), y que una vez decidida la necesidad del puente indispensable, tardaron 297 años en ponerse de acuerdo dónde construir el puente porque los laguenses son progresistas en las palabras pero desprogresistas en los hechos, y un puente venía a ser algo así como renunciar a la tradición de tantos años sin puente, y un no-puente era como ser fieles al pasado de como hemos sido siempre desde que hemos sido, pero como al cabo de 297 años se les confundieron las palabras con los hechos, hicieron primero un puente de palabras y luego lo llevaron a los hechos, y desde entonces, una vez pasados los 297 años, ya tenemos puente, y lo que nos falta ahora es río [...].<sup>364</sup>

g) *Ni falta que hace Dios* (2021)<sup>365</sup>

En los últimos años, la Inteligencia Artificial ha atraído no sólo el interés de las ciencias sino, también, de la literatura contemporánea. En la novela *Ni falta que hace Dios* Dante Medina establece una corriente de simpatía entre los científicos y los artistas, especie de connivencia para explicar la relevancia y el protagonismo de la realidad virtual en el siglo XXI.<sup>366</sup> La integración de tragedia y comedia es el paradigma que estructura la realidad de los personajes en esta novela. El valor discursivo del

---

<sup>363</sup> Freud lo califica como “technique du mot d’esprit”.

<sup>364</sup> MEDINA, Dante: *Por aquí pasaba un río, y yo también*, ed. cit., p. 30.

<sup>365</sup> MEDINA, Dante: *Ni falta que hace Dios*, Colima, Puertabierta Editores, 2021.

<sup>366</sup> En 2003 el autor escribía: “Si, imprevista y súbitamente, un ente extraño al planeta Tierra —un ángel, un alien, un extraterrestre, un diablo— llegara a visitarnos, se escandalizaría de la raza humana y nos declararía: 1. Si es benévolo: tontos; 2. Si es bueno: malos; 3. Si es pacifista: brutales; 4. Si es sensato: imbéciles. ¿Qué vería ese huésped recién llegado? Vería lo que vemos todos los días todos los humanos con nuestros propios ojos si miramos la realidad circundante, el periódico, la televisión”. MEDINA, Dante: “¿Qué mundo tenemos?, ¿qué mundo tendremos?”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 11 de abril de 2003, p. 6-D.



vocablo *Dios* en el título reta e intensifica la comicidad. El epígrafe proporciona las claves para decodificar la novela:

Los científicos suelen usar la realidad para generar ficción.

Yo me sirvo de la ficción para hacer realidad.

D.M.

(¿Dios Mediante?)<sup>367</sup>

La orientación del texto deconstruye el razonamiento científico para transformarlo en literatura fantástica. La temática se presta al juego paródico y absurdo, en la línea de lo que Eugène Ionesco denominó: “l’effondrement du réel”.<sup>368</sup> Distinguimos en el fragmento que citamos más abajo el planteamiento del esquema de la novela, un ethos que no es común en la estilística del autor. Sin embargo, esta obra contiene una voluntad de persuadir, de convencer. Aunque trata con humor temas científicos, la obra aborda filosóficamente la existencia de la humanidad, su actualidad y su futuro. Incluso, plantea diversos conceptos, entre ellos el de la Patafísica (“Ubú el inventor de la Patafísica, ‘ciencia de las soluciones imaginarias’”),<sup>369</sup> para dotar de confianza al lector y conseguir que acepte como verdad cualquier afirmación proveniente de la narración:

Ah, y no dije que iba a ser de ciencia ficción porque será de ciencia-ciencia siempre y de ficción sólo a veces, como la vida misma. Es misterioso el mundo.

Primero fue la física, luego la patafísica, luego la física cuántica, luego la física fantástica, y ahora la física exótica.<sup>370</sup>

El instrumento de expresión dantemediniano es, nuevamente, la comicidad, con la que expone la genealogía de un personaje que tiene semejanza con cualquier

---

<sup>367</sup> MEDINA, Dante: *Ni falta que hace Dios*, ed. cit., p. 5.

<sup>368</sup> JARDON, Denise: *Du comique dans le texte littéraire*, ed. cit., p. 207.

<sup>369</sup> JARRY, Alfred: *Ubú rey*, ed. cit., p. 19.

<sup>370</sup> MEDINA, Dante: *Ni falta que hace Dios*, ed. cit., p. 13.

individuo. En aras de lo cómico, se llega al extremo de buscar la risa a partir de una tragedia que todos conocemos. Es el caso del ejemplo siguiente:

*Les Égouts de Paris*, lugar al que los dos entraron separadamente por el *Quai d'Orsay* para salir juntamente, ¿y por qué las cloacas de París, para reafirmar el claroscuro del amor? No, nomás por joder. Y que sea en las cloacas del *Pont de l'Alma* donde se hizo cajeta real Lady Di, precisamente *por joder*, albureo yo, [...] <sup>371</sup>

La burla es una de las formas del humor más comunes en esta obra. En la cultura mexicana, burlarse y festejar la muerte es un tema frecuente como representación del sentimiento amoroso. También aquí el enfoque de este tópico es risible y festivo. <sup>372</sup> El fragmento siguiente se refiere al fenómeno socio-cultural del amor para mofarse de él y pasar, de inmediato, al tema de la muerte:

Porque, de hecho, ya se sabe, las historias de amor se cuentan de muchas maneras, partiendo de dos versiones básicas, o no se cuentan, dado que lo que cuenta no es la historia en sí (: ¡fíjense nomás cómo nos conocimos!) sino las variantes y los matices. La única historia que se cuenta una sola vez y de forma abreviada es la de la muerte: se murió, y ni pío que decir. <sup>373</sup>

El autor dota de experiencias valiosas la relación entre el humor y la realidad. Escapar de los espacios oscuros del ser humano es así otra manera creativa de hacer comedia. Finalmente, cabe mencionar la utilización de locuciones verbales populares dentro de la novela, que involucra más fácilmente la faceta maliciosa de la obra: *tener cola que te pisen*, aparece en estado reflexivo. La lista de datos que posee el personaje lo posiciona no sólo como un bufón sino como un intelectual, lo que genera un efecto altamente ocurrente:

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>372</sup> Un ejemplo en la literatura popular lo tenemos en las *Calaveras*, versos cariñosos y lúdicos que fingen la muerte de un ser querido vivo todavía.

<sup>373</sup> MEDINA, Dante: *Ni falta que hace Dios*, ed. cit., p. 20.

Científicamente, el corazón puede regenerarse, re-crearse la parte amputada, como la cola de los lagartos y el cerebro de los ajolotes: el corazón sí tiene cola que le pisen. Que vuelva a renacer después de la catástrofe mortífera la parte dañada del corazón bien podría ser una metáfora del amor, pero igualmente podría ser una imagen simbólica de la soledad, es otra de las muchas cosas inútiles que sé. En astronomía, quien mira lejos regresa en el tiempo. Lo mío mío no es la ciencia sino la ficción, me dice mi corazoncito.<sup>374</sup>

h) *Premio Nobel* (2022)<sup>375</sup>

La última novela pícaro publicada por Dante Medina es *Premio Nobel*, obra de madurez confirmada por el estilo y la eficaz técnica de recibir al lector con un título cuya malicia se percibe una vez terminada la lectura. Eugène Dupréel se refiere a estas formas intencionadas de titular como “un rire d’accueil” y “un rire d’exclusion”.<sup>376</sup> La primera consiste en una risa simple, de la que emana alegría. Y la segunda —la aplicada por Medina— es aquella risa que viene provocada por lo malicioso o lo satírico.<sup>377</sup> Con esta bienvenida al lector, el personaje principal mantiene una retórica del descaro, desde el anuncio de haber ganado el galardón internacional más importante en Letras. Francisca Noguerol delimita los rasgos más significativos del pensamiento posmoderno en el contexto literario. El ejemplo que aborda Noguerol es de igual temática que esta novela: “El guatemalteco René Leiva satiriza los premios literarios en un micro-relato que asume la forma del telegrama”.<sup>378</sup>

---

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>375</sup> MEDINA, Dante: *Premio Nobel*, Puertabierta Editores, 2022.

<sup>376</sup> Las definiciones técnicas son: “ce rire simple qui n’atteste que la joie de faire groupe” y la segunda “à base de joie malicieuse ou satirique”. DUPRÉEL, Eugène: *Sociologie générale*, París, PUF, 1948, p. 63.

<sup>377</sup> En diversos diccionarios bíblicos y del Nuevo Testamento existe una clasificación de la risa que, coincide con la del filósofo Dupréel, y en este caso también, la segunda se ajusta con la aplicada por Dante Medina. “La distinción básica que establece el Antiguo Testamento prevaleció durante mucho tiempo, aunque bajo formas renovadas, a saber, la distinción entre dos tipos de risa, que la lengua hebrea define con dos palabras muy distintas. La primera es *sâkhaq*, ‘risa feliz, desenfrenada’ y la otra es *lâag*, ‘risa burlona, denigrante’”. BURKE, Peter *et al.*: *Op. cit.*, p. 49.

<sup>378</sup> NOGUEROL, Francisca: “Premio Nobel a un tal Homero”, en *Poéticas del Microrrelato*, ed. cit., p. 89.

Rinringueó el teléfono en la dormida noche, Y no se sobresaltó porque ya estaba sobrealertado. Nerviosar era lo suyo, Propio y suyo. Decía la pantallita del su tel-cel: Premio Nobel. Le iban a dar el premio en Letras, a él que sólo se enamoraba de las palabras, se aburría con los diccionarios, y escasas i repetidichas se le aparecían las letras, del ABCdiario monotono al equis(X)–griega(Y)–Zeta.<sup>379</sup>

La creación de neologismos cobra también dimensión humorística y alienta el sentimiento de triunfo. Hacer triunfar una angustia —ganar el galardón— es reírse de ella como sucede en la infancia.<sup>380</sup> El personaje libera su sentimiento de superioridad no respondiendo a la llamada que le informa de haber sido el ganador.

El discurso del narrador confronta dos ideales a los que recurre el individuo cuando algo —en este caso, el galardón— no tiene explicación: Dios<sup>381</sup> y el destino mexicano, cifrado en *La Chingada*:

Aquí vivo en la casa donde estoy, y nadie sabe dónde vivo. Los inteligentes aplauden mis libros, agotados aunque no se vendan. Dios dispuso así las cosas, y La Chingada las acomodó a su modo, acomedida; Dios se hizo pendejo y a La Chingada le valió madres, amén.<sup>382</sup>

“Eran los días en que todo se ponía de otro modo”,<sup>383</sup> y el personaje juega con el procedimiento protocolario de la Academia Sueca en un intento de complicidad con el lector mediante el placer desafiante de cubrir su identidad, camuflándose y

---

<sup>379</sup> MEDINA, Dante: *Premio Nobel*, ed. cit., p. 9.

<sup>380</sup> El capítulo “L’épargne dans le rire enfantin”, señala la siguiente descripción: “La psychanalyse nous a appris combien sont nombreuses les angoisses qui nous assaillent dès les premières heures de notre existence. A peine l’une d’elles surmontée par l’expérience acquise, une autre toute nouvelle se présente; et le combat recommence”. JARDON, Denise: *op.cit.*, p. 16.

<sup>381</sup> “El vocablo ‘Dios’ es un elemento recurrente en el tratamiento de provocar la risa, en este caso, de forma positiva. Hicimos un análisis del capítulo ‘La risa de los reyes y de los monjes’, en el que señala que ‘La Iglesia, en un primer momento, ante un fenómeno que tiene por peligroso y que no sabe cómo controlar, opta por el rechazo categórico’. En torno al siglo XII, consigue someter el fenómeno: distingue la buena de la mala risa, unas formas aceptables de reír de otras inadmisibles. La Iglesia elabora entonces, con la escolástica, una suerte de codificación de los usos de la risa”. BURKE, Peter, *et al.*: *Op. cit.*, p. 45.

<sup>382</sup> MEDINA, Dante: *Premio Nobel*, ed. cit., p. 10.

<sup>383</sup> RULFO, Juan: “La Cuesta de las Comadres”, en *El Llano en llamas*, ed. cit., p. 16.

disfrazándose para mantener el anonimato. Si referimos el párrafo anterior a la provocación de la risa de la infancia, ésta equivale a la “herida narcisista”.<sup>384</sup> La técnica de hacer reír también se encuentra en el empleo del lenguaje soez. La lógica de la obra reside en que no la hay: todo lo hace el personaje obedeciendo al capricho del momento, de manera absurda, inexplicable. Lo vemos en el siguiente fragmento:

Estoy harto de historias, pero no voy a pedir perdón por estar contando una historia más. Lo he hecho, lo hago, y lo volveré a hacer. Vergüenza no tengo, la tuve y en algún lugar la perdí. Harto de historias, de histerias, de hirostias.<sup>385</sup>

El carácter alucinado del personaje lo convierte en un héroe cómico que se desenvuelve jugando con el sentido polisémico del lenguaje, característica del humor jalisciense. Lo tendencioso al admitir que es un desvergonzado por contar historias desde siempre, representa la inteligencia creativa y maliciosa del protagonista, cuya comicidad se ve reforzada por su carácter déspota, su palabra irónica, sus movimientos absurdos, y su gestualidad de descaro: en definitiva, su forma de confrontar a los grupos literarios con *hirostias* de ficción.<sup>386</sup> Por último, recogemos aquí la sátira sobre cómo trabajan los escritores que no son escritores:

Una vez escribí un artículo. No era ni El ni La ni Lo. Era *un* artículo de divulgación literaria. Autobiográfico por razones de mercadotecnia. Una revista a punto de salir consideraba que el tema interesaría al gran público, que es el que compra en grande. Genio y Desconocido es una combinación que vende. Me puse a la tarea. Tantos años de

---

<sup>384</sup> Consiste en tener el gusto de provocar todo aquello que está prohibido y que concluye en risa explosiva.

<sup>385</sup> MEDINA, Dante: *Premio Nobel*, ed. cit., p. 11.

<sup>386</sup> Neologismo de Dante Medina publicado en su primer libro de cuentos *Léerere*, 1986. La norma genérica del autor para crear términos es: “il inverse ou transforme les fonctions des catégories grammaticales (par exemple, d’un adverbe en fait un nom); la ponctuation représente d’autres pauses que celles que nous connaissons: tantôt il utilise la règle de la grammaire traditionnelle, tantôt celle de la grammaire fictive; il inverse l’ordre de l’orthographe, comme dans une conte où le terme ‘Historia’ devient ‘Hirostia’ (‘Hirostia de H’), comme s’il s’agissait d’un allongement de la langue, un nouveau concept que le mot original permet.”, en *Mémoire de Máster Les contributions linguistiques et lexicographiques de Dante MEDINA au récit hispanoaméricain*, Sandra Ruiz Llamas, tesis cit., p. 58.

oficio, la costumbre de inspirarme, y el favor de Las Musas, me respaldaban. Revelaría el secreto de mis Creaciones, magistrales. El mundo tenía derecho a saberlo, se lo debía.<sup>387</sup>

El autor mantiene la tensión cómica a lo largo de la novela, lo que Henri Bergson consideraba fundamental para la narrativa de humor. La descripción de los sucesos del párrafo anterior no forma parte de la vida común de un individuo, sino de un literato; esa distancia de elementos exteriores permite hacer derivar lo humorístico de circunstancias accidentales. El autor utilizará diversos métodos y registros —lo pícaro, lo burlesco, la provocación de la risa— para elaborar una novela humorística a través de un lenguaje que construye indicios que permite al público lector reconocer al personaje satirizado y, ante cualquier circunstancia, logra que aquél mantenga su perplejidad durante el transcurso de las peripecias de éste:

—Impávido.

—Eso es, impávido.<sup>388</sup>

#### IV.2.8 Teatro socarrón, irónico y bufonesco

No le hizo gracia la cosa. Ni siquiera peló el diente.

Juan Rulfo,  
“El hombre”

La renovación irónica en el planteamiento escénico del teatro contemporáneo contiene elementos “sacados de los más extraños rincones de la vida, de magia y absurdidad cínico-moderna”, como plantea Marta Sánchez Castro, en su ensayo sobre el

---

<sup>387</sup> MEDINA, Dante: *Premio Nobel*, ed. cit., p. 13.

<sup>388</sup> MEDINA, Dante: *Premio Nobel*, ed. cit., p. 142.

humorismo escénico.<sup>389</sup> La estilística dantemediniana está hecha precisamente de este tipo de elementos, como también de lo inverosímil, y plena de experimentos lingüísticos: juegos de ingenio, escenas burlescas y giros intelectuales, son algunas de las técnicas que el dramaturgo aprovecha, algunas de ellas de clara filiación vanguardista.

El teatro calificado propiamente como bufonesco forma parte de la tradición literaria italiana. El Diccionario de la Lengua Española (DLE) acoge la siguiente definición:

Del it. *buffone*, y este de *buffo*.

1. m y f. Personaje cómico encargado de divertir a reyes y cortesanos chocarrerías y gestos.<sup>390</sup>

Por otra parte, el *Dictionnaire de l'Académie française* refiere el adjetivo “bufón”, con su respectiva etimología italiana, de la siguiente forma:

Bouffon, bouffone nom et adjectif

XVI siècle. Emprunté de l'italien *buffone*, dérivé du radical expressif *buff-* qui exprime le gonflement des joues.

1. N. Anciennement. Celui qui était chargé de distraire les personnes de la cour par ses extravagances et ses insolences. *Le bouffon du roi*. Par extension. Personnage de théâtre dont l'emploi est de faire rire par des facéties. *Cet acteur est un excellent bouffon*.

2. Adj. Qui provoque le rire, qui porte à rire; ridicule par son extravagance. *Un personnage bouffon*. *Avoir la mine, l'humeur bouffonne*. *Une aventure bouffonne*. *Discours, style bouffon*.<sup>391</sup>

---

<sup>389</sup> FIGUEROA DORREGO, Jorge, URDIALES SHAW, Martín, *et al.*: “Jardiel Poncela, entre el teatro cómico y el humor disparatado”, en *Estudios sobre humor literario*, ed. cit.

<sup>390</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), “bufón”, 2023. URL: <https://dle.rae.es/buf%C3%B3n?m=form> Consultado el 18 de febrero de 2023.

<sup>391</sup> Dictionnaire de l'Académie française, 9<sup>ème</sup> édition [actual]. “Bouffon”. URL: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9B1709> Consultado el 3 de febrero de 2023.

Ambas definiciones engloban una de las características más sobresalientes del teatro dantemediniano que, en su última intención está explorar campos de la realidad actual.

a) *Yo soy Don Juan, para servir a usted* (1996)<sup>392</sup>

En esta obra hay personajes contemporáneos que manifiestan modos bufonescos del siglo XX: por ejemplo, personajes animados provenientes de videojuegos como Mario Bros y Luigi, que constituyen conectividad e inmediatez con lectores jóvenes, Barbie la muñeca, Lolita, una “chava superalivianada”, a los que se suma el personaje clásico de Don Juan, cuya leyenda se asocia reductivamente a la seducción de mujeres, sin tomar en cuenta que su dimensión va más allá de este hecho de corte inmoral y cortesano, y que son muchos los elementos ideológicos y teológicos del mito; en su versión, Dante Medina pone el acento en la parte superficial, ficticia, paródica, caricaturesca y teatral de este tema que ha estado presente en la literatura de Occidente durante más de cuatro siglos.<sup>393</sup>

La “*Tramodia* en tres actos” se distingue de lo que el lector está acostumbrado a ver: en su Primer Acto / Mitad Tragedia, el escenario expone una ciudad constituida por módulos de Play Mobil, con la Catedral y el Teatro Degollado de Guadalajara. Este espacio se concibe en términos de lo que Jean Fourastié denomina como “rupture de déterminisme”.<sup>394</sup> El teatro exhibe las múltiples vanidades del hombre por medio de chistes lingüísticos, mofas y exageraciones, todo al servicio de la diversión del público. El carácter burlesco permite al personaje Don Juan —que entra a escena con su indumentaria del siglo XVII— enfrentarse a cualquier situación y trascender, más allá de la descripción inicial que se incluye en la obra: “*es bravucón, trae espada, odia que le*

---

<sup>392</sup> MEDINA, Dante: *Yo soy Don Juan, para servir a usted*, Guadalajara, Editorial Ágata, 1996.

<sup>393</sup> De nuevo, un rasgo posmoderno que en su texto “Micro-relato y posmodernidad” Francisca Noguerol describe: “Como señala Anderson-Imbert, ‘en el acto de aprovechar antiguas ficciones siento la alegría de pellizcar una masa tradicional y conseguir, con un nuevo movimiento del espíritu, una figura sorprendente’. [...] Los nuevos héroes del cine, el cómic y la televisión también aparecen en textos”, pp. 96-97.

<sup>394</sup> El autor cambia el esquema representativo de la dramaturgia, traslada a espacios para los que el espectador no está preparado. Optamos por denominar este Primer Acto como novedoso. El concepto “rupture de déterminisme” indica que para que verdaderamente el acto sea cómico, el espectador debe estar esperando algo, y sea otra cosa la que suceda.



*contradigan y sabe reírse de los demás. Un poco menos de sí mismo, aunque también*".<sup>395</sup> El siguiente fragmento centra lo cómico en las actitudes de dos personajes principales, la impulsiva e irreflexiva Elvira y el irónico Don Juan:

DON JUAN – (*Apasionado*) ¿Todavía de duelo, Señora? ¿Acabarán, de gracia, esas penas algún día? ¿Sonreirán sus ojos ante la plegaria dulce de un amante corazón adoblegado que ya no duerme ni ve televisión pensando en su deber de atarearse en pensar en usted?

ELVIRA – (*Lúgubre. Con acento andaluz*) ¿No os habéis muerto, aún, Don Juan?

DON JUAN – (*Socarrón*) ¿Tanto os pesa, Doña Elvira, mi presencia de menos de cuatro siglos?

ELVIRA – (*Lúgubre*) A mí me parece de millones de años la espera de tu muerte, Don Juan. Algún día, para bien de la humanidad, desaparecerás de la tierra.

DON JUAN – (*Ligero*) ¿Tan largo me lo fiáis?

ELVIRA – (*Rencorosa*) ¡No puedes ser eterno!

DON JUAN – (*Burlón*) ¿Por ...?

ELVIRA – (*Vehemente*) Dios no puede permitir que prolongues tus burlas indefinidamente en la tierra.

DON JUAN – (*Pensativo*) Déjame ver. (*Como un maestro de escuela*) ¿Cómo te lo explicaré de una manera simple para que tu belleza pueda comprenderlo?

ELVIRA – (*Recordando*) Una vez me dijiste, Don Juan: La belleza es la inteligencia de las mujeres. Un don de Dios para los seres débiles.

DON JUAN – (*Aplaudiendo la memoria de su alumna*) ¡Eso es! (*Burlonísimo. Pedante*) ¡El mayor don de Dios a las mujeres es Don Juan!

ELVIRA – (*Se persigna, ante una blasfemia, y gesticula un Vade Retro, Satanás*) ¡Ampáranos, Jesucristo!

DON JUAN – (*Se acerca a ella, gangsteril*) La tentación de Cristo, querida, es puramente metafórica, y muy genérica.<sup>396</sup>

Como se deduce de este primer diálogo, la obra manifiesta elementos propios de la *tragicomedia*, y de hecho, así es clasificada por el propio autor. Cuando Don Juan, en su penúltima respuesta, hace el juego de vocablos entre “don” (la capacidad para ejercer

---

<sup>395</sup> MEDINA, Dante: *Yo soy Don Juan, para servir a usted*, ed. cit., p. 24.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 26.

una habilidad) y “Don” (el tratamiento de respeto que se antepone al nombre),<sup>397</sup> está utilizando un recurso lingüístico que produce placer y risa, en una especie de catarsis propia de la comedia. El especialista en el género F. L. Lucas, lo interpreta como:

...as tragedy in Aristotle’s view rids us of excess in emotions like pity and fear, Comedy performs the same service for emotions less polite, both the aggressiveness, the love of ridicule, the *Schadenfraude*, which make us desire to abuse and deride our neighbours, and also the appetites of sex, “the good gross earth” at the roots of human nature.<sup>398</sup>

El drama cómico puede demandar a los personajes portar una máscara de creación colectiva o personal que no les permita demostrarse débiles ante el otro y protegidos por el anonimato. El juego socarrón transforma el sentido del texto: desde una perspectiva jovial, se burla de la inferioridad del otro recurriendo a la ridiculización. Se trata de uno de los fundamentos del teatro jardiesco. Marta Sánchez Castro lo describe así en su análisis: “afirma su vocación rupturista y manifiesta su concepción del teatro como el imperio de lo fantástico e inverosímil, así como su firme propósito de renovación de la risa”.<sup>399</sup>

En el siguiente fragmento, observamos al personaje *ana*<sup>400</sup> que, con tono autoritario, solicita un trago y ridiculiza con gestos a Don Juan. Como comedia, satisface la necesidad de comicidad del espectador:

---

<sup>397</sup> Una forma de crear humor en el texto es a través de la utilización de figuras retóricas. Citamos una de ellas a partir de su teoría: “La désacralisation peut même être confiée au langage qui s’attaquera à la langue de différentes façons: —Par le calembour: ‘Madame Beau Varie’ (San Antonio)”. JARDON, Denise: *Op. cit.*, p. 25. Aclaración: el juego se centra en la similitud fonética que cambia el significado: Madame Bovary por “Madame Beau Varie”: “hermoso variar”.

<sup>398</sup> DÍAZ BILD, Aída: *Op. cit.*, p. 72.

<sup>399</sup> FIGUEROA DORREGO, Jorge, URDIALES SHAW, Martín, *et al.*: “Jardiel Poncela, entre el teatro cómico y el humor disparatado”, en *Estudios sobre humor literario*, ed. cit., p. 284.

<sup>400</sup> *ana* es un personaje del autor que aparece en gran parte de su obra en el género de la poesía. En 1995, en el libro *Maneras de describir a Ana / El agua, la Luna, la montaña y los puentes*. Luego, en 2017 en el libro *Cuaderno de Ana Lunera*. En un principio se trataba de una “ana” para diseñar un personaje de la obra que estaba haciendo entonces: *La Dama de la Gardenia*. Esas notas no aterrizaron en la novela, pero sí en el poemario de 1995. Posteriormente, el periódico *Siglo 21* de Guadalajara, México le solicitó al autor una colaboración diaria y, eligió al personaje de *ana*. El autor, hace la descripción de la siguiente forma en su *Poesía completa*: “La reacción fue sorprendente: durante varias semanas ana se hizo popular en Guadalajara: réplicas a ana, reclamos a ana, poemas a ana. Ahora, este personaje que, negándose a

ana – (*Se sienta, pidiendo mesero*) Ey, ¿alguien aquí sirve de beber whisky? (*Viendo a Don Juan, le habla como si fuera un gesto del lenguaje*) ¡Galán, dame un whisky de beber, carajo.

DON JUAN – (*Servicial, se acerca obsequioso a ella*) Aquí tiene, señorita ana, whisky con agua mineral como a usted le gusta.

ana – (*Maleducada*) ¿Y tú de dónde sales, cabrón, tan lambiscón, que no te conozco?

DON JUAN – (*Tomando conciencia de sí*) ¡Señorita, yo soy Don Juan, el conquistador de todas las mujeres! (*Refunfuñando*) Para servir a usted.

ana – (*Jugando, mamonsísima*) Ja, ja, no es por matarte el gallo, Galán, pero yo soy ana, la mujer que toma whisky en Sanborns todos los domingos, que adora los aviones y los aeropuertos, que tiene una piscina que el mismito Freud envidia, que hace lo que le da la gana porque tiene dinero, (*Agresiva. Se echa el whisky de un trago*) y que nunca ha permitido que un hombre venga a madrearle la vida, porque nada tiene que ver con tu pinche obra de teatro... Sírvenme mi whisky porque ya me voy ... Los hombres sólo sirven para meseros. ¡Chingada madre!

DON JUAN – (*Solícito, sirviéndole*) Yo soy Don Juan, para servir a usted.<sup>401</sup>

La obra manifiesta una estilística de humor posmoderno. Ahora *ana* tiene el poder en la parodia, por medio de un tipo de burla que Castiglione definió como *inganno amichevole* (“engaño amistoso”), ya que no socava la integridad de Don Juan: esto es, “no ofende o, al menos, no demasiado” (*di cose che non offendono o, almen poco*). El análisis de este recurso que causa ambigüedad en los personajes nos remite a las poéticas del Renacimiento italiano,<sup>402</sup> en las que el objetivo es suscitar provocación, ironía y controversia:

---

entrar en la prosa, tomó su rumbo propio y prefirió acurrucarse en la poesía, consigue hacerse por fin libro”. MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, p. 49.

<sup>401</sup> MEDINA, Dante: *Yo soy Don Juan, para servir a usted*, ed. cit., p. 38.

<sup>402</sup> Peter Burke lo describe en el capítulo “5. Fronteras de lo cómico en Italia, 1350-1750”, como: “La *beffa* se consideraba, a menudo, como una ‘obra de arte’, según la visión general del Renacimiento de Burckhardt. Se le reconocía la capacidad de proporcionar placer estético, además de *Schadenfreude*, y se le decía en ocasiones ‘bella’. Los títulos de las historias, las de Bandello, por ejemplo, se refieren a la *beffa* como a una ‘giocosa astuzia’ o a un ‘piacevole e ridicolo inganno’”. BURKE, Peter *et al.*: *Op. cit.*, p. 49.

Más alejada de la Retórica y más próxima al ámbito literario es la teoría que Sebastiano Minturno expone en el Diálogo Segundo de la *Poética toscana* (1553), dedicado a la Poesía Escénica, donde, según creemos, se beneficia de esa posible tradición aristotélica, como lo hace para los otros conceptos literarios que analiza y, aunque la expone en referencia al teatro, es válida también para todo tipo de humor en los otros géneros literarios y será acogida con entusiasmo por la narrativa en el Renacimiento italiano y español.<sup>403</sup>

Exponer los límites de lo prohibido estimula la escena cómica; el dramaturgo propone al espectador una escena diferente, bufonesca y paródica dentro de los esquemas del mito de Don Juan, lo que permite conseguir una “risa renovadora”, según palabras de Jardiel Poncela en su manifiesto teatral.

b) *No me agradezcan la visita* (2008)<sup>404</sup>

Vous avez mis debout, avec une glaise rare et durable aux doigts, un personnage prodigieux et les siens, cela, mon cher ami, en sobre et sûr sculpteur dramatique. Il entre dans le répertoire de haut goût, et me hante...

Stéphane Mallarmé,  
*Carta a Alfred Jarry*

Ceux qui cherchent des causes métaphysiques au rire ne sont pas gais.

Voltaire,  
*Dictionnaire philosophique*

La comedia se presenta bajo escenarios irónicos con personajes ridículos, bien que su objetivo, como en la tragedia, sea el de reproducir de manera irreverente el

---

<sup>403</sup> LADA FERRERAS, Ulpiano, CACHERO CABAL, Álvaro Arias: “1.2 “El humor en los géneros dramáticos”, en *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*, ed. cit., p. 18.

<sup>404</sup> MEDINA, Dante: *No me agradezcan la visita*, Huelva, Editorial Isla Varía, 2008.

conjunto de protocolos que la sociedad dicta como correctos, lo que implica la existencia de una base intelectual, crítica y reflexiva bajo las diversas formas o estrategias para generar humor. *No me agradezcan la visita* es una obra de teatro que se compone de diez monólogos que comparten la misma situación comunicativa: todos son peticiones de mano; esta imitación de actos reales y habituales en la vida social — conceptualizada por Aristóteles y posteriormente por Cicerón— produce resultados risibles, irónicos y socarrones, debido a que el lector reconoce la situación sometida a los estragos del humor. El autor desarrolla cada monólogo con un lenguaje específico para cada novio, todos ellos compuestos de juegos de palabras y con un gran ingenio léxico y argumental, lo que favorece el contrasentido, el disparate y el despropósito subversivo.

Desde este marco general, analizamos la postura del autor en el prólogo, punto de partida del tratamiento humorístico, intensificado con la advertencia según la cual estos monólogos no resultarán útiles en el mundo real, y reconociendo, en consecuencia, que su existencia es únicamente un juego teatral, una farsa *bufo*:

Prólogo:

En una cosa no me hago ilusiones: estos monólogos *no sirven* para pedir la mano de la novia —a mí, al menos, no me sirvió ninguno—. Son juguetes teatrales que sólo sirven para reírse.<sup>405</sup>

Lo trágico caracteriza también esta obra de teatro porque, a pesar de que se exponen diez maneras distintas de solicitar matrimonio, ninguno de estos monólogos podrá conseguir que los padres de la novia otorguen su mano al pretendiente. No obstante, parte de la comedia se deriva de aquello que frustra las peticiones: la exhibición de conductas ridículas y la expresión a través de discursos ingeniosos en los que no está exenta la sorpresa. El autor establece mediante diversos recursos expresivos las diferencias entre los monólogos, que interseccionan con otras variables como la clase social. Aunque al principio Medina advierte que se trata de diez monólogos, la obra puede ser interpretada por uno o por diez actores. La primera muestra de

---

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 9.

originalidad en la obra está en la cuidadosísima y aguda perspicacia del autor para pedir que *no* se haga ningún cambio a su obra:

RUEGO Y PLEGARIA DEL DRAMATURGO (QUE YA ESTÁ COMO LA MULA, ARISCO, POR ENTUERTOS QUE ANTES LE HAN ACAECIDO) A SUS CÓMPlices EN EL MONTAJE DE ESTA OBRA: Ruego, encarecidamente, de rodillas si es necesario, al todopoderoso y bienamado director de teatro, a los insignes y egregios e ínclitos y sublimes actores, en nombre de la honra y la memoria de su santísima madre que les dio la vida, que de ninguna manera por razón ninguna cambien y/o modifiquen o alteren, intervengan, corten, pongan o quiten, ni siquiera una coma de mi texto, una interjección, un signo de la gramática, ni una vocal y ni una consonante, que a mí harto me costó parirlos así como están, sangre verbal como son de mí mismísimo: hijos sintácticos feúchos o apuestos, sustantivas hermosas y calificativas bellas, adefesios de la fonética y alebrijes de la prosodia, son míos, nacidos del ADN de mi cuerpalma, de mi sensiligencia, los que, habiéndose engendrado de mí, por hijos los tengo, y cualquier daño que se les hiciere me heriría a mí. A cambio, amigos míos, les ofrezco mi agradecimiento en sustantivos, mi cariño en adjetivos, y mi corazón en verbos.<sup>406</sup>

La simpática solicitud prepara al espectador para los diálogos polisemánticos, abiertos al absurdo.<sup>407</sup> La creatividad de Medina origina neologismos constituidos de innovaciones lingüísticas y, sobre todo, de astucia. La curiosidad tendenciosa se despierta en el lector después de leer esta “plegaria”, que invita a la lectura con el fin de indagar cuáles son esos fragmentos-hijos que surgieron del *cuerpalma* del autor y que no quiere que sean cambiados. Citamos un fragmento del Monólogo “4. Aliviánense, ¿a poco, no agarran la onda?”:

---

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>407</sup> Dante Medina califica su estilo de teatro como: “Este tipo de teatro tiene una idea de la lógica: llevarla hasta sus últimas consecuencias; cuando uno quiere ser extremadamente racional acaba por ser incongruente. Por lo tanto, ilógico. Absurdo. [...]. Si se quiere entender el Teatro del Absurdo, hay que aceptar que la lógica sea llevada hasta el agotamiento, pero con la condición de no salirse del sistema lógico, de no hacer trampa ni introducir caprichos injustificados. Llevar la lógica hasta las últimas consecuencias sabiendo que se trata de un juego, sabiendo que en el fondo nos estamos burlando de los sistemas de pensamiento cerrados y estérilmente ‘razonables’. [...] Mentira que el teatro, el arte, no sea un asunto de lógica; hay que usar la lógica pero para convencer a la gente de que no es verdad que el pensamiento cartesiano a ultranza es el único sistema de conocimiento —ni siquiera es fiable—: el verdadero sistema de conocimiento es la imaginación”. BRÚ, José, MEDINA, Dante: *Op. cit.*, p. 426.

ÉL: Y así está la onda, pues, mis queridos suéteres, y la onda está así, sin tanto choro: esta chava y yo andamos prendidos, como dicen los elegantes: pren-di-dos, el uno del otro, y no nos queremos soltar. ¡Al revés contrariamente! Entre más nos amarren, mejor. Traemos la misma onda y la compartimos, osea que de andar perdidos cada uno por su lado, juntos los dos nos hallamos.

PADRE: ¿

MADRE: ¿<sup>408</sup>

El autor presenta un personaje con técnicas de discurso que hacen reír al lector, por su peculiar y festivo lenguaje, construido mediante la imitación del argot urbano tapatío, que provoca el juego, el humor, la ironía. Como bien señala Marta Sánchez Castro: “el lenguaje, tanto verbal como paraverbal, es el principal manantial del que proviene el humor [...]”.<sup>409</sup> Un texto escrito en una lengua contemporánea que, aunque parezca introducir incongruencias propias de lo paródico y dé la impresión de desbaratar la armonía del discurso, en realidad logra generar humor, juego e ironía.

c) *Franz Kafka, un mexicano cualquiera*, 2013<sup>410</sup>

Le rire a pris une dimension métaphysique et derrière ce rire incomparable, Jarry cache son orgueil invaincu, sa victoire.

André Frénaud

El personaje de este cuento genera una intranquilidad humorística (que hace reír a la vez que desazona y preocupa) en el espectador, una reacción propia de la “risa

---

<sup>408</sup> MEDINA, Dante: *No me agradezcan la visita*, ed. cit., p. 44.

<sup>409</sup> FIGUEROA DORREGO, Jorge, URDIALES SHAW, Martín, *et al.*: “Jardiel Poncela, entre el teatro cómico y el humor disparatado”, en *Estudios sobre humor literario*, ed. cit., p. 287.

<sup>410</sup> MEDINA, Dante: *Franz Kafka, un mexicano cualquiera*, Huelva, Ayuntamiento de Huelva, 2013. Esta obra ganó el XX Premio de Relatos Cortos “José Nogales” de Huelva, España.

moderna”, según la definió Alfred Jarry.<sup>411</sup> El texto relata una sucesión de procedimientos burocráticos mexicanos que, aunque absurdos y *kafkianos*, marcan la vida cotidiana de un “mexicano cualquiera”. Esta obra con claras incursiones en el surrealismo fue primero publicada como cuento: sin embargo, por su propia naturaleza dialogada, fue llevada a la escena por un director de teatro. El cuento inicia con un epígrafe que determina el tono de la obra, tentador, provocador, socarrón:

Date cuenta: no hay más que dos clases de libros —de literatura, se entiende—, los escritos por los sobrios y por los borrachos. Inútil decirte que prefiero los segundos. Los otros me dan náuseas.

Max Aub, *Juego de cartas*<sup>412</sup>

El epígrafe sugiere la actitud del autor: la opción de decir lo que se piensa —esa verdad atribuida cultural y socialmente a los borrachos— frente a lo socialmente correcto, que se presupone en el escritor “sobrio”, determinado por la corrección, las buenas formas y la contención a la hora de expresarse y comportarse. La obra se construye así, además, a partir de una visión posmoderna que constituye la arquitectura de escenarios laberínticos que, en realidad, no son sino un trasunto revelador de la realidad. En esta obra, la gestualidad de los personajes es potenciada por la constante ironía situacional: la insensatez del discurso de las personas que atienden detrás de las ventanillas y su dilación *ad infinitum* para llevar a cabo un trámite cualquiera.

El siguiente fragmento, en los cánones de la teoría humorística, es un modelo de semiótica surrealista:

Hoy amanecí odiando a Kafka. ¿Será porque vivo en México? Decidido a resolverlo todo, hoy mismo, de una vez, definitivamente, agarré mi ventana de madera, y

---

<sup>411</sup> La “risa moderna”, desde la óptica de Alfred Jarry es ocasionada por la sátira (de desvelo) ya que los propósitos del dramaturgo son reconocibles y, por tanto, incita a la confusión cuando el humor cambia las reglas del razonamiento. Esto es, el desenlace a la patafísica: “la ciencia de las soluciones imaginarias, que atribuye simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objetos descritos por su virtualidad”. JARRY, Alfred: *Ubú rey*, ed. cit., p. 55.

<sup>412</sup> MEDINA, Dante: *Franz Kafka, un mexicano cualquiera*, ed. cit., p. 6.



salí a la calle. Tomé un autobús que decía Centro, pero en cuanto me distraje ya me había llevado a las orillas de la ciudad.<sup>413</sup>

La frase inicial anuncia el universo literario en el que se enmarcará el argumento, y la pregunta que le sigue proporciona las claves particulares para entender el periplo de un personaje que afronta con perplejidad lo ilógico que está a punto de sucederle. En esta obra, la primera función del autor es introducir la *normalización* de la vida del personaje, y luego presentar el problema “irónicamente” fácil de resolver. De la conjunción de ambos planteamientos se deriva la connotación irónico-humorística: no existe solución. Ridiculizar las vivencias humanas —aunque sea bajo la apariencia de teatro dramático— lleva a la comedia, lo que permite minimizar la pequeña tragedia cotidiana que conduce al protagonista a la impotencia y al absurdo. Si “rechercher la place de l’humour dans la langue et dans la parole, c’est définir son espace linguistique. Mais cet espace a une structure qui doit, elle aussi, être reconnue”.<sup>414</sup> El siguiente fragmento ayuda a reconocer esa estructura:

—Vamos a ver, qué solicita... Negocio de abrir una ventana... No puso dimensiones. ¿Con vidrio o sin vidrio? De madera o de metal? ¿A qué altura? ¿Cuántas horas al día estará abierta? ¿Daré a una calle, una avenida, un callejón, un bulevar o qué? ¡Tiene que ser más específico! Me está usted quitando el tiempo. *Yo también estoy perdiendo el tiempo.* Pero usted no es empleado municipal con hijos que tienen que cortarse el pelo un día al año, eso sí que es un trabajo agotador, y no estar parado haciendo cola, perezosamente, como usted hace a diario!

FIN DEL DÍA 20.

—¿Qué tengo que hacer? ¿Con respecto a qué? A mi solicitud. ¿Cuál? La 1235813, mi ventana. ¿Es de metal o madera la ventana? No lo sé. Tiene que decidirlo antes de continuar el trámite.

FIN DEL DÍA 19.

—Madera. ¿Madera qué? Mi ventana, la del trámite 1235813. ¿De qué madera? Como “de qué”? Sí, pino, cedro, caoba, oyamel, ceiba, guásima, parota, ¿qué tipo de madera?

---

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>414</sup> JARDON, Denise: *Op. cit.*, p. 139.

*Pues madera, señor, es de madera-madera, madera nomás, madera... Mire, amigo, mejor tráigase su ventana, y aquí la revisamos, y para que vea que se le quiere ayudar, juntos terminaremos de llenar la solicitud con las especificaciones precisas y claras de su ventana, le parece? Muchas gracias, señor.*

FIN DEL DÍA 18.<sup>415</sup>

La familiaridad del autor con el registro poético contribuye a la construcción de situaciones que evidencian la conversión de lo cotidiano en fantástico: “porque en el teatro, ‘lo real’ es perturbador; el espectador fija en su memoria un decorado que lo aleja del propio espectáculo”.<sup>416</sup> En el cuento, cuya anécdota central y reiterativa es la desesperación de hacer interminables colas kafkianas para trámites burocráticos —una situación que, de tan absurda, se vuelve cómica—, la picardía se mezcla con la tragedia cuando el personaje se enfrenta a la imposibilidad de obtener un simple permiso para algo tan básico, aunque vital para él. El estilo de la narración oscila entre opuestos, rozando lo impensable y lo metafórico. Y todo este enredo surge por un único objetivo: instalar legalmente una sencilla ventana de madera.<sup>417</sup>

---

<sup>415</sup> MEDINA, Dante: *Franz Kafka, un mexicano cualquiera*, ed. cit., p. 14.

<sup>416</sup> JARRY, Alfred: *Ubú rey*, “Un hombre que sueña sentado cerca de la lámpara”, ed. cit., p. 13.

<sup>417</sup> “Más que pensar en los virtuosos hay que pensar en los ordenados. Aquellos que quieren que el mundo sea ‘perfecto’. No serían los actos generosos de Teresa de Calcuta sino los tics diarios de Sigmund Freud. [...] Cercanos a la neurosis, no son enfermos sino una suerte de personas que la gente llama comúnmente ‘perfeccionistas’. Eso. ‘Perfeccionistas’. Igual que como se les dice a quienes llevan al extremo el detalle ‘detallistas’. [...] Debe parecer perfecto, no es necesario que lo sea. La imagen de la perfección suplanta a la perfección misma. Digámoslo de una vez: son insoportables. [...] Habitar el mundo en la perfección es, torcidamente, hacerle al perfecto”. MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en la perfección”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 23 de agosto de 2002, p. 4-D.

### IV.3 Las transformaciones de los géneros literarios tradicionales

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.

Tzvetan Todorov

Los géneros determinados en el nivel comunicativo parecen referirse a hechos que son invariantes y traducen una pragmática fundamental de los usos del lenguaje verbal. Para ciertos nombres de géneros —restringe inmediatamente— esto es debido al hecho de que trascienden la esfera propia de la literatura [...].

Jean-Marie Schaeffer,  
*Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*

La tradición académica clasifica los textos literarios en agrupaciones en función de su organización, contenido y esquemas retóricos específicos; cada grupo se estructura y caracteriza por su aplicación de una serie de normas y convenciones propias identificables; a estas agrupaciones se les conoce como géneros literarios. De manera general, las principales categorías son todavía hoy los géneros dramático, lírico y narrativo. Miguel A. Garrido Gallardo describe el género textual como:

El género, [...] es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia. La peculiaridad estilística de un producto resaltará sin duda más, puesto en relación con todos los que comparten esa estructura común que se llama género. Por otra parte, el género, al situarse en una zona intermedia entre la obra

individual y la literatura toda como institución, nos permite indagar las relaciones entre estructura y temática, forma (del contenido y de la expresión) e historia.<sup>418</sup>

La cita se refiere al valor clásico, secular del “género literario”, en tanto estructuras que se conforman e identifican en razón de sus peculiaridades estilísticas y que, al mismo tiempo, constituyen una forma de referencia para su estudio dentro de la literatura. La obra del autor de nuestro estudio abarca diversos tipos de escritura en los que conjunta elementos de lo fantástico (lo utópico, lo imaginativo, lo extraño) y, al mismo tiempo, delimita la singularidad de los textos trágico-dramáticos. A través de este vínculo o conexión, se manifiesta lo que podría considerarse una reproducción objetiva de la realidad del hombre contemporáneo, un rasgo distintivo de la posmodernidad.<sup>419</sup>

De otro modo, David Roas considera que los géneros literarios no son leyes coercitivas, aunque realmente influyen en el lector ya que los géneros son modelos de escritura, y por tanto, cumplen una función de expectativa: “Son tradicionales, hábitos o modelos textuales en los que se reconocen unos rasgos dominantes que discurren de unos textos a otros”.<sup>420</sup> Además, Roas advierte que el género literario no debe examinarse únicamente en su inherencia: también debe considerarse la expectativa del lector, aspecto que Paul Ricoeur comparte, puesto que “son construcciones semánticas producidas por la experiencia textual de los lectores”, afirma Roas.<sup>421</sup>

---

<sup>418</sup> GARRIDO GALLARDO, Miguel A.: *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, p. 25.

<sup>419</sup> Como principio de realidad, o como “una profecía” de Nietzsche: “el mundo real a la postre se convierte en fábula”. VATTIMO, Gianni *et al.*: *Op. cit.*, p. 15.

<sup>420</sup> ROAS, David: “Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato”, en *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 11.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 11.

#### IV.3.1 Un paseo por la historia de géneros ex-céntricos<sup>422</sup>

En el siglo XVI, la mentalidad científica tuvo un crecimiento trascendental, propiciando un importante cuestionamiento de lo mágico que se tradujo en una especie de “desencanto”, como lo denomina Pilar Alonso Palomar.<sup>423</sup> Si “los Renacimientos engendran Reformas que a su vez engendran Contrarreformas; a siete años gordos siguen siete años flacos, después de los cuales, al igual que el pueblo del Génesis, debemos esperar la nueva corrección”,<sup>424</sup> como sostiene John Barth; no debe extrañar que en el siglo XVII, en países como Inglaterra, Francia y España se empezaran a utilizar los “juegos de ingenio” en literatura como una forma de reacción ante las imposiciones culturales de un nuevo momento en la evolución de las mentalidades.<sup>425</sup> Pero si el siglo XVIII se caracterizó por la expansión del racionalismo como forma de entender el mundo, no es hasta el siglo XIX y durante el Romanticismo cuando el cuento adquiere las características básicas sobre las que se construye el cuento contemporáneo: precisamente gracias al Romanticismo el cuento consigue una ductilidad que le permite innovarse constantemente. Hacia finales del siglo XX, en Estados Unidos, Robert Coover inauguró una escritura cuyo desarrollo habrá de desembocar en la experimentación posmoderna; Roas describe: “reflejo estructural de la visión posmoderna del mundo como algo fragmentado, que ya no puede ser representado ni explicado de forma unívoca”;<sup>426</sup> en Francia, Jules Renard revolucionó con un género ex-céntrico, especie de fábula naturalista en la que mezcló el poema en prosa y el relato breve en *Histoires naturelles* (1896); otra obra encuadrable en la categoría de lo fantástico —y ex-céntrica— fue el *Dicionário de milagres* (1900) de Eça de Queiroz,

---

<sup>422</sup> Tomamos este concepto de Francisca Noguero ( “Micro-relato y posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio”, 2010). Uno de los seis rasgos que Noguero enlista dentro del pensamiento posmoderno en el contexto literario son los “Textos ex-céntricos”, aquellos que “privilegian los márgenes frente a los centros canónicos de la Modernidad. Esta tendencia lleva a la experimentación con temas, personajes, registros lingüísticos y formatos literarios que habían sido relegados hasta ahora a un segundo plano”. ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 80.

<sup>423</sup> ALONSO PALOMAR, Pilar: *De un universo encantado a un universo reencantado*, Valladolid, Grammlea, 1994.

<sup>424</sup> BARTH, John: “Unas pocas palabras sobre el minimalismo”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 54.

<sup>425</sup> Blanco White nos cuenta por ejemplo que, en Sevilla, por diversión, juego, y virtuosismo, se escribieron narraciones en las que el autor se comprometía a no usar cierta vocal a lo largo de un texto. BLANCO WHITE, José María: *Sevilla, 1801*, Madrid, Biblioteca de El Sol, 2ª parte de *Cartas de España*, Compañía Europea de Comunicación e Información, S. A., p. 57.

<sup>426</sup> ROAS, David: “Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato”, en *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 22.

donde el autor organizó en extensiones breves fenómenos sorprendentes de la Iglesia católica. Las formas narrativas breves empezaron así a configurarse como un territorio genérico novedoso y experimental, como el signo de una nueva época en la que el cuestionamiento y la transgresión de los géneros tradicionales acabaría marcando la evolución literaria.

Muchas de las formas narrativas breves se publicaron originalmente en periódicos; en 1906 en Francia, Félix Fénéon escribe la columna *Nouvelles en trois lignes*, del diario *Le Matin*; Fénéon saca partido del doble sentido de “nouvelles” (noticias, relatos) y con ello redactaba el apartado informativo “faits divers” con relatos hiperbreves (tres líneas, ciento diez a ciento cincuenta caracteres tipográficos), constituidos de humor negro, acidez e ironía, una manera ex-céntrica de reportar verdaderos asesinatos, noticias sensacionalistas, suicidios, protestas obreras y políticas de ciudades y pueblos franceses. En los periódicos españoles, por ejemplo, también se publicaron diversas opciones narrativas relacionadas o derivadas de variadas formas del género cuento: cuentos pequeños, cuentos breves, cuentos de un minuto. En el caso de las propuestas mencionadas, cabe deducir que el asunto compartido sobre el que se construyeron estos tanteos con lo narrativo fue la brevedad: microscópicas, efímeras, instantáneas, o narraciones al vuelo; propuestas que se hicieron extensibles también a la novela —novelas relámpago— y que han sido analizadas por Ángeles Ezama.<sup>427</sup> En 1910 Ramón Gómez de la Serna transformó la metáfora en otro género ex-céntrico, denominándola “greguería”, puntualizada por él mismo como metáfora + humorismo. Y en 1927, en el diario *La Voz*, Enrique Jardiel Poncela publicó relatos lipogramáticos.

En la primera década del siglo XX se publica otra obra caracterizada por sus rarezas y excepciones: *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico* (1911), subtitulada como “novela neo-científica”, de Alfred Jarry. Salta a la vista la cualidad del subtítulo nuevamente calificable de ex-céntrico, paródico, que propone además la fundación de la ciencia de la Patafísica, dedicada al estudio de “las soluciones imaginarias y las leyes que gobiernan las excepciones”, una ciencia que atraerá la atención de dos grupos literarios, los surrealistas y los miembros del *Oulipo* —uno de

---

<sup>427</sup> EZAMA, Ángeles: *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1992. Añadimos la siguiente opinión de Francisca Noguerol: “A veces se utilizan modalidades expresivas fuertemente codificadas (anuncio periodístico o radiofónico, boletín informativo, telegrama) para añadir verosimilitud de prosa oficial a sucesos absurdos o fantásticos”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 89.

cuyos principios teóricos es la combinatoria—, y más tarde también de los miembros del *Nouveau roman*.<sup>428</sup> Dos primeras manifestaciones de las propuestas de Jarry fueron los *Calligrammes* (1918), poemas visuales que juegan tipográficamente, de Guillaume Apollinaire, y *Nouvelles impressions d'Afrique* (1932), una novela escrita en verso, de Raymond Roussel.

Este tipo de renovaciones marcaron el origen de un impulso narrativo que derivó sus intereses a la innovación —que fue desde las cualidades y posibilidades del lenguaje, hasta el cuestionamiento e impugnación de los géneros tradicionales— un aspecto éste, el de la renovación y la renuncia a la herencia de la tradición, asociado a la narrativa que fue promovida en la modernidad y, posteriormente en la posmodernidad.<sup>429</sup> En el contexto del modernismo hispanoamericano, Julio Torri fue uno de los iniciadores del microrrelato (con los rasgos característicos del humor y la ironía), si bien suele considerarse el *Confabulario personal* de Juan José Arreola, y en particular el micro texto “Homenaje a Otto Weininger”, un texto fundacional de lo que Francisca Noguerol considera el terreno de la ex-centricidad.

En la década de los años sesenta, el ensayo *Pour un nouveau roman* (1963) de Alain Robbe-Grillet expuso teóricamente el manifiesto de la Nueva novela frente a la escritura balzaciana, tradicional.<sup>430</sup> Una década después, Ítalo Calvino describe en sus *Città invisibili* (1972), brevemente, diversas ciudades imaginarias; enseguida Raymond Queneau publica *Exercices de style* (1973), obra con noventa y nueve maneras estilísticas de abordar una misma historia; Georges Perec también juega con la ex-centricidad en dos obras: *Je me souviens* (1978), en la que cuatrocientas ochenta veces inicia con la frase “Je me souviens...”; y *La Disparition* (1969), una ‘romans’, es decir, una ‘novelas’ o una novela pluralizada, donde emplea la técnica logo-rallye, un

---

<sup>428</sup> En tal sentido, Hervé Le Tellier constituye dos categorías “BO & pico-publications”, es decir, Biblioteca Oulipiana y pico-publicaciones, vincula el Oulipo y el microrrelato; y “Fragments et texticules”, la noción de fragmentos “textículos”.

<sup>429</sup> En el siglo XX, diversas manifestaciones del cuento breve empiezan a desarrollar personajes —que por motivos de tamaño— son poco descritos físicamente. Rasgo que incrementa “la visión [...] posmoderna del ser humano como ente alienado, fragmentado”, asegura David Roas: “Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato”, *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., 2010, p. 17.

<sup>430</sup> “La ficción de Robbe-Grillet, miembro del movimiento francés del *Nouveau roman*, es experimental. Este autor se rebela contra los recursos tradicionales de la ficción como la trama y la caracterización. Como afirma Rohrberger, “la trama, por ejemplo, presupone un mundo racional y coherente, en cambio para Robbe-Grillet el mundo es un puzzle sin sentido y no un objeto para el arte mimético”. JOELLA, Ethan: “Contra las normas del cuento: rompiendo los límites de la ficción convencional”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 72.

procedimiento combinatorio oulipiano, omitiendo en toda la obra la ‘e’, la vocal más utilizada en francés; Perec anticipa “la unidad formal y semántica de una pluralidad de textos, su combinación y contextualización y las reglas de su producción”, asevera Andreas Gelz.<sup>431</sup> Por su parte, Michel Butor publicó un *Don Juan* de estilo oulipiano (*Obliques*, 1974). Son diversas las técnicas y estructuras literarias que se reformaron en esta década, dando pie a una narrativa marcada por la metaficción, la ironía o la intertextualidad, lo que implicó un cambio de estilos, formas y técnicas que Linda Hutcheon asocia a la narrativa posmoderna,<sup>432</sup> fenómeno que describe Carmen Alemany Bay:

Como señaló María Eugenia Mudrovic, los años Foucault, los setenta, se transformaron en los años Bajtin; asimismo, la categoría de *el otro*, tan popular en los setenta, sobrevivirá ahora con el término de lo heterogéneo (1993:456). Este será el paso previo a una narrativa, ya en el siglo XXI, en la que las narraciones se diversifican. Como apuntara Néstor García Canclini, en los tiempos de la globalización se vuelve más evidente la constitución híbrida de las identidades [...] y la multiculturalidad, porque la globalización no es “un simple proceso de homogeneización sino de reordenamiento de las diferencias [...]”.<sup>433</sup>

Géneros caracterizados por su autonomía, su vocación ex-céntrica e innovadora, formas narrativas completas que desempeñaron una importante función disruptiva en el

---

<sup>431</sup> GELZ, Andreas: “La microficción y lo novelesco en la literatura francesa contemporánea”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 105. “La pluralidad del texto fue durante mucho tiempo una simple metáfora para designar la polisemia de la obra literaria, lo que determinaría los procesos de su recepción; más tarde, fue considerada una categoría de su estructura interna, fraccionada en una multitud de elementos textuales cuya coherencia ha sido sistemáticamente desintegrada convirtiéndola de texto legible en texto “escribible” (Roland Barthes). Esta pluralidad de la obra literaria se ha convertido ahora en una realidad concreta”. GELZ, Andreas: “La microficción y lo novelesco en la literatura francesa contemporánea”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., pp. 116-117.

<sup>432</sup> HUTCHEON, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. Londres, Routledge, 1988.

<sup>433</sup> ALEMANY BAY, Carmen: “Hacia una nueva conceptualización de la narrativa sobre el indígena: del neindigenismo al postindigenismo”, revista *Kamchatka*, rev. cit., pp. 33-49. Por su parte, Lauro Zavala también insiste en este planteamiento: “Durante las últimas décadas han sido muy difundidas las tesis de estos autores, como la caída de los metarrelatos (Lyotard), la esquizofrenia de los significantes (Jameson), la naturaleza sexista del lenguaje (Foucault) y la presencia del principio de incertidumbre en los estudios humanísticos (Derrida)”, en ZAVALA, Lauro: *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*, tesis doctoral, Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007, p. 12.



sistema genérico tradicional. Procedimientos que se resumen en lo que David Roas denomina “ambición artística”, normalmente complicada y peligrosa de valorar.

#### IV.3.2 Hibridismo genérico: formas narrativas des-generadas<sup>434</sup>

Como hemos argumentado en secciones anteriores, lo posmoderno ha dado lugar al desarrollo de la ruptura como motor o impulso literario en múltiples sentidos. En este capítulo nos referimos a la ruptura del molde tradicional del género literario a partir de la identificación de siete nuevos géneros propuestos por Dante Medina. Cada uno, como intentaremos mostrar, “trata de constituirse a partir del reconocimiento de sus propiedades formales específicas”.<sup>435</sup> La estructura textual de cada uno de esos géneros, cuya formulación da lugar a la innovación, responde a una lógica estrictamente posmoderna. Esto se debe a que, al menos como punto de partida, rechazan el sentido clásico del género como categoría diferenciada y sutilmente obligada a mantenerse en los límites de una identidad que debía protegerse de contagios de los otros géneros. Frente a esto, la principal peculiaridad de los géneros dantemedinianos radica en la hibridación, pues el nuevo nombre que propone para cada categoría textual incorpora características que redefinen la relación entre forma y contenido. Esto permite reconocer la existencia de múltiples estructuras posibles:

En el contexto cultural europeo, la teoría de los géneros de la época moderna — diferente de la propia de la Edad Media— parece estar elaborada según dos ejes distintos:

a) una teoría “clásica” basada en una definición no científica de la “forma” y del “contenido” de ciertas clases de discursos literarios (por ejemplo, la comedia, la tragedia, etc.);

b) una teoría “postclásica” fundada en cierta concepción de la ‘realidad’ (del referente), que le permite distinguir a partir de aquí, diferentes “mundos posibles”, o encadenamientos

---

<sup>434</sup> Tomamos el concepto de Violeta Rojo: “El minicuento, ese (des)generado”, en ROAS, David, *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 241 ss.

<sup>435</sup> GREIMAS, A. J., COURTÉS, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Editorial Gredos, 1990. Edición española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Definición de “género”, p. 197.

narrativos más o menos conformes a una norma subyacente (*cf.*, los géneros fantástico, maravilloso, realista, surrealista, etcétera).<sup>436</sup>

Pero, de acuerdo con Tzvetan Todorov “[...] una obra puede, por ejemplo, manifestar más de una categoría, más de un género”.<sup>437</sup> De hecho, de esa exploración deriva gran parte de la literatura del siglo XX. Incluso puede decirse que los géneros literarios híbridos han permitido prolongar la naturaleza de los mismos gracias a las cualidades constructivas y enriquecedoras de la mezcla. Así parece determinarlo Gotthold Ephraim Lessing en su abordaje teórico de los géneros, según recoge Antonio García Berrio:

En nuestros manuales —afirma Lessing— bien está que los separemos unos de otros, lo más cuidadosamente posible, pero si un genio, llevado por más altos propósitos, amalgama varios de ellos en una sola obra, olvidémonos de nuestro manual y fijémonos solamente en si ha conseguido sus elevados propósitos. ¿Para qué he de preocuparme de si una obra de Eurípides no es del todo narrativa, ni del todo dramática? Llámela híbrida; me basta con que este híbrido me cause más agrado, me edifique más que los más legítimos partos de nuestros correctísimos Racines o de cualquier otro nombre que pudiera dárseles. (Lessing, 1767-1769, R. Wellek, 1969, p. 199).<sup>438</sup>

Este tipo de formas narrativas comparten características que las relacionan en su común condición *des-generada*. Utilizamos la nomenclatura de David Roas y su descripción para referir brevemente las características de estas escrituras; Roas emplea la terminología de Raúl Brasca<sup>439</sup> para ordenar las propiedades del microrrelato. Como rasgo discursivo, en el microrrelato convergen el hibridismo y la contigüidad con otros géneros. Como rasgos formales, los personajes ofrecen una mínima caracterización: son “personajes-tipo”; la trama carece de dificultad estructural, pero también renuncia a la

---

<sup>436</sup> GREIMAS, A. J., COURTÉS, J.: *op. cit.* Definición de “género”, pp. 197-198.

<sup>437</sup> TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, ed. cit., p. 29.

<sup>438</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Los géneros literarios: Sistema e historia*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992, p. 120.

<sup>439</sup> BRASCA, Raúl: “Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento”, revista *El cuento en red*, no. 1, 2000. URL: [www.elcuentoenred.org](http://www.elcuentoenred.org)

codificación narrativa del tiempo objetivo, abandonándose el desarrollo temporal como hilo conductor de la organización textual, lo que favorece el empleo de construcciones elípticas; el título tiene bastante relevancia; en lo que respecta a los diálogos, pueden ser muy representativos, constituyendo la base de la materia narrativa, o estar ausentes; y prima, de manera programática, la experimentación lingüística. Como rasgos temáticos: hay relación del texto (explícita y/o implícitamente) con otros, exhibiendo una intertextualidad que se utiliza con un fin paródico y metaliterario; y se emplea el humor, la ironía y la parodia con propósito de crítica. Finalmente, como características pragmáticas, nos encontramos ante textos que requieren y exigen un lector ágil, activo, que buscan generar una impresión en el lector, el denominado “efecto único” argumentado por Edgar Allan Poe.

El cuento tradicional —por su estructura idónea para la variedad y hasta para la metamorfosis— ha permitido numerosas transmutaciones en el último siglo en las que el hibridismo genérico está presente. David Roas ha catalogado algunos ejemplos: el cuento dialogado teatral, el cuento metaficcional, el cuento lírico (examinado por Eileen Baldeshwiler en las colecciones de relatos cortos —*short story form*— de Alfred Edgar Coppard),<sup>440</sup> el cuento-ensayo<sup>441</sup> de Jorge Luis Borges, los anti-cuentos de Samuel Beckett en trece fragmentos seleccionados en *Nouvelles et textes pour rien* (1955), o los cuentos de Jean Ricardou —experimentalista perteneciente al Nouveau roman— “en los que se produce un rechazo del argumento y se concede una absoluta primacía a lo verbal”<sup>442</sup> recogidos en *Révolutions minuscules* (1971). Por su parte, en 1971 Philip Stevick publicó *Anti-Story. An Anthology of Experimental Fiction*, en el que reflexiona sobre la experimentación cuentística, deteniéndose, por ejemplo, en “*the minimal story*”, que se dio gracias a los narradores de la década de los sesenta, para diferenciar esta renovación de la que hicieron los antecesores, y acuña la expresión “anticuentos”.<sup>443</sup> En la misma década de los setenta, Raúl H. Castagnino argumentó sobre la proximidad que existe entre el cuento y el poema, por sus características de condensación e intensidad, y

---

<sup>440</sup> BALDESHWILER, Eileen: “The Lyric Short Story: The Sketch of a History”, revista *Studies in Short Fiction*, Newberry, Newberry College, 1969, vol. 6, no. 4, pp. 443-453.

<sup>441</sup> Híbrido que —de acuerdo con el poeta Antonio Orihuela— Dante Medina también cultiva en el libro *Obras maestras. Re-acomodos y arreglos* (2020), donde cada obra abordada conforma un cuento-ensayo.

<sup>442</sup> ROAS, David: “Sobre la esquiva naturaleza del microrrelato”, en *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 31.

<sup>443</sup> En la década de los sesenta es cuando se distingue la conformación del microrrelato como categoría, Augusto Monterroso y Jorge Luis Borges son algunos de los escritores que lo iniciaron.

llegó a formular que: “un cuento equivale a un poema”.<sup>444</sup> John Barth planteó en *A Few Words About Minimalism* (1986) las múltiples formas en que la literatura puede manifestarse de manera minimalista considerando cuatro aspectos —unidad, forma, escala, estilo— y su impacto en la trama, la *mise en scène* y los personajes. También Charles Baxter en la antología *Sudden Fiction International* (1989) ha examinado la relación del microrrelato con la poesía, ya que ambos están compuestos de ficción,<sup>445</sup> algo a lo que Alemany Bay se referió igualmente, concluyendo que “desde esa heterogeneidad que se instala en los ochenta, la narrativa será proclive a la hibridez”.<sup>446</sup>

En esa misma línea de experimentación desde la hibridación, Dante Medina crea cuatro variantes narrativas des-generadas que comparten la partícula “cuento” y conectan programáticamente con las nuevas formas de expresión literaria de la posmodernidad: *Cuentinino* (1994), *Poecuento* (2002), *Cuentonela* (2003), y *Novecuento* (2023). A diferencia de otros géneros, la estructura tradicional del cuento lleva en sí misma una capacidad de modificación y alteración que permite su continua reinención, ya que “no existe una única forma canónica y estable del cuento, sino que se trata de un género proteico en continua evolución, susceptible de adoptar apariencias diversas y de encarnar temas variados, reflejo no sólo de las transformaciones estéticas, sino también de nuestra cambiante visión del ser humano y el mundo”;<sup>447</sup> o en términos de Ethan Joella en su artículo “Contra las normas del cuento: rompiendo los límites de la ficción convencional”: “Ya sea rompiendo las normas o respetándolas, los cuentos experimentales suelen conseguir unos objetivos similares a los del cuento convencional: unidad de efecto, revisión de temas universales y cumplimiento del pacto implícito entre el escritor y el lector”.<sup>448</sup>

La mezcla de géneros es una técnica literaria que Dante Medina declara emplear desde 1993 (un año antes de la publicación de *Cómo perder amigos*, donde aparecen el

---

<sup>444</sup> H. CASTAGNINO, Raúl: *Cuento-artefacto y artificios del cuento*. Buenos Aires, Nova, 1977.

<sup>445</sup> SHAPARD, Robert, THOMAS, James: *Sudden Fiction International. Sixty Short Short Stories*, New York, Norton, 1989.

<sup>446</sup> ALEMANY BAY, Carmen: “Hacia una nueva conceptualización de la narrativa sobre el indígena: del neoindigenismo al postindigenismo”, revista *Kamchatka*, rev. cit., pp. 33-49.

<sup>447</sup> ROAS, David: “Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato”, en *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 30.

<sup>448</sup> JOELLA, Ethan: “Contra las normas del cuento: rompiendo los límites de la ficción convencional”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., 2010, pp. 57-58.

*Cuentininos* y el *Palabrario*). A propósito de la presentación de su libro *Sólo los viajeros saben que al sur está el verano* (1993), el periódico *El Universal* de Ciudad de México publicó la entrevista “Los cambios en Europa del Este destruyeron una parte de mi pasado”, donde a la pregunta de Carlos Martínez Rentería “¿Es una novela o una crónica de viajes?”, el escritor mexicano respondió:

Yo lo que pretendo hacer con este libro es una crónica dentro de la novela o una novela con mezcla de crónica. En toda mi carrera de escritor he tratado de hacer una mezcla de géneros sin violentar la idea del libro que uno está leyendo. Estamos hablando de un libro de viajes novelado, una parte mínima es verdad, el resto es una novela. Es una mezcla entre geografía real y descripciones histórico-topográficas precisas e invención de personajes que irrumpen. Aunque se pudiera constatar en la geografía que todo ha sido dicho con certeza, lo demás es una invención de la escritura. Es una especie de *postmodernidad* en donde uno mete a Batman comiendo tacos en una calle de un barrio de Guadalajara.<sup>449</sup>

En definitiva, el hibridismo ha sido cultivado por diversos autores durante el siglo XX: a los aquí apuntados, podrían agregarse otros ejemplos de escritores que aportaron al género cuento y han jugado con las diversas formas en que puede ser explorado hasta sus límites: “nuevas estrategias formales y temáticas se han ido introduciendo en sus páginas: intertextualidad, metaficción, hibridación tanto con formas literarias tradicionales como con variados registros lingüísticos y formas extraliterarias”,<sup>450</sup> asegura David Roas, descripción que nos sirve para adentrarnos en el peculiar tratamiento de los géneros en la obra de Medina.

#### IV.3.3 Análisis de siete nuevos géneros literarios

A continuación, abordamos siete géneros literarios dantemedinianos que, aunque tienen su matriz en lo narrativo, se caracterizan por su hibridación con otras opciones

---

<sup>449</sup> MARTÍNEZ RENTERÍA, Carlos: “Los cambios en Europa del Este destruyeron una parte de mi pasado”, periódico *El Universal*, 12 de junio de 1993, p. 1. El subrayado de *postmodernidad* es nuestro, para resaltar que ya desde ese año el autor tiene consciencia del tipo de quehacer literario que asume.

<sup>450</sup> ROAS, David: “Sobre la esquiva naturaleza del microrrelato”, en *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 39.

genéricas. Nos encontramos ante variantes singulares que derivan de las múltiples vías por las que los géneros tradicionales se transformaron desde la voluntad de desobedecer “las normas convencionales” que los han regido, aunque, como describe Philip Stevick, son “más que una reacción contra el aburrimiento de la ficción anterior, contra las estructuras predecibles y contra la revelación con todo lo que ello implica en cuanto a la estructura y la sensibilidad”.<sup>451</sup> Consideramos que la obra de Dante Medina apuesta por “hacer un tipo de literatura que no tenga nada que ver con las corrientes y que sea inclasificable e incasillable”,<sup>452</sup> haciendo nuestra la descripción que Dolores Koch hace de la obra de Arreola.

En cada uno de los siete géneros que describiremos a continuación especificamos su origen etimológico con objeto de fijar la afinidad o relación de derivación que mantienen con otros géneros, ya que, “la tendencia a la producción de micro-narrativas trasciende no sólo las fronteras nacionales, sino también las que existen entre los diferentes géneros literarios”,<sup>453</sup> en palabras de Andreas Gelz. Dentro de los siete géneros, uno es breve (*Poecuento*) y dos hiperbreves (*Cuentinino* y *Palabrario*); si seguimos la teoría de Violeta Rojo, se trataría de tres formas transgenéricas;<sup>454</sup> si consideramos la tesis de Ibrahim Taha, los tres podrían ser intergéneros.

Sencillamente son siete híbridos, formas ficcionales *des-generadas*, subgéneros, o narrativas ex-céntricas que proponen una manera diferente de abordar la literatura en el contexto de la posmodernidad: testimonios de “una sensibilidad posmoderna que se habría distanciado de los *grandes relatos*”.<sup>455</sup>

---

<sup>451</sup> STEVICK, Philip: *Anti-Story. An Anthology of Experimental Fiction*, Nueva York, Free Press, 1971, pp. XIII-XV.

<sup>452</sup> ROJO, Violeta: “El minicuento, ese (des)generado”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 243.

<sup>453</sup> GELZ, Andreas: “La microficción y lo novelesco en la literatura francesa contemporánea”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 103.

<sup>454</sup> Adicionalmente, Francisca Noguerol considera que el cuento —por su valiosa capacidad de cambio— “se ha manifestado como una categoría transgenérica a lo largo de la historia de la literatura”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 81.

<sup>455</sup> GELZ, Andreas: “La microficción y lo novelesco en la literatura francesa contemporánea”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 116.

#### IV.3.1.1 Cuentinino: *Cómo perder amigos*, 1994

Hablando el español con un temor de siglos.

Efraín Huerta

Los cuentos de *Cómo perder amigos* (1994) están segmentados en tres apartados: el primero contiene dieciocho cuentos; el segundo, titulado *What's a maid?*, contiene cinco cuentos con títulos en inglés. Y el tercer apartado tiene una clasificación específica de modalidad literaria que permiten proponer la asignación de dos nuevos géneros literarios localizados en la sección *Pongo por caso*.

El primero de ellos es denominado como *Cuentinino*, género mínimo cuyas características serían la velocidad y el minimalismo.<sup>456</sup> Tzvetan Todorov afirma que un género es una empresa muy exclusiva: en el caso de estos textos pequeños la lógica discursiva reside en la asociación paradójica y sorprendente de elementos oracionales de una misma categoría: “Mientras siempre” y “Adelante y atrás”; el rasgo narrativo innovador se encuentra en la sustitución del previsible nombre propio que designa a un individuo, por un adverbio de tiempo y/o de lugar. Francisca Noguerol manifiesta que este tipo de estrategias de escritura implica el conocimiento y experiencia previa del lector: “La clave del texto se encuentra en el artículo y en los adverbios [...], que sugieren el conocimiento por parte del lector del tiempo y el espacio en que se desarrolla la trama, pero que no restringen la libertad imaginativa del receptor”.<sup>457</sup>

El propio nombre *Cuentinino*, a partir de las dos unidades que lo integran, posibilita el acercamiento a las características del nuevo género:

---

<sup>456</sup> BARTH, John: “Unas pocas palabras sobre el minimalismo”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 45-55. John Barth asegura “Sea algo viejo o nuevo, la ficción puede ser minimalista de muchas maneras. Hay minimalismos de unidad, forma y escala: palabras cortas, frases y párrafos cortos, relatos ultracortos [...]”, p. 48.

<sup>457</sup> NOGUEROL, Francisca: “Micro-relato y posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 93.

- La raíz ‘cuento’, de la que establece el morfema de mayor significación, etimológicamente proviene del latín *compŭtus* ‘cuenta’.<sup>458</sup>
- La segunda unidad, el sufijo *-nino*, es un diminutivo que advierte la condición de pequeño. Su etimología se deriva del latín *-īnus* o *-īnus*, lat. vulg. *-īnus*.<sup>459</sup>

La unión que establece el autor entre el sustantivo ‘cuento’ + el sufijo *-nino*, infiere en el género literario *Cuentinino*. El sentido del género se deduce por sus adverbios-título, que advierten del sentido de la narración. El *Cuentinino* —forma narrativa breve— se constituye desde el título en la dualidad de dos caracteres: cuento + *-nino*; su formulación expresiva dentro de las clases de géneros es la de un *cuento breve*; tanto su duración como su jerarquía lo sitúa como un género pequeño. El sentido del *Cuentinino* como propuesta dentro de las narrativas breves contiene además un componente lúdico, de juego casi infantil con el lenguaje —fundador, irreverente, libre— que sugiere el sufijo. Esta modalidad literaria se inscribe en la estructura del microrrelato o minicuento,<sup>460</sup> aunque lo que distingue al *Cuentinino* respecto de las dos modalidades anteriores está en asignar un adverbio como nombre propio de un personaje, convirtiendo la modalidad adverbial en protagonista. En todo caso, el adverbio transforma el significado del enunciado o, justamente, de un *Cuentinino*: sobre esta característica se construye lo fantástico del género, una “construcción [...] que se resuelve en un impacto único, rotundo y duradero”,<sup>461</sup> como describe Irene Andrés-Suárez. En su diacronía, el *Cuentinino* adopta el propósito erudito del *exemplum* medieval con una historia fantástica, pero sin el sesgo doctrinal tan propio del

<sup>458</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘cuento’, 2023. URL: <https://dle.rae.es/cuento?m=form> Consultado el 13 de marzo de 2023.

<sup>459</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘-ino’, 2023. URL: <https://dle.rae.es/-ino?m=form> Consultado el 13 de marzo de 2023.

<sup>460</sup> El mismo año de la publicación de *Cómo perder amigos* (1994), el autor desarrolla el subgénero: “minicuentos”, de *Retratos de hombres, mínimos*. Éstos consisten en una especie de adagio breve, 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”. Los “minicuentos” fueron publicados inicialmente como entregas en el periódico *Siglo 21*, de Guadalajara, Jalisco, México, en el suplemento “Vida y Cultura”, en 1994. Posteriormente, en 2014, en el periódico *Tzaulan*, de Sayula, Jalisco. Gilbert Lascault en su texto *Petit chaperon rouge partout* (1989) hace —a la usanza del Oulipo— cincuenta variaciones del cuento de Charles Perrault. Como los minicuentos dantemedinianos que se caracterizan por “el componente de la variación y la serialización”, detalla Andreas Gelz al momento de ejemplificar la obra de Roland Topor: *Cent raisons pour se suicider* (1977).

<sup>461</sup> ANDRÉS-SUÁREZ, Irene: “Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimos”, revista *Lucanor*, 1994, no. 11, p. 72.



Medioevo. Así, la forma propia del *Cuentinino* supone la narración de acciones verosímiles con personajes adverbiales, introduciendo neologismos con una estilística narrativa propia de la literatura fantástica:

*Cuentinino 1:*

MIENTRAS SIEMPRE

Mientras siempre se anda con vueltas. A lo mejor es un ratito o todo un después. Cuando vienes a buscarlo te dicen que esperes. Café cortesía de mientras y todo. Dónde, cuándo, cómo, por qué, se impacientan con mientras, que es trampa y pura traición para darle más tiempo al tiempo. Pregunta dice que lo odia porque nunca le tiene nada y la trae de aquí para allá, donde ellos le aseguran que ahoritita que venga él. Nada menos que a notar le chismeó despaciencia que mientras es un señor que nadie ha visto.<sup>462</sup>

El nombre *Cuentinino*, como se ha adelantado, anuncia el carácter innovador y sorprendente del texto; los enunciados del género tienen las fórmulas sintácticas que caracterizan esta narración cuentística; así “Mientras” impacienta a los personajes-pregunta: ‘dónde, cuándo, cómo, por qué’. El *Cuentinino 1* incorpora cinco personajes cuyos nombres, por lo inesperado y por la carga léxico-semántica que arrastran consigo de cara al lector, y que se ve subvertida por la nueva función sintáctica, cambian la percepción de la lectura por este sencillo procedimiento en relación a otros cuentos clásicos: sobre este juego construye su originalidad semiótica y su singularidad dentro de las formas narrativas breves que, como avala David Roas, constituyen “un cauce genérico especialmente adecuado para la Posmodernidad”. Si como propone Tzvetan Todorov en su teoría de géneros literarios “sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad”,<sup>463</sup> el *Cuentinino* “Mientras siempre” expresa una nueva combinación literaria en el plano *fiction* tal y como lo describe Northrop Frye, cuya base es la transgresión de las funciones tradicionales asignadas a

---

<sup>462</sup> MEDINA, Dante: *Cómo perder amigos*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 280.

<sup>463</sup> TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, ed. cit., p. 14.

las categorías del lenguaje, a la que se suma casi de manera inevitable la aparición de neologismos (*traidoría, despaciencia*).

### *Cuentinino 2:*

#### ADELANTE Y ATRÁS

Adelante y atrás, cuando van juntos, forman una fila y marchen los azuza cortito. Atrás lo acusa de caminar aprisa y de gustarle ir abriendo camino; adelante lo pasguatea, lo sonsea, y lo insulta colero. Atrás lo sigue siguiendo, resollante sin llegar (nunca llega a ningún lado) a enojarse, gordo y bonachonado. Adelante hace pasos con su figura flaca, arrecia la zancada, curvosea, se amultitudina, desde antes y después de siempre vive intentando perder en una prisa al encimoso atrás.<sup>464</sup>

La primera locución de este *Cuentinino* es fantástica pues dos personajes “adverbios” se trasladan, poniendo en marcha así la estructura narrativa clásica: el desarrollo en el tiempo y en el espacio. El valor innovador y la intensidad narrativa se encuentran, una vez más, en la sustitución de nombres comunes por un tipo léxico, el adverbio, donde su función sintáctica queda alterada, concediéndosele un protagonismo inusual que altera las expectativas del lector en lo que respecta al sujeto de la acción:

Que la obra desobedezca a su género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario... porque la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida. (Todorov, 1976, p. 33; Rosmarin, 1985, p. 47).<sup>465</sup>

En su abordaje de los géneros literarios, los formalistas rusos apuntaron hacia un desenlace relativista. Boris Viktorovich Tomashevsky ratificaba que “las obras se distribuyen en clases amplias que, a su vez, se diferencian en tipos y especies”.<sup>466</sup> Desde

---

<sup>464</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras, Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 281.

<sup>465</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 67.

<sup>466</sup> TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, ed. cit., p. 13.

esta perspectiva, Dante Medina propone en el *Cuentinino* un “tipo” que se aparta del cuento clásico. En “Adelante y Atrás” los neologismos verbales como “pasguatea” y “sonsea” van marcando las cualidades de una propuesta distinguible e inimitable que se intensifica por la adjetivación de un paso que “curvosea” o que se “amultitudina”. El *Cuentinino* connota que *antes y después* pretenden dejar a espaldas, en pos, a *atrás*, — que va siempre junto— de *adelante*. En el origen de su bosquejo teórico, Vladimir Propp tomó el concepto de ‘género’ —utilizado para el análisis estructural en la narrativa— de la zoología y la botánica. Así, el cuento como *especie*, se fundamenta en el elemento fantástico que, a su vez, el *Cuentinino*, como espécimen, conserva desde una perspectiva posmoderna: en términos de Tzvetan Todorov, “*toda obra modifica el conjunto de posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie*”.<sup>467</sup>

El *Cuentinino*, así, se inscribe en este proceso de *evolución* literaria. Si nos acogemos a los planteamientos teóricos de Heinrich Wölfflin y Mijaíl Bajtín, este género se inscribe dentro de las dos tradiciones de la historia literaria: la primera es la *lineal*, donde tanto los personajes como el autor adoptan un tipo de lenguaje que transforma la base de la tradición en la que se inserta. En este contexto, se observa “una total homogeneidad estilística (en que el autor y sus personajes hablan todos exactamente el mismo lenguaje), la manipulación gramatical y la composición del discurso referido logran la máxima densidad y relieve plástico”.<sup>468</sup> La segunda tradición es la *pictórica*, que suele manifestarse en géneros jocosos, y en el caso del *Cuentinino* se manifiesta en el nombre de los personajes. Además, el *Cuentinino* genera una mecánica ingeniosa y fantástica, abordando “los géneros como principios dinámicos de producción”.<sup>469</sup> Esta nueva propuesta genérica reivindica así la narrativa fantástica al asignar una función innovadora a los adverbios dentro de la historia, otorgándoles una función distintiva en la construcción del mundo fantástico.

---

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>468</sup> BAJTÍN, Mijail: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, p. 149.

<sup>469</sup> TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, ed. cit., p. 14.

#### IV.3.1.2 Palabrario: *Cómo perder amigos*, 1994

Yo los veo [a los personajes], como a Dante, jugar todo el tiempo: jugar a ser, jugar a casi ser, jugar a llegar a ser, jugar a no ser o a ser otros, en tanto su autor juega que juega con las palabras, pero les hace trampa porque siempre les gana. Además, es malo con ellas, las deja sueltas, sin amo, sin diccionario.

Fernando del Paso

La inventiva del lenguaje también se manifiesta en este género literario, el *Palabrario*, compuesto por narraciones literarias que en el discurso coloquial corresponden a exhortaciones. Nos encontramos ante un tipo de texto apodíctico, es decir, que expresa afirmaciones rotundas e indiscutibles, sin abandonar el terreno de lo fantástico. Apropiándonos de esta caracterización de Emil Volek, podríamos decir que “suenan más bien como *aforismos*, de los cuales esperamos que nos revelen por su forma sorpresiva algún aspecto recóndito de la realidad”.<sup>470</sup>

El *Palabrario* es una inscripción ingeniosa, en formato breve, que acerca al lector a una reflexión perspicaz o a una afirmación satírica, características recurrentes en la obra del autor. Como propuesta genérica, tiene “el atrevimiento de definir lo indefinible, a capturar lo pasajero”,<sup>471</sup> según señala Javier Huerta Hurtado en su estudio teórico de los géneros breves. La formulación del *Palabrario* se basa en la concisión, un principio estético que va en consonancia con la célebre observación de Ludwig Mies van der Rohe: “Menos es más”. El *Palabrario* es, así, una sentencia que se distingue por la agudeza y por la estructura de dicho que encierra lo proverbial, cercana al apotegma por su brevedad. La concisión del género persigue el convencimiento, incluso cuando se trata de la descripción fantástica de un suceso mordaz. Desde esa perspectiva, opera con la misma lógica que los dos elementos fundamentales de la greguería, según Ramón Gómez de la Serna: (Metáfora + Humor = Greguería).

---

<sup>470</sup> VOLEK, Emil: *Op. cit.*, p. 33.

<sup>471</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 223.

En su *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Ítalo Calvino propone que la brevedad sea una de las características del siglo XXI: “En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de la literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y el pensamiento. [...] Yo quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible.”<sup>472</sup> Inscrito en el siglo XXI, este género mínimo evoca la estructura del epigrama, cultivado por autores como Lucilio y Marcial, con una marcada configuración satírica,<sup>473</sup> pues tanto el *Palabrario* como el epigrama procuran expresar una idea principal de manera perspicaz. En este sentido el crítico literario Meyer Howard Abrams califica el género del epigrama como un modelo moderno que “está emparentado con el aforismo —especie de epigrama en prosa—”.<sup>474</sup>

Una primera incursión en las características del género puede hacerse atendiendo a la etimología:

- La raíz del género es ‘palabra’, del lat. *parabōla* ‘comparación’, en latín tardío ‘proverbio’, ‘parábola’, y este del gr. παραβολή *parabolē*.<sup>475</sup>
- El sufijo *-ario* proviene del latín *-arius*.<sup>476</sup> El sufijo de la segunda acepción indica la formación de sustantivos, como en este caso, un género literario.

El *Palabrario* es un subgénero mínimo o “microrrelato hiperbreve”.<sup>477</sup> En consecuencia, puede examinarse como minificción porque confecciona una historia

<sup>472</sup> CALVINO, Ítalo: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, p. 64.

<sup>473</sup> La composición del *Palabrario* y del epigrama es condensada, con una locutiva bipartita. Por su parte, el epigrama: “se denominó epigrama en dos tiempos, con fórmulas variadas: enunciado-conclusión, oposición, gradación, inversión [...] La primera parte juega el papel de trampolín de la idea cómica, que aparece reflejada en la parte final. Es este el modelo que desarrolló Marcial [...] especialmente es el soneto conceptista la forma que va a triunfar para reflejar el epigrama, a través de un fenómeno de tantísima importancia en el Renacimiento como es el emblema”. FIGUEROA DORREGO, Jorge, URDIALES SHAW, Martín, *et al.*: *Estudios sobre humor literario*, “Del epigrama satírico griego al soneto áureo”, Vigo, Universidad de Vigo, p. 46.

<sup>474</sup> HOWARD ABRAMS, Meyer: *A Glossary of Literary Terms*, Orlando, Holt, Rinehart and Winston, 1988, p. 54. Quinta edición.

<sup>475</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘palabra’, 2023. URL: <https://dle.rae.es/palabra?m=form> Consultado el 22 de marzo de 2023.

<sup>476</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘-ario’, 2023. URL: <https://dle.rae.es/-ario?m=form> Consultado el 22 de marzo de 2023.

<sup>477</sup> La hiperbrevedad es “una de las vías fundamentales por las que discurre la narrativa posmoderna”, asevera Roas; y, precisamente el relato de una sola línea se propone denominarle “microrrelato

corta de tipo fantástica, que al mismo tiempo puede catalogarse dentro del ‘pensamiento fragmentario’ por el patrón de razonamiento deductivo que plantea, si nos atenemos a la clasificación de los Géneros didáctico-ensayísticos de Javier Huerta Calvo, cuyas palabras citamos para corroborar este argumento:

La lengua sirve en ellos para la comunicación del pensamiento en sus diversas facetas: filosófica, religiosa, política, científica... Por consiguiente, el propósito estético queda subordinado en este grupo a los fines ideológicos, sin que quepa afirmar, no obstante, que aquél esté ausente por completo. [...] La forma básica de este grupo, testimonia que en determinadas épocas ha prevalecido un concepto del mismo muy estetizante, hasta el punto de que los límites entre lo didáctico y lo ficcional han llegado a diluirse.<sup>478</sup>

Reproducimos aquí el esquema que Huerta Calvo utiliza en su propuesta clasificatoria de este tipo de géneros en el que incorporamos el *Palabrario*:

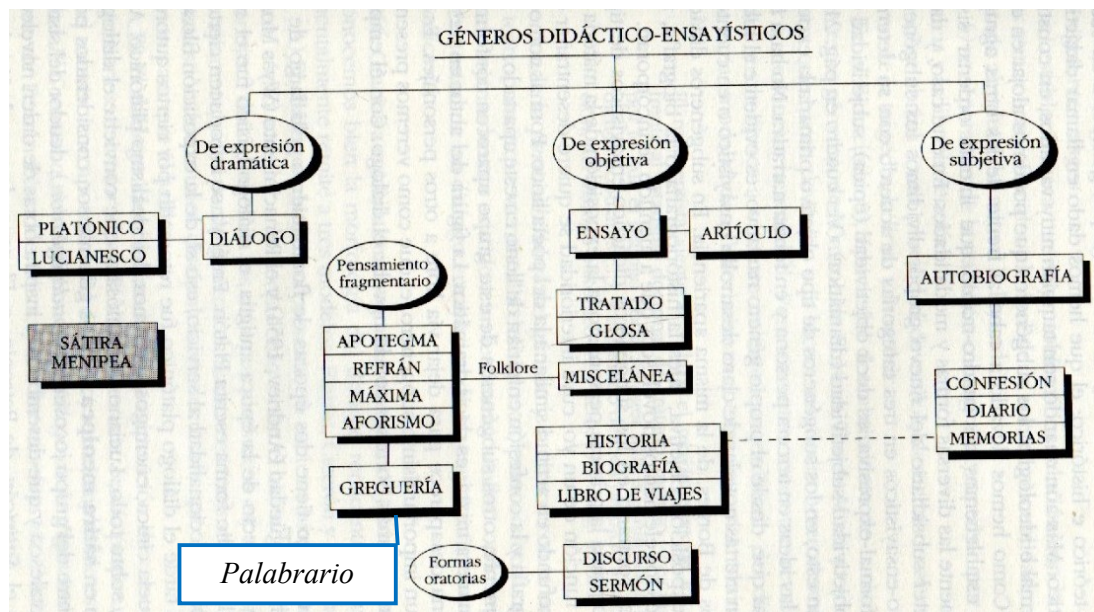


Figura 7. Géneros Didáctico-Ensayísticos.<sup>479</sup>

hiperbreve”, conforme lo analiza David Lagmanovich. LAGMANOVICH, David: “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas”, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, 2006, no. 32.

<sup>478</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 218.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 218.

El *Palabrario* enuncia un estrato de condición ficcional; sus orígenes se vinculan a la noción central de la lógica. Su modelo estructural y estilístico se relaciona con la *angelica* (sentencias), siguiendo la antigua clasificación de los géneros literarios en tres grupos que realizó Diomedes Grammaticus en el siglo IV. Hay un argumento que David Roas utiliza para analizar el texto “Euclideana” de René Avilés Fabila que puede aplicarse al *Palabrario*: “Sin entrar en mayores discusiones, se hace evidente que dicho texto es un aforismo, un pensamiento, una reflexión ingeniosa, es decir, una de las muchas manifestaciones de la categoría de los microtextos”.<sup>480</sup> En la obra de Dante Medina, los *Palabrarios* son cinco; cada uno contiene entre cuatro y doce minificciones o aforismos.<sup>481</sup> A continuación, presentamos dos ejemplos.

#### *Palabrario 1:*

Abajo es una palabra cuando estás arriba. Es como allá, que arde de serviciosa donde tú no estás.<sup>482</sup>

Este *Palabrario* enuncia un postulado que manifiesta una visión en dos componentes, dos proposiciones o formas: la primera como metáfora discursiva y la segunda como una narración que lleva a una inferencia deductiva ficcional. Combinar abajo y arriba, avecina los dos adverbios y fabrica el signo de analogía. En la segunda locución, tras la afirmación “donde tú no estás”, existe un dejo de ambigüedad, el adverbio deíctico de lugar “allá”, que manifiesta el contexto del estado referencial con relación del hablante, y la expresión “donde tú no estás”, de nuevo establecen una

---

<sup>480</sup> ROAS, David: “Sobre la esquiua naturaleza del microrrelato”, en *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 26.

<sup>481</sup> El *Palabrario* del autor tiene un argumento lógico y una prueba experimental; en el mismo sentido, los aforismos de Georg Christoph Lichtenberg en el siglo XVIII tienen una composición equivalente al género dantemediniano: “Primero, la recepción del contenido proposicional contradictorio. Segundo, el tratamiento de las suposiciones que se encuentran en el primer plano y que pasan a un segundo plano. Y en tercer lugar, el choque entre la forma en que se supone que el enunciado alcanzará su pertinencia y la forma en que la encuentra”. HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio y GARCÍA TEJERA, Ma. del Carmen, *et al.*: *El humor y las ciencias sociales*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2002, p. 107.

<sup>482</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 300.

oposición. El *Palabrario* es una unidad plena en su formato breve de estética minimalista, acorde con el lema de la Bauhaus, “la forma sigue a la función”, que a su vez John Barth retoma para referirse al minimalismo textual.

### *Palabrario 3:*

Calle es juego y coches y pelota, hasta que algún tonto no la vuelve silencio.<sup>483</sup>

Este *Palabrario* combina la fórmula de la definición léxica canónica, tomando como base la imagen simbólica de la calle y el juego, con el axioma poético cuando la definición se transforma en un ambiente infausto. El resorte léxico convencional lleva al lector, mediante la sorpresa y el recurso a lo inesperado, a la imaginación, y luego, en un segundo giro sorpresivo, a la realidad emotiva desde un mecanismo que descansa en el absurdo. La construcción tan fragmentaria y escueta del *Palabrario* lo hace emparentar con el acervo de las máximas, aforismos, apotegmas, greguerías, axiomas y proverbios. La cualidad definitoria del *Palabrario* es la concisión, la inmediatez de unos vocablos (como, por ejemplo, dos alternativas semánticas divididas por una coma) que no impide que el autor recree ingeniosamente una evocación sugerente que se abre hacia sentidos que van más allá de la literalidad. Valoramos esta modalidad genérica como una transformación estilística de otros géneros. El rasgo de brevedad del *Palabrario* conlleva un procedimiento de creación fantástica en su contexto contemporáneo, pues éste acentúa la ‘implicación sociológica’, como teorizó el formalista Boris Viktorovich Tomachevski. Según su clasificación de géneros altos y bajos, ambos comparten dos características que los relacionan: lo burlesco y lo humorístico. Estimamos que este componente está presente en los *Palabrarios*, ya que éstos generan “efectos estéticos nuevos, inspiradores y profundamente originales”.<sup>484</sup>

El *Palabrario*, género literario mínimo, se adscribe a la idea de evidenciar de manera concisa los rasgos de una narración; como si se tratase de una fábula, parece haber una enseñanza, pero ésta queda transformada en un final ambiguo.

---

<sup>483</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 302.

<sup>484</sup> TOMACHEVSKI, Boris Viktorovich: *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal Universitaria, 1928, p. 214.



#### IV.3.1.3 Tramodia: *Yo soy Don Juan, para servir a usted*, 1996

La diferencia entre tragedia y comedia es que aquella pretende imitar [a hombres] mejores que los actuales, y la comedia a peores.

Aristóteles,  
*Poética* 1448<sup>a</sup> 16<sup>485</sup>

Algunas de las características principales y fundamentales que caracterizan la obra de teatro *Yo soy Don Juan, para servir a usted* (1996) son el cinismo, el cuestionamiento, y el desafío de los valores morales tradicionales. Esa intención se concreta en una propuesta dramática nueva que Dante Medina denomina *Tramodia*. La *Tramodia* dantemediniana se divide en tres actos: Primer acto (Mitad Tragedia) Segundo acto (Mitad Comedia) Tercer acto (Mitad Tramoya). La aleación entre la comedia y la tragedia constituyen el género dramático de la tragicomedia, presente en la tradición clásica:

A este propósito subrayaba cómo ya el Avellaneda del *Quijote* apócrifo decía del de Cervantes que en él casi todo era comedia. De aquí pasó Ortega, en sus *Meditaciones del Quijote*, a considerar la novela como *tragicomedia*: “La línea superior de la novela es una tragedia; de allí se descuelga la musa siguiendo a lo trágico en su caída [...]. Por esto, yo creo que conviene atenerse al nombre buscado por Fernando de Rojas para su *Celestina*, tragicomedia”.<sup>486</sup>

A esta tradición añade nuestro autor como ingrediente estructural la *Tramodia*. En la *Tramodia Yo soy Don Juan, para servir a usted*, el personaje principal, Don Juan, transforma significativamente el arquetipo que Tirso de Molina fundó con su obra

---

<sup>485</sup> HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio y GARCÍA TEJERA, Ma. del Carmen, *et al.*: *Op. cit.*, p. 48.

<sup>486</sup> BAQUERO GOYANES, Mariano: *Op. cit.*, p. 83.

canónica *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*.<sup>487</sup> Dante Medina ahonda en la naturaleza teatral inherente al género mediante el ingenio lingüístico, la comicidad y el artificio —efecto escénico— seductor:

La naturaleza mixta de la teatralidad desde su definición como ruptura, desmontando la trilogía de la retórica clásica, y cristalizando en un oportuno “esbozo de morfología teatral” en el que se delimitan cinco espacios que definen la naturaleza de la teatralidad a partir de su carácter artificial, mimético, redundante, especular, presencial y ritual.<sup>488</sup>

A partir del arquetipo donjuanesco, se genera la circunstancia dramática, cómica y teatral, dando lugar a una representación que “contempla asimismo el aspecto metateatral y que lleva a la fusión de los distintos planos”.<sup>489</sup> Los tres componentes integran la novedad del género propuesto: predomina la circunstancia jocosa, representada principalmente a través de la ironía, la ridiculización y, asociada con el drama satírico, el recurso que parodia la realidad de la sociedad. Es decir, “la actuación teatral en el drama es la responsable última e inolvidable para la diferencia genérica”.<sup>490</sup>

---

<sup>487</sup> El hispanista Bruce W. Wardropper clasifica como *comedia nueva* a obras como *El burlador de Sevilla*, por ello “de las clasificaciones propuestas han surgido numerosas denominaciones: *drama de honor*, *comedia de enredo*, *comedia burlesca*, *comedia de figurón*... Por lo que hace a la comedia propiamente dicha o comedia cómica, Wardropper distingue tres clases: la de *capa y espada*, que es la más cercana a la comedia clásica, la *comedia fantástica*, diferente de la anterior por situar su acción en un espacio arbitrario o intemporal y, finalmente, el *entremés* (Wardropper, 1978)”. GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 209.

<sup>488</sup> PÉREZ, María Concepción: *Los géneros literarios. Curso superior de narratología. Narratividad-Dramaticidad*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1997, p. 11.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>490</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 82.

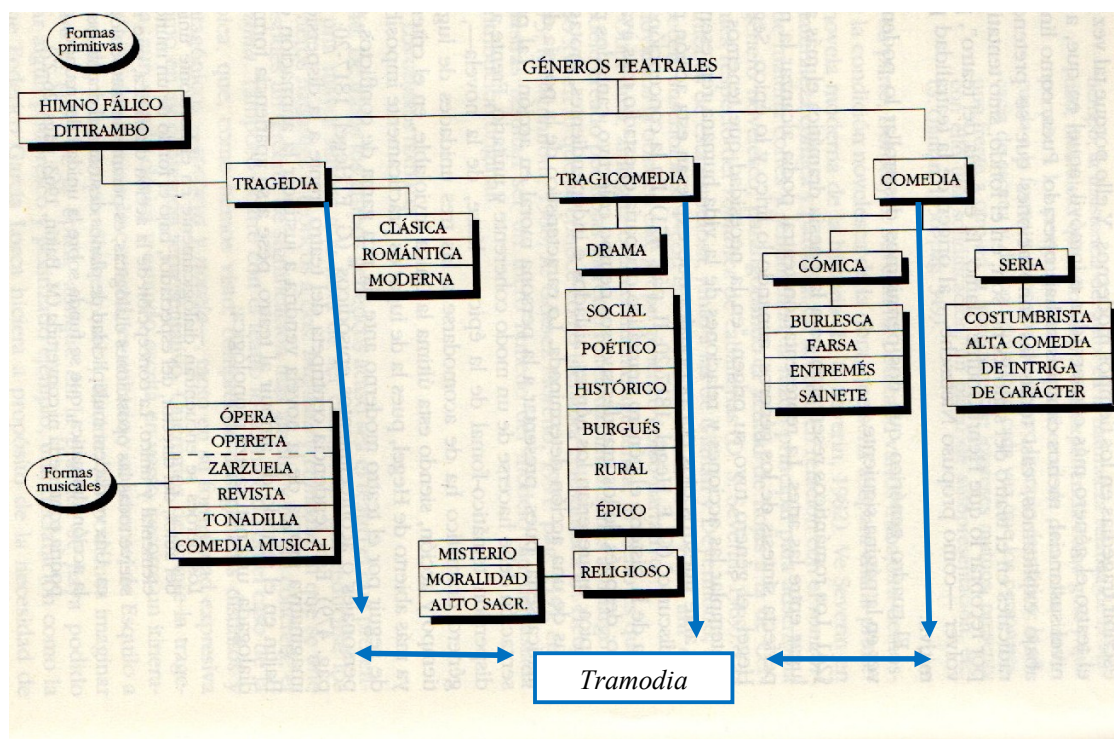


Figura 8. Géneros Teatrales.<sup>491</sup>

Dentro del esquema general de los géneros teatrales, la *Tramodia* no figura, según podemos comprobar, en el recuadro. Los dos grandes géneros son la tragedia y la comedia, de cuya mezcla simbiótica surge la tragicomedia. De esta triada fundacional se desprenden las demás formas de la dramaturgia. Tomando como referencia esa taxonomía, la *Tramodia* sería un nuevo género que podemos situar entre la tragedia y la comedia, pero con un componente añadido: siendo una especie de tragicomedia, recurre a un elemento nuevo: lo mecánico, la maquinaria teatral (“los diferentes códigos que acompañan en el teatro al lenguaje: decorados, luces, sonidos, etc.”),<sup>492</sup> todo lo que forma parte de la tramoya en la práctica escénica, para convertirse ya no en una tragicomedia sino en una *Tramodia*. Si rehiciéramos el esquema anterior para incorporar la propuesta de Dante Medina, trazáramos una línea diagonal hacia abajo de la tragedia y otra línea, también diagonal, de la comedia hacia abajo, y las uniríamos en el centro, horizontalmente, en un recuadro donde colocaríamos la *Tramodia*, para añadir finalmente una línea que desciende desde la tragicomedia. Con ello estaríamos

<sup>491</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 200.

<sup>492</sup> PÉREZ, María Concepción: *Op. cit.*, p. 41.

proponiendo que la *Tramodia* se presenta como una forma escénica que aúna tres elementos de la teatralidad por medio de la reproducción mimética.

Javier del Prado asocia al concepto de teatralidad tres funciones características que, precisamente, vinculamos a la *Tramodia*: “recrear, reproducir, representar, jugando”. Ante la suposición de una representación dramatúrgica, el estudioso delimita tres hipótesis que al mismo tiempo comprobamos en la *Tramodia* como descripciones que determinan la definición de los elementos que componen el nuevo género. “*Jouer*, es decir, crear, en la vida (no en la palabra) una realidad, al margen de la realidad histórica, oficial y cotidiana, *durante una puesta entre paréntesis de ésta* [...]. Tres verbos con el prefijo *re* de la repetición, de la duplicación (*real*, insisto, no *de palabra*) que implican, necesariamente, una ruptura [...]”. Además, Javier del Prado plantea tres hipótesis de la representación teatral: “estas rupturas exigen, por su naturaleza misma [...] una salida, un abandono de los modos naturales del proceso enunciativo y de su contexto pragmático [...]”.<sup>493</sup>

1.-) “Una ruptura respecto del devenir natural de la temporalidad de la experiencia vivida [...]”.<sup>494</sup> *Tragedia*.

2.-) “Una ruptura respecto del espacio físico, con la recreación, gracias a la vuelta hacia atrás y la elaboración de un escenario —de nuevo como presencia—, del espacio perdido: un somero decorado (a veces basta la suposición)”.<sup>495</sup> *Tramoya*.

3.-) “Una ruptura respecto de la realidad física y psicológica [...] invención de un lenguaje plural, (palabras, gestos, vestimentas —si llega el caso— que permitan la transfiguración de unos cuerpos en otros cuerpos, con su decorado perdido, creando el presente físico y enunciativo que exige toda presencia; transfiguración que usurpa, momentánea y lúdicamente, (rol, papel, paradoja del comediante) su identidad a los que participan en la representación.”.<sup>496</sup> *Comedia*.

---

<sup>493</sup> En PÉREZ, María Concepción: *Op. cit.*, p. 37.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 38.

La propia composición léxica del género propuesto por Dante Medina permite seccionar los siguientes elementos:

- *Tra*: proviene de la raíz de tragedia. En el vocablo se utiliza la primera parte como prefijo del género. Su raíz etimológica procede del latín *tragoedia*, y éste del gr. τραγωδία *tragōidía*.<sup>497</sup>
- El infijo del género tiene origen en la *tramoya*. Como en su origen etimológico procedente de *trama*,<sup>498</sup> *tramo* sugiere la producción de efectos en la representación de la obra, propio de la tramoya.
- Por último, el sufijo del género viene de la *comedia*, que será evidente en los diálogos humorísticos de la obra objeto de análisis; su origen etimológico procede de *comoedia*, y éste del gr. κωμωδία *kōmōidía*.<sup>499</sup>

La *Tramodia* dantemediniana combina el aspecto melodramático con la risa, poniendo en el escenario tanto al pícaro Don Juan como a los personajes posmodernos Mario Bros y Luigi, que enriquecen el espectro de lo caricaturesco y proyectan el mito a la contemporaneidad y al ámbito de lo virtual. Dentro de los seis rasgos que Francisca Noguerol señala como característicos del pensamiento posmoderno en la literatura, el quinto es el “Virtuosismo intertextual”. Al respecto, Noguerol advierte: “Como señala Anderson-Imbert, ‘en el acto de aprovechar antiguas ficciones siento la alegría de pellizcar una masa tradicional y conseguir, con un nuevo movimiento del espíritu, una figura sorprendente’. [...] Los nuevos héroes del cine, el cómic y la televisión también aparecen en textos [...]”. Su análisis es aplicable a la *Tramodia* dantemediniana a través de los personajes de Mario Bros, Luigi, Barbie, o Dóktor Psiquiatra. La *Tramodia* integra así los procedimientos de la tragicomedia y añade elementos de la tramoya escenográfica, lo que permite incorporar lenguajes plásticos y técnicos.<sup>500</sup>

<sup>497</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘tragedia’, 2023. URL: <https://dle.rae.es/tragedia?m=form> Consultado el 16 de marzo de 2023.

<sup>498</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘tramoya’, 2023. URL: <https://dle.rae.es/tramoya?m=form> Consultado el 16 de marzo de 2023.

<sup>499</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘comedia’, 2023. URL: <https://dle.rae.es/comedia?m=form> Consultado el 16 de marzo de 2023.

<sup>500</sup> En la ‘teatralidad’, el escenario de la tramoya es *el espacio teatral* “(lo designamos así, con el fin de bien situar el nivel conceptual en el que aparece) lo está a *un lugar, a un decorado donde ocurre algo que se mira*”, PÉREZ, María Concepción: *Op. cit.*, p. 39.

De acuerdo con Antonio García Berrio, a partir del siglo XVI los géneros literarios se clasifican en épicos, líricos y dramáticos. Se adaptan, además, a la segmentación poética tradicionalista relacionada con su modalidad textual: la exegemática (relacionada con la lírica), la mixta (comprendida por la novelesca y la épica), y la tercera, la dramática (del teatro), estrechamente relacionada con la *Tramodia*. Si clasificáramos la *Tramodia* siguiendo la taxonomía de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, correspondería a la categoría de la tipología mixta (como síntesis dramática), ya que los otros dos modelos engloban lo subjetivo (con la antítesis épica) y lo objetivo (con la tesis lírica). El fenómeno de la hibridación genérica posibilita ampliar la taxonomía posmoderna de géneros, añadiendo las categorías de enunciación (que considera el principio expresivo) y representación (incluye la alternativa de la comunicación literaria):

Esta voluntad artística de hibridar y transgredir las estructuras tradicionales de género puede ser, de hecho, extendida a la totalidad de principios comunicativos y de estructuras tradicionales de género puede ser, de hecho, extendida a la totalidad de principios comunicativos y de estructuras simbólicas constitutivas del arte literario juzgado tradicional.<sup>501</sup>

Desde otra óptica teórica, el especialista en géneros literarios Javier Huerta Calvo insiste en que, como dijimos, el teatro se sintetiza en dos géneros naturales, la comedia y la tragedia, a los que, desde un contexto más amplio, se anexa el drama.<sup>502</sup>

En el siguiente cuadro intentaremos sintetizar los componentes de los géneros teatrales tradicionales que integra la *Tramodia*:

---

<sup>501</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 13.

<sup>502</sup> Antonio García Berrio retoma en la combinación de géneros el rasgo del drama desde la óptica de Víctor Hugo, calificada como revitalizadora: “Sólo el drama es poesía completa, pues encierra y resume la oda y la epopeya. [...] Toda la poesía moderna desemboca en el drama. [...] El carácter esencial del drama es la realidad, y ésta supone la mezcla de lo sublime y lo grotesco que se entrecruzan en él, como en la creación y la vida misma. (V. Hugo, 1827: págs. 66-68)”. GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 120.

| TRAMODIA       | <i>Tragedia</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | <i>Tramoya</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | <i>Comedia</i>                                                                                                                                                                                                                                           |
|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Teoría         | Su esencia es unitaria. En las grandes escenas “aparecen los héroes, aislados e independientes, protagonistas de una acción determinada”, <sup>503</sup> en este caso el arquetipo de Don Juan. Además, “la actuación emisora y la conmoción receptora definen los géneros teatrales, en los que la tensión comunicativa, también en los mismos términos hegelianos que llegarán a Staiger (1946), trágica o lúdica, diferencia las modalidades de tragedia y comedia respectivamente”. <sup>504</sup> | Comprende la palabra <i>admiración</i> , ya que reviste dos aspectos: “el deslumbramiento y la estupefacción ante la maravilla imaginativa”. <sup>505</sup><br><br>En el teatro, Hegel determina que el espectáculo contiene: “Representación, que emplea todos los medios escénicos: puesta en escena, mímica, danza”. <sup>506</sup> | Tal como la define Aristóteles: “imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina”. <sup>507</sup>               |
| Característica | De acuerdo con Hegel, la tragedia moderna contiene una “rica gama de conflictos, de personajes o acontecimientos episódicos”. <sup>508</sup><br><br>La <i>Tramodia</i> contiene                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | A través de varios mecanismos escénicos: telón pintado para figurar un fondo, la utilería (estatuas de los personajes modernos de atrezzo) mantiene el interés y la sorpresa del espectador.                                                                                                                                           | “Conventional comedy is likely to contain elements or episodes of satire rather than to embody a complete satirical plot [...] only the fantastic conte or fable is likely to be a completely formal expression of the satirical vision”. <sup>510</sup> |

<sup>503</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 199.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>510</sup> HODGART, Matthew: “Satire in drama”, en *Satire origins and principles*, New Brunswick and London, Transaction Publishers, 2010, p. 190.

|  |                                                                                                                                                                                                                                                         |  |  |
|--|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|--|
|  | <p>elementos conceptualizados en la ‘tragedia’ de Aristóteles: “la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes [...]”.<sup>509</sup></p> |  |  |
|--|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|--|

La *Tramodia* es, en consecuencia, un género dramático por su composición y desarrollo dramático-satírico, pero que incorpora, en su apelación a la tramoya, la explicitación de las mutaciones escénicas que dirigen el ojo a los mecanismos de la ficción. En el caso concreto de la obra que nos ocupa, la comedia se vería reflejada en el diálogo pícaro presente en las situaciones o escenas protagonizadas por Don Juan, que se ajusta a la construcción mimética que Henri Bergson atribuía a los personajes de la comedia. Siguiendo a Northrop Frye y sus modelos literarios de invención, el papel que desarrolla Don Juan se denominaría *alto-mimético*, por ser “superior a los hombres, pero no a su ambiente natural”, y porque “posee autoridad, pasiones y capacidad de expresión natural de las cosas”.<sup>511</sup> A eso hay que añadir, según la teoría de los géneros de la escuela francesa (Tzvetan Todorov y Gérard Genette), que la matización de estos elementos es sensible y delicada.

Le comique, d’autre part, a tendance, en raison de la comédie, à être considéré comme un genre, mais la comédie, on le sait, n’est que le mode d’expression privilégié puisqu’il se rencontre partout: dans le roman et dans le récit, dans la poésie et dans la chanson, dans les arts plastiques [...].<sup>512</sup>

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>511</sup> FRYE, Northrop: *Anatomy of criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 33-34.

<sup>512</sup> EMELINA, Jean: *Le comique. Essai d’interprétation générale*, Liège, Éditions SEDES, Collection Questions de littérature, 1996, p. 9.



Finalmente, puede concluirse que la estructura de este género creado por Dante Medina se guía por la caracterización posmoderna de su personaje principal, Don Juan, a través de una tramoya festiva y de su ejecución escénica. Esta *Tramodia* dirige su espectáculo a los elementos bufonescos, una apuesta teatral que, como describe Jacques Derrida, “borrará en él la diferencia entre el comediante y el espectador, lo representado y el representante, el objeto mirado y el sujeto que mira”.<sup>513</sup>

Recurriremos para ejemplificar con un fragmento.

Primer acto (Mitad Tragedia):

DON JUAN – (*Impaciente*) ¡Mario Bros! Necesito más sangre. Una mujer, Mario Bros. Una nueva. Sangre fresca, Mario Bros. (*Voltea al público y trae unos dientes de vampiro*) ¡Sangre!

MARIO BROS – (*Se inquieta, se alarma. Pone rápidamente la música de “En Guadalajara fue” de Julio Haro, con su grupo El Personal. Se ve que esa música lo calma lentamente. Don Juan se sienta en una silla, mirando hacia donde está Mario Bros. En una pantalla empiezan a aparecer muchachas diferentes, mostrándose en rutinas coquetas. Mario Bros pregunta por cuál seleccionar*) ¿Ésta, señor?

DON JUAN – (*De mal humor*) No, pesa dos kilos más de lo debido.

MARIO BROS – (*Queriendo agradarlo*) ¿Ésta, *Mon Seigneur*?

DON JUAN – (*La mira, desdeñoso. A pesar de que está vestida con blusa de manga larga y pantalón*) No, tiene demasiados pelos en brazos y piernas.

MARIO BROS – (*Como un vendedor*) ¿Ésta, quizás, Señor?

DON JUAN – (*Exasperado*) Le huelen las axilas, Mario Bros, ¿qué no tienes sensibilidad para las mujeres?

MARIO BROS – (*Neutro, pero firme y claro*) No, *My Lord*.

DON JUAN – (*Dándole una lección, inspirado, mientras se pone de pie*) El odor di femmina, Mario Bros, *sentir la femme*, Mario Bros, es un perfume de flor natural que no se queda en las narices: se sumerge hasta tu pensamiento y eriza la sangre de tu corazón. (*Sigue la misma mujer levantando los brazos y dando vueltas sobre sí misma. Don Juan la mira, luego, conciliador y razonante*) ¿Qué dirías tú, Mario Bros, si al acercarte a tu computadora percibieras que apesta?

MARIO BROS – (*Busca la palabra en un listado de su pantalla. La encuentra, la señala con el dedo, y lee*) ¡Guácala!

DON JUAN – (*Saliendo ganador de su demostrativa mayéutica*) ¡Pues guácala esa mujer de tu pantalla! Llévatela, que me está perforando el olfato. (*La quita Mario Bros, y pone un paisaje como protector de pantalla*) ¿Has olvidado que los animales de presa tenemos

---

<sup>513</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 203.

sumamente desarrollada la percepción olfativa? Yo podría encontrar, con los ojos vendados, a una mujer en un estadio de fútbol repleto, guiándome únicamente por su aroma. (*Se queda soñando en lo que dijo, en un perfume que recuerda*)  
(Mario Bros, aprovechando el descuido, se pone a jugar Super Nintendo de nuevo).<sup>514</sup>

Las exclamaciones de Don Juan enuncian la tragedia misma motivada por la búsqueda de una mujer: en un diálogo con Mario Bros, se dirige a él con apuro y de manera imperativa y enfática le exige una nueva mujer, *sangre fresca*, según la llama. El comportamiento de Mario Bros se aísla de la conducta cómica que formula la risa. La función de la tragedia es *representar*, es decir, escenificar “la imitación de una acción”<sup>515</sup> —como conceptualiza Aristóteles a la tragedia—. Este fragmento abarca los tres elementos por los que está hecho el género literario, lo que confirma que la característica humana es la risa y el llanto (tragicomedia).<sup>516</sup>

Analizamos a continuación el siguiente fragmento perteneciente al Segundo acto (Mitad Comedia):

LUIGI – (*Anunciante de circo*) Y ahora, Damas y Caballeros, La Escena del Padre.  
(*Espera aplausos que no llegan. Reconsidera. Saca un papel*)  
LUIGI – (*Leyendo*) “En caso de error, darse un golpe en la cabeza”. (*Se da un golpe en la cabeza*)  
(*Luigi cae. Está asombrado. Mario Bros, que lo ha visto todo, indolentemente se puso a jugar Super Nintendo. Luigi saca un papel*)  
LUIGI – (*Leyendo*) “En caso de que el golpe en la cabeza ocasione caída, levantarse”. (*Trata de levantarse y no puede. Dirigiéndose a Mario Bros repite la frase*) “En caso de que el golpe en la cabeza ocasione caída, levantarse”. (*A Mario Bros*) ¡Torpe!  
(*Mario Bros ha oído por fin, y escribe*)

---

<sup>514</sup> MEDINA, Dante: *Yo soy Don Juan, para servir a usted*, Guadalajara, Editorial Ágata, 1996, p. 34.

<sup>515</sup> PÉREZ, María Concepción: *Op. cit.*, p. 59.

<sup>516</sup> Tanto una *Tramodia* como una tragicomedia al mezclar elementos de ambos géneros es un claro ejemplo de hibridismo. Javier Huerta Hurtado, delimita esta escritura dramática como “se trata de otra manifestación de hibridismo dentro de un género, a la cual se da cauce en el Renacimiento y el Barroco, pues la teoría y la práctica de Lope y Shakespeare van enfocadas en realidad hacia una forma dramática con esas características de mezcla”. GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 216.

MARIO BROS – *(Al ritmo de la computadora, distraído porque lo sacaron de la escena del dragón en el Nintendo)* “En caso de que la caída de Luigi le ocasione un golpe en la cabeza, levantarse torpe”. *Enter.*

*(Luigi es levantado torpe por la orden de computadora de Mario Bros)*

LUIGI – ¡Torpe!

MARIO BROS – *(Consulta su manual. Asiente, satisfecho, viendo que lo hizo según está escrito en sus instrucciones)* Torpe.

LUIGI – *(Abatido)* Damas y Caballeros, la Novísima Escena del Padre de Don Juan, Psiquiatra de profesión, hablando con Don Juan, seductor por voluntad de Dios. *(Saca un papelito que resulta demasiado grande al salir de sus bolsillos. Hace un Je!)* Dos mundos, el de la ciencia y el de la teología, van a enfrentarse ante ustedes.

*(Mario Bros ha entendido y hace sonar, vía su computadora, algunos timbales. Y luego en la gran pantalla se lee, en tipografía de la lucha libre: A TRES CAÍDAS SIN LÍMITE DE TIEMPO, ESTA NOCHE, EL PELIGROSÍSIMO DÓKTOR CONTRA DON JUAN. Y una anotación: “Dada la peligrosidad del encuentro, la empresa no se hace responsable de las solteras”. Y una anotación en letras fosforescentes: “Cuide su matrimonio”)*

LUIGI – ¡Con ustedes, el hombre que ha enfrentado las más múltiples veces el peligro de convertirse en abuelo, el psiquiatra que según las estadísticas debería de tener 1003 hijos de su único hijo, el increíble Padre de Don Juan!

*(Aplausos. El Dóktor se presenta todo psiquiatra. Viene arrastrando un diván en el que se recuesta y se levanta, alternativamente, como exhibiendo una capacidad física. Hace algunos lazzi que prueban que es un verdadero psiquiatra, por ejemplo: Descubre, repentinamente (y esto lo desconcentra) una mosca cuyo vuelo es irregular y con mímica expresa que tiene un problema mental: la cabeza del Dóktor describe el vuelo incorrecto de la mosca y luego el vuelo que, de estar sana, debiera dibujar la mosca en el aire. Se preocupa. Dice, mimo, al público que es su deber curarla. Habla con la mosca en lenguaje mosca. La mosca escucha. Extrae un llavero que es un diván para mosca; la recuesta, la acaricia con el dedo, le habla al oído. Le hace recomendaciones mímicas sobre las ventajas de estar siempre merodeando en el aire, las ventajas de la comida, la belleza de vivir papaloteando. La mosca comprende, agradece, paga la consulta y, según lo comprobamos en el vuelo regular que describe la cabeza del Dóktor (el que él mismo ejemplificó antes como correcto), la mosca está curada. Le da un beso tronado y se va volando rumbo al público. Aplausos)*

LUIGI – *(Empleado de circo todavía)* ¡Y con el increíble Padre de Don Juan, psiquiatra de todas las especies, el asombroso hijo del padre de Don Juan, el mismísimo Don Juan Tenorio!

*(Don Juan entra terriblemente cohibido, pensando que algo tienen que reprocharle. Luigi se convierte en una especie de guardia-farol, con una asta que termina en foco rojo que él encenderá cada vez que haya que advertir al Dóktor del peligro de las palabras de Don Juan)*

DON JUAN – (*Hipócrita*) Si mi conducta, Padre, ha ofendido, involuntariamente, al Señor Freud, pido, con toda humildad, clemencia. Nada hay en mi vida que se atreva a herir a un hombre que se ha apoderado del territorio de los sueños.

DÓKTOR – (*Distraidísimo, embobado en hipnotizar una rosa que apareció de repente en una mesa del escenario. La rosa ha cedido, y deambula a la merced de los ojos del Dóktor por la escena. Cuando se vuelve a Don Juan, y habla, la rosa cae, decepcionada, al suelo*) ¡Hijo mío!

DON JUAN – (*Falsamente contrito. Hace la voz de quien prepara el terreno para pedir un préstamo*) Padre, la alegría de verte se ve empañada por múltiples razones, a saber: La primera, porque los seguidores de Freud no dejan de meterse en mi vida. La segunda, porque quiero casarme. Y la tercera, porque, como dijo mi compadre Casanova, *L'homme ne raisonne bien que quand il a la bourse bien fournie*. En tapatío, padre: El hombre vale madre de la cabeza cuando anda corto de lana.<sup>517</sup>

Aquí la función pragmático-expresiva se manifiesta en el discurso cómico que guía las acciones del Dóktor y Don Juan. Huerta Calvo clasifica tres tipos de comedia en su estudio; el primer grupo, que denomina ‘comedia seria’, comprende tres modelos: 1) comedia heroica, 2) comedia palaciega, 3) comedia doméstica; el segundo grupo, la ‘comedia cómica’, tiene también tres modelos: 1) comedia doméstica, 2) comedia palatina, 3) comedia de figurón; y el tercer tipo de comedia —en el que habría que considerar al autor de nuestro estudio— comprende el modelo de la comedia burlesca. Así, esta ‘mitad comedia’ establece que los personajes utilicen un código de actuación preciso, acorde al nuevo género. En este caso, la escena nos presenta a un ‘casi’ abuelo de 1003 nietos: su efecto como comedia palaciega es burlarse de una situación aparentemente de “buen comportamiento”: *comedy accepts the rules of the social game*.<sup>518</sup> El autor utiliza un mecanismo propio de uno de los tipos de la comedia del siglo XVII, la comedia de disparates, en la que se utilizan figuras o anécdotas narrativas que el público conoce, con lo que se obtiene un efecto de teatralidad más efectivo.

Veamos un último fragmento, que completa las tres calificaciones: Mitad Tragedia, Mitad Comedia, Mitad Tramoya. Pertenece al Tercer acto (Mitad Tramoya):

---

<sup>517</sup> MEDINA, Dante: *Yo soy Don Juan, para servir a usted*, ed. cit., p. 50.

<sup>518</sup> HODGART, Matthew: *Op. cit.*, p. 189.

*(Estamos en casa de Don Juan. El lugar, allá arriba, de Mario Bros, no ha cambiado: sólo la escena de abajo, que observamos es la misma, con la Niña de nuevo en su lugar; la única modificación es una falsa escenografía de la cocina de Don Juan, con comedor. La cocina integral tiene todos los aparatos imaginables para la preparación de alta cocina, horno de microondas, y etcétera. El comedor, en cambio, tiene sólo dos sillas y es elegante, estilo siglo XIX, de madera sólida, con candelabros, chimenea, y vajilla de plata. Don Juan se halla ataviado, por encima de su traje del siglo XVII, de un mandil de cocinero y de un gorro. Luigi tiene un gorrito más pequeño de pinche de cocina. Mario Bros, desde su computadora, también se ha puesto un gorrito de cocina. La Niña juega a hacer poses con su cuerpo: Se sube a una mesa y finge ser un faisán, se queda como estatua un buen tiempo, se maquilla largamente ante un espejo imaginario, se ve a sí misma un poco gorda y en una banda camina hasta perder peso mirando su reloj para controlar sus pulsaciones, hace aerobics, se peina un hermoso peinado, arregla sus uñas delicadamente, se da pediquir, se prueba algunos vestidos elegantes, aprende diferentes tipos de baile, etcétera: debe actuar así durante toda la escena).*

DON JUAN – *(De excelente buen humor.)* Para el cuerpo, no hay como la cocina: no vuelves a tener noticias de lo que te comes, y quien disfruta eres tú y no la comida que te comes. Nunca un rábano te va a perseguir rogándote que te lo comas de nuevo, jamás una codorniz se escapará de tu estómago y vendrá hasta ti suplicando que la mastiques de nuevo porque disfrutó muchísimo por primera vez. *(Sangrón, a Luigi que lo mira.)* Decididamente, mi buen Luigi, el placer de disfrutar la comida tiene menos consecuencias fâcheuses que el deleite de *(Como quien dice un buen chiste.)* echarte al plato a una mujer. *(Ríe.)* Ja.<sup>519</sup>

Una cocina moderna con microondas conforma uno de los espacios de decorado de la tramoya, al que se suman la recreación del ambiente de un comedor del siglo XIX, con su vajilla de plata. El monólogo de Don Juan, contenido en la estrategia de la indiferencia, conforma uno de los principios fundamentales del espectáculo en el discurso teatral: la *commoción*.<sup>520</sup> La teoría que desarrolla Dominique Noguez describe esta estrategia como:

<sup>519</sup> MEDINA, Dante: *Yo soy Don Juan, para servir a usted*, ed. cit., p. 90.

<sup>520</sup> “En la medida de que éste se vincula conceptual e históricamente con el principio canónico del *moveré*, el cual es el producto, entre otros y no en último término, de la *actio* retórica”. GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 80.

C'est une stratégie, en effet —ce qui exclut, par parenthèse, qu'on puisse parler d'"humour involontaire"—, une stratégie contre l'adversité [...] l'humoriste garde son flegme et réplique par une plaisanterie.<sup>521</sup>

La *Tramodia* aglutina los componentes de la comedia y de la tragedia, pero va más allá de la tragicomedia. Si bien la "Mitad Comedia" contiene fases esperpénticas, no alcanza el grado de jocosidad del sainete costumbrista: de hecho, las intervenciones donjuanescas presentan un trasfondo intelectual que, sumado a la incorporación de la tramoya específica a la anécdota y a su uso particular, permite caracterizar a la *Tramodia* como género posmoderno, con lo que el teatro dantemediniano establece una nueva designación genérica.

Finalmente, deducimos que la *Tramodia* comprende, en este sentido, elementos clásicos de la teoría de los géneros que representan posturas esenciales de práctica e intervención del receptor (escenas cómicas y serias) en el discurso literario teatral. Una de estas posturas es la *identificación* como aspecto de la lírica, según la teoría moderna de Käte Hamburger, quien analiza el principio personal de la expresión del escritor, que actúa como forma ficcional, transformada en un 'marcador virtual' del principio enunciativo: *yo-origen*.<sup>522</sup> En este marco, se engloba el aspecto de la *simpatía* (en la 'mitad comedia'), debido a la implicación del personaje principal y a la cómplice comicidad del autor; así también, la *empatía* (en la 'mitad tramoya') contornea la práctica lírica en el ambiente que se diseña para el receptor. La *conmoción* que se representa dramáticamente al receptor en su carácter de espectador de la escena teatral constituye una forma de equilibrar la catarsis, que se acentúa como asombro en lo trágico, en la catástasis. El entusiasmo cómico conforma el pedestal de lo ridículo, la articulación de la risa de los personajes en el espectador.<sup>523</sup>

---

<sup>521</sup> NOGUEZ, Dominique: *L'arc-en-ciel des humours*, París, éditions Hatier, Librairie Générale Française, 1996, p. 15.

<sup>522</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 79.

<sup>523</sup> "Frye reivindica que para lo cómico nada es eterno o inmutable, defiende su carácter subversivo y proclama su victoria sobre lo viejo y la muerte. La risa es, por tanto, una afirmación y celebración de la vida". DÍAZ BILD, Aída: *Op. cit.*, p. 58.

#### IV.3.1.4 Poecuento: *Yo soy la bestia*, 2002<sup>524</sup>

Soy tan bestia que no me importan los demás.

Y sé que yo no les importo a ellos.

Qué bestias somos!

Dante Medina,

*Yo soy la bestia*

Los *Poecuentos* son cuentos que se pueden leer como poemas. Se publicaron en el libro *Yo soy la bestia* (2002), en el que los textos de Dante Medina dialogan con los dibujos del pintor mexicano Marcos Huerta. Los versos permiten conjeturar una historia: el hombre —con el tiempo— se metamorfosea en bestia. Establecen así un juego y, al mismo tiempo, una reflexión, que se refuerza mediante el nexo metafórico y poético (la imagen de la bestia) con el sentido cuentístico (el ciclo del hombre).<sup>525</sup> En esta relación se infiere que:

Las palabras individuales retienen por completo su significación literal, su polisemia denotativa y connotativa; pero su significación contextual (tanto literal como simbólica), su *sentido* dentro del contexto poemático, están obnubilados porque la estructuración semántica de este contexto está relajada.<sup>526</sup>

Hacer conectar el hombre con la bestia es analizarlo semánticamente desde la evocación de otra visión: la que propone una realidad fantástica o *velo de Maya*<sup>527</sup> en términos de Schopenhauer, que se decanta en un *Poecuento*.

---

<sup>524</sup> La edición de *Yo soy la bestia* (2002), es “una edición de autor, de lujo, en un volumen destinado a coleccionistas de la obra plástica de Marcos Huerta”, *Yo soy la bestia*, en MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 489.

<sup>525</sup> En la línea del género breve, hay textos antecedentes que también tienen como personaje principal los animales: como *Manual de zoología fantástica* (1957) de Jorge Luis Borges, *Bestiario* (1959) de Juan José Arreola y *La oveja negra y demás fábulas* (1969) de Augusto Monterroso, o incluso, “los deleites en miniatura de las fábulas de Esopo”.

<sup>526</sup> VOLEK, Emil: *Op. cit.*, p. 28.

<sup>527</sup> Arthur Schopenhauer se refiere a este término cuando describe determinadamente la verdadera realidad, enmascarada por las apariencias de la vida.

La denominación del género está integrada por dos unidades:

- La raíz ‘poema’ establece la unidad que, en la propuesta, sostiene la mayor fuerza estilística. Etimológicamente proviene del latín *poēma*, y este del gr. *ποίημα poíēma*.<sup>528</sup>
- La segunda unidad tiene su terminación en ‘-cuento’: alude así al desarrollo y desenvolvimiento del suceso ficticio. Proviene del latín *compŭtus* ‘cuenta’.<sup>529</sup>

Teóricamente el cuento implica el uso de la prosa, sin rima y medida. El *Poecuento* —mitad poema, mitad cuento— transgrede esa norma clásica integrando “la naturaleza de la *poeticidad*”,<sup>530</sup> la historia, y lo fantástico.<sup>531</sup> En este sentido, es pertinente señalar sus deudas con algunas formas literarias características de los albores de la modernidad ya que:

El Romanticismo fue época propicia al hibridismo de formas, y la fusión de lo épico y lo lírico es una de las constantes en los escritores del periodo [...]. Los subgéneros poético-líricos más representativos de esta corriente son la leyenda y el cuento poético, que cultivaron poetas como Espronceda, Trueba y Zorrilla.<sup>532</sup>

El *Poecuento* hace el hibridismo de dos géneros, pues cultiva la lírica en prosa y el poema de contenido narrativo. Las propuestas dantemedinianas no se corresponderían exactamente con el poema en prosa que, como explica Javier Huerta Calvo, fue una de

---

<sup>528</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘poema’, 2023. URL: <https://dle.rae.es/poema?m=form> Consultado el 16 de marzo de 2023.

<sup>529</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘cuento’, 2023. URL: <https://dle.rae.es/cuento?m=form> Consultado el 13 de marzo de 2023.

<sup>530</sup> Término utilizado por Javier del Prado en su estudio para describir la discursividad, sus características sintagmáticas, el hecho narrado y la implicación del personaje. PÉREZ, María Concepción: *Op. cit.*, p. 32.

<sup>531</sup> En la teoría romántica de los géneros literarios encontramos características que pueden alojarse en el *Poecuento*. En la teoría se establece que: “dominan las categorías del sentido, la fantasía, el ingenio... En cuanto al lenguaje, su uso poético precede al uso literal o referencial, así como la poesía precede a la prosa”. GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 118.

<sup>532</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 165.



las novedades genéricas en el siglo XIX.<sup>533</sup> En el siglo XX, la exploración de nuevas posibilidades en los géneros literarios originó la configuración de formas como el poema narrativo breve (de fondo lírico), el poema narrativo o la prosa lírica, sobre las que ha teorizado Tzvetan Todorov. Basta agregar que Roman Jakobson también advirtió de la necesidad de distinguir la “*prosa de inspiración poética* de la *prosa de inspiración prosaica* (Jakobson 1971: pág. 52), pues si en efecto el verso es la marca de la poesía, esta marca corresponde a la estructura superficial del género”.<sup>534</sup> Teóricos del cuento como Mariano Baquero Goyanes, Cortázar o Reid, argumentan que “la brevedad del cuento obliga a desarrollar una estética muy próxima a la elaboración poética, lo que supone una intensificación de las potencialidades connotativas del lenguaje”.<sup>535</sup> También Irving Howe relaciona el microrrelato o short short story con el poema, por su tamaño. Engarzada en esa tradición, hay que considerar la invención del *Poecuento*: un nuevo género sucinto, una especie de *spleen* poético que podría ser descrito como un género que “se conforma no sólo en razón de criterios rítmicos o musicales sino también en el sentido de dar forma a esas nuevas relaciones del hombre con el medio urbano”,<sup>536</sup> es decir, un género que se aleja de la lírica tradicional.

Una de las agrupaciones de géneros que hace Northrop Frye está definida a partir de los cinco “modos de la ficción”, que se constituyen a partir de la analogía que existe entre el héroe de la narración, el lector o los edictos de la naturaleza. Si encasilláramos el *Poecuento* dentro de estos modos de ficción, podría asimilarse su estructura a lo establecido en el segundo y tercer modo de ficción:

---

<sup>533</sup> Ejemplo sintomático serían los *Pequeños poemas en prosa* (1869) de Charles Baudelaire, que en su título anuncia el género. Dante Medina lo enuncia en el nombramiento del género en sí mismo. En la dedicatoria de su libro, Baudelaire escribe una acotación sobre la estructura del poema en prosa: “¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia? Este ideal obsesivo nace, principalmente, de la frecuente visita a las ciudades modernas, del cruce de sus innumerables relaciones. ¿No ha intentado usted mismo, mi querido amigo, traducir en una canción el grito estridente del vidriero, y expresar en una prosa lírica todas las desoladoras sugerencias que ese grito envía hasta las buhardillas, a través de las más altas brumas de la calle? (*Pequeños poemas en prosa*, ed. J. A. Millán Alba, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 46)”. GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 166.

<sup>534</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 144.

<sup>535</sup> ROAS, David: “Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato”, en *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 20.

<sup>536</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 166.

2) “El héroe tiene una superioridad (de grado) sobre el lector y las leyes de la naturaleza; es el género de la *leyenda* o del *cuento de hadas*”.<sup>537</sup> Aunque el *Poecuento* no sea un ‘cuento de hadas’ coincide con él en que tiene un personaje cuya esencia vacila entre lo natural y lo sobrenatural.

3) “El héroe tiene una superioridad (de grado) sobre el lector pero no sobre las leyes de la naturaleza; estamos frente al *género mimético elevado*”.<sup>538</sup> El texto manifiesta la transformación del hombre en bestia, lo que sitúa al *Poecuento* en la órbita de lo fantástico.

Dicha clasificación es fundamental para entender el *Poecuento* por la relación que el autor busca establecer entre el lector y el personaje o héroe. El rasgo que postula el escritor es hacer hincapié en la transformación de lo verosímil-inverosímil: hombre-bestia.<sup>539</sup>

1

De mi cara tengo, apenas, un remordimiento.  
Puede ser que algún día yo me haya mirado en el espejo, pero se me olvidó la cara que  
tuve.

**Cara de gente.**

Si es que fui gente. Y sí fui.

**Lo de ser bestia no nace así nomás.** *Primero se es gente.*

**Ser humano, le dicen.**

**Ninguna bestia es bestia sin haber sido antes hombre.**

¿De dónde sacaría la bestialidad, si no?<sup>540</sup>

El texto tiene una descripción nodal, que define la vocación de retratar la figura, el retrato del hombre-y-bestia en toda la obra: “**Lo de ser bestia no nace así nomás.** *Primero se es gente*”.

---

<sup>537</sup> TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, ed. cit., p. 19.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>539</sup> En todos los ejemplos de esta obra hemos respetado la tipografía del original.

<sup>540</sup> MEDINA, Dante: *Yo soy la bestia*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 491.

Examinamos que la característica ‘figurativa’ forma parte del “poema figurativo” que Käte Hamburger describe en su texto *Logique des genres littéraires* como un género que detalla el retrato. Atribuimos al *Poecuento* las características que lo relacionan con el poema figurativo de Hamburger: la utilización de la primera persona que plantea la actitud de un *yo-lírico* en la mitad poema, “cuya interioridad se quiere desentrañar de modo profundo en actitud similar a la del poeta lírico”.<sup>541</sup> Y, en el caso del *yo-narrativo* que determina la ficción de la mitad cuento, “ese *yo-origen* de Hamburger, que decide para ella la única coordenada estable y constante de la expresión literaria [...] (K. Hamburger, 1957: p. 44)”.<sup>542</sup>

7

Yo voy rápido, pero tú no te mueves. Así somos las bestias. Somos dos y uno mismo: la velocidad y la quietud. Pelambre y lampiñez: nuestros espejos deforman.

Mejor dicho: nuestro espejo es la paradoja. ¿Heteróclito o heterogéneo? Son palabras que no entiendo. Estábamos hablando de la velocidad y la quietud.

Mejor dicho: estoy hablando de la naturaleza de la bestia.

Mejor dicho: de la máscara de la bestia.

**Ser humano, le dicen.**

Yo voy rápido. Pero tú, no te muevas.<sup>543</sup>

El texto tiene una vocación heteróclita. Nos encontramos ante una prosa que se aproxima al verso, una forma de escritura que se resiste a ser ubicada en una categoría, un texto híbrido y dual, liminal, que se manifiesta de manera simbólica en la paradoja del hombre y su reflejo en la bestia.<sup>544</sup> La mezcla de características estilísticas del

<sup>541</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 220.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>543</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 494.

<sup>544</sup> En el ensayo “Rapidez” perteneciente al libro *Seis propuestas para el próximo milenio* (1994), Ítalo Calvino afirma: “Como para el poeta en verso, para el escritor en prosa el logro está en la felicidad de la expresión verbal, que en algunos casos podrá realizarse en fulguraciones repentinas, pero que por lo general quiere decir una paciente búsqueda del *mot juste*, de la frase en la que cada palabra es insustituible, del ensamblaje de sonidos y de conceptos más eficaz y denso de significado. Estoy convencido de que escribir en prosa no debería ser diferente de escribir poesía; en ambos casos es búsqueda de una expresión necesaria, única, densa, concisa, memorable”. CALVINO, Ítalo: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, p. 62.

poema y el cuento refuerza el tratamiento de los conceptos del hombre y la bestia, la realidad y lo imaginario, de manera que la combinación inidentificable de ambas representaciones permite la configuración del género fantástico *Poecuento*.<sup>545</sup> Para caracterizar esta propuesta genérica podrían servir estas palabras de Northrop Frye sobre las formas de lo fantástico:

La obra de imaginación nos presenta una visión, no de la personal grandeza del poeta, sino de algo de impersonal y de mucha mayor grandeza: la visión de un acto decisivo de libertad espiritual, la visión de la creación del hombre.<sup>546</sup>

El *Poecuento*, siendo un texto literario que se sitúa fuera de la dicotomía verdadero-falso, tiene la posibilidad de ser *legítimo* en relación con las características de sus propias hipótesis. Tzvetan Todorov, en su teoría sobre géneros literarios, certifica: “la literatura, como la matemática, es un lenguaje, y un lenguaje en sí mismo no representa ninguna verdad, aunque pueda suministrar el medio para expresar un número ilimitado de verdades”.<sup>547</sup>

La formación del *Poecuento* implica la conjunción de dos géneros, la poesía y el cuento. La lógica del *Poecuento* tiene su sentido en averiguar la condición del hombre; para esbozarlo, necesita cuestionar, desde la sensibilidad de la poesía, la naturaleza de la criatura, abordándola con las propiedades del cuento fantástico.

---

<sup>545</sup> Para los estratos de la poesía presentes en el *Poecuento*, consideramos apropiada la clasificación que Goethe hace de los géneros, ya que reúnen las características de la narración (en este caso de la partícula cuento de *Poecuento*), además comprende “Las tres formas naturales de la poesía” de Goethe: “narración (contar claramente), lírica (la emoción exaltada) y al drama (la emoción preocupada por lo subjetivo)”. PÉREZ, María Concepción: *Op. cit.*, p. 33.

<sup>546</sup> FRYE, Northrop: *Op. cit.*, p. 94.

<sup>547</sup> TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, ed. cit., p. 18.

#### IV.3.1.5 Cuentonela: *Ir, volver y... qué darse*, 2003<sup>548</sup>

Y luego que sienten la tatema del sol corren a  
escondese en la sombrita de una piedra.

Juan Rulfo,  
“Nos han dado la tierra”

Porque a nosotros nos dieron esta costra de  
tepetate para que la sembráramos.

Juan Rulfo,  
“Nos han dado la tierra”

Con la palabra *Cuentonela* nos referimos a cuentos que, en conjunto, fungen como capítulos de una novela corta. Paul Theroux afirma que la ficción cuentística breve está detalladamente cuidada: “sus efectos, su distribución y su duración. En la mayor parte de los casos contiene una novela”.<sup>549</sup> Para presentar una narración de hechos ficticios —que al mismo tiempo sugieren ser reales—, la *Cuentonela* configura la descripción de un ambiente fantástico tomando como escenario la zona de Tierra Caliente, en Jalisco, mediante el uso de una estilística narrativa que evoca el Llano rulfiano: “aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno”.<sup>550</sup> La continuidad entre un cuento-capítulo y otro se manifiesta en las costumbres de los personajes, como el que se cree Speedy González —apodado El Ratataplán— con su grito: *ándale! ándale! ándale!*, o el personaje apodado El Pájaro.

---

<sup>548</sup> La obra tuvo su primera publicación en 2003, en Madrid en Alianza Editorial. En 2017, su segunda edición en Colima, en Puertabierta Editores. En la edición de FNAC en tres tomos, que se titula *Antología de la ¿mejor? Literatura ¿de humor? De todos los tiempos* (Barcelona, 2004) antologó el segundo cuento de esta *Cuentonela* “Fui, vi, y me vine”. Esta *Cuentonela* se escribió con la Beca del Sistema Nacional de Creadores de México (2000-2003) perteneciente al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA-FONCA.

<sup>549</sup> Citado en SHAPARD, Robert, THOMAS, James: *Ficción súbita. Relatos ultracortos norteamericanos*, Barcelona, Anagrama, 1989, p. 242. Traducción de Jesús Pardo.

<sup>550</sup> RULFO, Juan: *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 8.

Como antecedente de la *Cuentonela*, aludimos al *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, algunos de cuyos cuentos se constituyen como novelas cortas (*novella*).<sup>551</sup> Equitativamente, la *Cuentonela* obtiene su molde primordial de la denominada novela corta, que Javier Huerta Calvo describe de la siguiente forma:

El género de la novela corta, perdidas sus vinculaciones temático-formales respecto a los moldes boccaccesco y bandelliano, queda con posterioridad solamente definido en función de la menor extensión de la novela (W. Pabst, 1972; P. J. Guinard, 1987-88). En ciertas épocas como a principios del siglo XX se da un verdadero auge de estas formas cortas, como demuestra la serie aparecida en la publicación periódica *La novela corta* (L. S. Granjel, 1968), con ejemplos magistrales del género como obras de Azorín, Pérez de Ayala y, sobre todo, Unamuno.<sup>552</sup>

La denominación del género, etimológicamente, está integrada:

- Por una primera unidad, su raíz ‘cuento’, que distingue el morfema con significación superior. Etimológicamente, proviene del latín *compŭtus* ‘cuenta’.<sup>553</sup>
- El sufijo del vocablo se compone de las últimas tres letras de la palabra ‘novela’. Su origen etimológico es del italiano *novella* ‘noticia’, ‘relato novelesco’.<sup>554</sup>

El género fundamental en el discurso literario fantástico es el cuento: la fuerza en los diálogos, personajes y estructura lo diferencian del resto de los géneros. El cuento folclórico, según Vladimir Propp, es el que presenta acontecimientos ficticios

---

<sup>551</sup> “Lo mismo ocurre con el desarrollo reciente de la *nouvelle* [relato breve] francesa caracterizada por una tendencia a la brevedad, un desarrollo que conduce a un cuestionamiento del término genérico de *nouvelle*, sin que por ello estos textos alcancen la extensión mínima del microrrelato”. GELZ, Andreas: “La microficción y lo novelesco en la literatura francesa contemporánea”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 103.

<sup>552</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 181.

<sup>553</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘cuento’, 2023. URL: <https://dle.rae.es/cuento?m=form> Consultado el 13 de marzo de 2023.

<sup>554</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘novela’, 2023. URL: <https://dle.rae.es/novela?m=form> Consultado el 14 de marzo de 2023.

conservados por la tradición oral. El cuento literario de técnica más perfeccionada perteneciente al siglo XIX fue desarrollado tanto desde la perspectiva realista como la fantástica por Guy de Maupassant y Alphonse Daudet. Maupassant escribe cuentos como “Boule de suif”, o como “Le Horla”. Esta combinación de lo fantástico y lo realista la utiliza el escritor de nuestro estudio en su *Cuentonela*. Enrique Anderson Imbert describe el cuento literario como: “narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual”.<sup>555</sup> Él mismo clasifica los géneros narrativos recurriendo a la terminología en italiano: *racconto*, *romanzo*, *novella*, *fiaba*. En lengua española, en términos generales, existen tres categorías básicas: cuento, novela corta y novela. En relación con esta clasificación, introducimos el género literario de la *Cuentonela*, que conforma un mundo fantástico con acontecer simultáneo en dos planos, el pueblerino y el ciudadano mexicano. Cada cuento va marcando el acontecer de la novela: “Fui, vi y me vine”, “El día en que me vine”, “La vez que vi”, “Yo aquí, nomás”, “Y nosotras nos fuimos, a la cantina”, “Así que en éstas estamos”, “Yo aquí me quedo, y estoy bien como estoy”, “Hagamos algo, urge movernos”, “Váyanse con sus preguntas a otra parte”, y “Llegar a donde uno quiere y... qué darse como es”.

Esta obra posee un carácter libre, lo que permite al autor —en función de la configuración expresiva de la narración— incorporar situaciones fantásticas y humorísticas. La combinación de ambos géneros literarios, el cuento y la novela, es lo que apuntala y estructura la *Cuentonela*.

Ejemplificamos con el siguiente texto:

#### EL DÍA EN QUE ME VINE

Yo andaba por otros lados, pero un día me vine. O sea que me devolví para donde antes estuve  
—la infancia, que le dicen—  
porque a donde me había ido las cosas no me fueron como yo hubiera querido que fueran  
—ya se sabe que a las cosas les da por irse por su lado—  
y aquello fue que, primero, me fui huyendo del calor en el que vivía

---

<sup>555</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 178.

—de niño—

y en donde aquello calentaba tanto que las mentadas de madre

—me cai—

nos refrescaban,

y en lugar de uno querer acalorarse más (o abrazarse en unas peleas en las que lo tiraran a uno al suelo lleno de sudor) mejor sonreía para convidar un refresco bien helado, o unas cervezas bien frías

—de adolescente—

que lo quitaran a uno de aquellos calores y de las peleas que

—como se sabe—

sólo conducían a la cárcel o a que otros parientes quisieran matarlo a uno por uno haber matado a uno de los suyos

y cuento de nunca acabar si no se había aprendido a acabar con aquellos enredados cuentos de que le mentaran a uno la madre sin acalorarse y mejor sentir

—y se siente rebonito—

que lo que están haciendo es refrescársela a uno

y debajo de siempre hemos sido cuates

—pa qué hacerla de cuento—

y si hasta fuimos a la Primaria juntos y mi hermano andaba queriendo con tu hermana

órale, no se lleve, si no quiere que le dé su calentadita

—como si hiciera falta—

con el calor que ya tenemos todos, así que mejor era enfriar al caliente e irnos al fresquecito de debajo de un árbol a tomar un buen brandy con hielo y cocacola

—ya de adultos—

la cosa era sobrevivir

y llegar hasta la época de la sobrevivencia, porque si no el apellido se pierde, y yo sólo tenía

—como tengo ahora—

puras hermanas que como se sabe pueden llegar a tener hijos pero ninguno con el apellido que el papá le dio a uno de nacimiento y entonces era cosa de llegar a la edad adulta

—de chiquillo—

y aguantarse cuando algún maldoso le decía a uno  
*cuñado!*

Y no enojarse sino lo necesario

—que el otro no pensara que uno es de tiro dejado pero que tampoco se pasara y que como broma ahí quede, y no le buigas más porque si se encienden las luces del peligro a lo mejor sube el calor de la sangre y entonces los dos perdemos—

y conservar la calma, ser frío en aquellos calores, si la actitud iba más lejos, como quien dice insinuar que a uno

—que era la otra parte—



no se le calienta la sangre, como si de cobarde en lugar de prudente nos estuvieran tratando  
—no sea llevado—  
y ahí dejaban de llevarse porque quién quite y uno  
—o el otro—  
ya trajeran cuchillo  
—de muchachos—  
lo que deja de ser un juego de niños, y de adultos aquello pasaba  
—siempre pasaba—  
a pistola y entonces la provocación era menor, y con menos calentamiento la gente se dejaba fría, lo que complicaba completamente todo para la reproducción, y más para mí que era el único al que le tocaba perpetuar el apellido porque mis hermanas todas eran mujeres, como debe de ser, y se casarían con hombres que dejarían sus apellidos de ellos a los hijos de mis hermanas y de ellos  
—eso ya de mayores—  
porque entre adultos la cosa no es lo mismo que de cuando jóvenes o de cuando niños  
—no, qué va!—  
y a mí desde pequeño quisieron que me ganara unos madrazos calentándome, y de joven algunos puñalazos calentándome también, y de adulto matarme en una calentadita, y yo siempre supe conservarme frío en aquellos calores  
—cuando ni necesidad había de subirle al termostato, pues—  
porque vi a mucha gente menos entendida que yo, a muchos compañeros y amigas quedarse en el camino, madreños de niños y con algún adefesio de la cara de por vida, acuchillados de jóvenes y teniendo que vivir el resto de sus vidas con la mutilación que les dejó aquel recuerdo de su incontrolable calentura, o más bien peor de muertos ya adultos en la edad en que su calor personal los volvió fiambres en la punta de una pistola  
—pura tragedia!—  
y hay que saber sobrevivir  
por eso yo insisto en la necesidad de la sangre fría cuando uno no necesita de otra sangre, y es mi caso, porque mi responsabilidad es mayor que la de los otros, aquellos que tuvieron muchos hermanos, y a los que no les tocó la papa caliente de tener que heredar su apellido  
—pero tú con puras hermanas, ya ni la haces, Frioleras—  
y me decían Frioleras porque siempre les estaba hablando de mi infancia en aquel lugar caliente donde para sobrevivir  
—de niño, de adolescente, de adulto—  
había que conservar la cabeza fría [...]<sup>556</sup>

---

<sup>556</sup> MEDINA, Dante: *Ir, volver y... qué darse*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 26.

El texto evidencia una crónica creativa de Frioleras y de su infancia; cada etapa se estructura con un objetivo fijo que tiende a configurar un ambiente ingenioso en el ámbito de lo fantástico y de la fabulación verbal sin límites. Si en el cuento “Nos han dado la tierra” Juan Rulfo logra una descripción sobre las condiciones atmosféricas calurosas de “este duro pellejo de vaca que se llama el Llano”<sup>557</sup> en Jalisco acudiendo a referencias míticas y a un lirismo que permite trascender el plano realista, Medina busca hacer lo mismo en su retrato verbal de Tierra Caliente —comprende el valle de Tepalcatepec (en los límites de Jalisco), Apatzingán, Nueva Italia, Aguililla, La Huacana— en Michoacán:

No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron con el calor. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo. Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera, y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello.<sup>558</sup>

La descripción de un lugar imaginario se presenta como realidad en los diálogos de los personajes, debido a que Frioleras orienta sus recuerdos-dificultades como parte de su biografía (probablemente imaginaria, en un lugar inexistente) con el propósito de provocar humor a partir de sus propias desgracias. Este recurso guarda similitudes, una vez más, con la técnica rulfiana: “habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire”.<sup>559</sup> En la distinción de las partes del género *Cuentonela*, este tipo de acciones de los personajes se clasifica dentro de la novela picaresca por la conducta del personaje Frioleras, que pasa de ser un personaje juguetón y travieso a asumir el rol de “héroe novelesco”, en el sentido de protagonista, aunque víctima, a la manera de la picaresca. Esto es comparable al desarrollo del personaje de Lázaro en *La vida de Lazarillo de Tormes*, como explica Fernando Lázaro Carreter:

---

<sup>557</sup> RULFO, Juan: *El Llano en llamas*, ed. cit., p. 10.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>559</sup> RULFO, Juan: *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 7.

En el Lazarillo, por el contrario, el protagonista es resultado y no causa; no pasa, simplemente, de una dificultad a otra, sino que va arrastrando las experiencias adquiridas; el niño que recibe el coscorrón en Salamanca no es ya el mismo que lanza al ciego contra el poste en Escalona; ni el que sirve al hidalgo, tolera el trote ni las asechanzas del fraile de la Merced [...]. Es esto lo que, pensamos, hace de Lázaro un héroe novelesco, lo que constituye su modernidad como personaje (F. Lázaro Carreter, 1972: p. 65).<sup>560</sup>

Nos detenemos ahora en este otro fragmento:

### La vez que vi

Como mi mujer llegaba tarde los lunes, porque se quedaba a organizar la agenda de la semana, me despedía desde su escritorio diciéndome *ándale pues, que te vaya bien, nos vemos en la casa*, y El Rata, que hasta para caminar es tartamudo, me acompañaba a la puerta de la oficina dándome palmaditas verbales repitiendo como eco de mi esposa *ándale! ándale! ándale!*

—yo la verdad es un hombre al que entiendo poco—

me iba a la cantina de a la vuelta a perder el tiempo platicando con el mesero

—al que le pusimos de apodo El Pájaro, porque para todo dice “vale” y “mano”, y entonces él tiene que ser El Pájaro

—porque *más vale pájaro en mano*—

nos dijimos un día en el baño de la empresa mis dos compañeros de trabajo y yo

—pues a ellos dos también les gusta ir a la cantina de a la vuelta, por los buenos tragos

—como a mí—

y porque El Pájaro tiene una plática sabrosísima, siempre se anda muriendo de frío con una cantidad de suéteres y de bufanda hasta en verano, y repite sin que sepamos por qué que a él no lo calienta ni el sol, y va tan por el filito de los dos sexos que nunca hemos podido saber por cuál se inclina

—pa mí que es puto—

—pa mí que no—

y yo les digo a mis compañeros de trabajo que

—pa mí quién sabe—

porque hay días en que se ve completamente masculino, hombrecito entero, y hay días en que como que se va de lado sospechosamente oloroso a mujer

—entonces es de los dos—

—ha de ser de los dos—

---

<sup>560</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 186.

que no! les digo, eso no existe, uno es de uno o es de otro, más mucho o menos mucho pero no es de los dos<sup>561</sup>

El autor muestra con sutileza las exhortaciones sobre la homosexualidad de El Pájaro y crea un ambiente que conecta con la realidad a través de los juegos de diálogo entre los personajes, que generan un estilo que emparenta con el Realismo Mágico aunque sitúa su clave en la fabulación verbal de la mentira ficcionalizada a través de los diálogos entre los personajes. Este uso lúdico del lenguaje, tan característico de Medina, se manifiesta a lo largo de la novela y revela nuevamente su estilo experimental, en el que recurre a neologismos, modifica o elimina la puntuación y juega con la estructura del párrafo, así como con el uso de mayúsculas y minúsculas. No es casual que el periódico habanero *Gramma* publicara una nota titulada “Dante Medina, asesino de Maupassant”, en la que se alude precisamente a esta peculiaridad estilística:

Vamos, que el cuento a las puertas del siglo XXI tiene que ser distinto; Maupassant ha muerto y es mentira lo que dijo Horacio Quiroga. No creo en exposición, nudo y desenlace. Los cuentos de Dante son a su decir “son muy delgados; me gusta ir a lo medular y una de las médulas es el lenguaje”.<sup>562</sup>

La novela ofrece la posibilidad, gracias al hábil manejo de las estructuras del discurso narrativo, de que los capítulos sean leídos de manera autónoma e independiente, como cuentos, pero también pueden leerse como secciones de la *Cuentonela*, siguiendo así la lección de cierta tradición cervantina, la de la novela corta en las *Novelas ejemplares* (1613), en la que la frontera entre cuento y novela se adelgaza:

Desde una perspectiva moderna resulta obvio que la colección narrativa cervantina está integrada no por *cuentos* ni *novelas*, sino por lo que hoy llamaríamos *novelas cortas*. Para un

---

<sup>561</sup> MEDINA, Dante: *Ir, volver y... qué darse*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 34.

<sup>562</sup> DE LA HOZ, Pedro: “Dante Medina, asesino de Maupassant”, periódico *Gramma*, La Habana, 12 de febrero, 1994.

español del XVI tal denominación hubiese resultado tautológica, habida cuenta del valor diminutivo que todavía conservaba la voz *novela*, aplicable tan sólo a un relato corto.<sup>563</sup>

Joaquín Álvarez Barrientos señala que, durante el transcurso del siglo XVIII, el término “novela” se empleaba para designar narraciones de carácter ficticio, con un tono realista y una atmósfera cotidiana. En esta *Cuentonela* encontramos, sin embargo, la presencia de acontecimientos fantásticos desarrollados dentro de una narrativa breve, lo que remite a una tradición que se remonta a la Edad Media, cuando el texto corto se definía bajo la cláusula condicionada de la *novella* o novela corta:

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 ya citado *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.<sup>564</sup>

Finalmente mencionamos que la *Cuentonela* dantemediniana encierra un pluriestilismo que permite calificarla como una novela polifónica, gracias a la diversidad de voces de sus personajes. Se resiste a ser explicada teóricamente como un sólo género y, en su carácter híbrido, se mueve entre la parodia y el ejercicio de una libertad formal que se ajusta al planteamiento de su propia condición. Esta autonomía en su identidad prosística se justifica, pues “no hay límites para el género novelesco, que todo cabe en él, porque es la forma libre de la literatura libre”.<sup>565</sup>

---

<sup>563</sup> BAQUERO GOYANES, Mariano: *Op. cit.*, p. 103.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>565</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 191.

IV.3.1.6 Noveloesía: *Naiden sabe de amor*, 2015<sup>566</sup>

A mi ventana sopla un fresquecito que es como  
una alegría del aire.

Dante Medina,  
*Naiden sabe de amor*

El viento que viene del pueblo se le arrima  
empujándola contra las sombras azules de los  
cerros. Y a la gota caída por equivocación se la  
come la tierra y la desaparece en su sed.

Juan Rulfo,  
“Nos han dado la tierra”

“Ah! Sachez-le: ce drame n’est ni une fiction ni  
un roman”.

Honoré de Balzac,  
*Le Père Goriot*

En la Edad Media se extendió en Francia un género con estructura narrativa, de extensión variable, que fue denominado *roman*, y su tema central solían ser las hazañas caballerescas relatadas por poetas de la corte de Champaña. En *Chrétien de Troyes* también se desarrolló una narrativa con sentido alegórico, un estilo que Guillaume de Lorris estableció en los versos octosilábicos del *Roman de la Rose*, que concibió en una segunda parte el poeta Jean de Meung. En tiempos modernos, el escritor Michelle Grangaud —perteneciente al Oulipo— publicó *Geste. Narrations* (1991), obra en la que “genera un ritmo textual que no se vincula ni con la poesía ni con el poema en prosa, sino que supone una aproximación a la narración siempre renovada y siempre frustrada”.<sup>567</sup> A su vez, Régis Jauffret, en su novela *Microfictions* (2007), adopta una

---

<sup>566</sup> MEDINA, Dante: *Naiden sabe de amor*, Madrid, Amargord Ediciones, 2015.

<sup>567</sup> GELZ, Andreas: “La microficción y lo novelesco en la literatura francesa contemporánea”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 106.

“paradójica forma de [...] escoger para titular dicha ‘novela’ el nombre de un género literario distinto”, lo que, según Andreas Gelz: “revela la voluntad de redefinir lo que es una novela, incluso la intención de sustituirla por un género nuevo”.<sup>568</sup> En este contexto, la *Noveloesia* consiste en una narración breve que manifiesta el sentimiento estético de la poesía sin ajustarse a una métrica, cadencia u otro tipo de característica asociado al género lírico. Al inicio de su obra, el autor argumenta la singularidad de la *Noveloesia* como género literario, “porque siendo una novela (y por lo tanto una narración), tiene, sin embargo, el impulso de la escritura de la poesía, con versos insertos en la prosa”.<sup>569</sup>

Metodológicamente, la *Noveloesia* toma elementos técnicos de la poesía — *poiēsis*—<sup>570</sup> para dar significado a la imagen artesanal (como la evocación de un campo cálido, un mote ingenioso o el *amour courtois* satírico), reminiscente de la lírica trovadora provenzal. Presenta, además, una característica enunciativa de tono sentimental, similar a la novela cortesana del Siglo de Oro, aunque su título, *Naiden sabe de amor*, remite también a un *roman* de eco picaresco.

En el análisis de este género literario, Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo resaltan la afirmación de Northrop Frye sobre la novela de carácter sentimental, en la que, dentro de su clasificación genérica, incluye el término *romance* del inglés, reconociendo su compleja interacción entre lo narrativo y lo lírico. En las categorías de géneros que establece Northrop Frye, propiamente típicas, están: 1.- romántica (de *romance* = novela), —donde circunscribimos la *Noveloesia*—, 2.- trágica, 3.- cómica, 4.- irónica.<sup>571</sup>

<sup>568</sup> GELZ, Andreas: “La microficción y lo novelesco en la literatura francesa contemporánea”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. ed. cit., p. 104. Los diversos grupos literarios que hemos citado a lo largo de este capítulo manifiestan “la influencia de ciertos autores que constituyen, por sus aportaciones teóricas o por su práctica literaria, un punto de referencia para la innovación novelesca”, asevera Gelz, autores como Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, Georges Perec. Lista en la que podríamos incluir a Mario Benedetti con su novela en verso *El cumpleaños de Juan Ángel* (1972), y al autor de nuestro estudio, Dante Medina.

<sup>569</sup> MEDINA, Dante: *Naiden sabe de amor*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. III, p. 640.

<sup>570</sup> Javier del Prado en su texto “Aproximación al concepto de teatralidad” lo examina como “poeticidad (a pesar de la ambigüedad de los términos poiesis y poiētēs – fabricar, crear, crear en lenguaje y fabricante, creador... creador en lenguaje), conceptos ligados, siempre, al acto de palabra”, en PÉREZ, María Concepción: *Op. cit.*, p. 39. Para el estudio del género, tratamos la recreación como vocablo del género *Noveloesia*, que precisamente retoma la *poeticidad* —respaldada de su raíz etimológica *poiēsis*, a su vez el género *Noveloesia*, también—.

<sup>571</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 131.

El romance —para Frye— es el que más se acerca al sueño en que se cumplen los deseos y, por tal razón, desempeña una función social curiosamente paradójica. En todas las épocas, la clase social o intelectual predominante tiende a proyectar sus ideales en alguna forma de romance, en que los héroes virtuosos y las bellas heroínas representan estos ideales.<sup>572</sup>

Pese a que la forma de expresión de esta *Noveloesía* no sea la tradicional, contiene como composición literaria una narrativa rigurosa que utiliza en sus diálogos el virtuosismo lingüístico de los ambientes campiranos y citadinos de México:<sup>573</sup> “La fila de mujeres con las tinajas de ropa húmeda en la cabeza, apuradas y dejando caer risitas, codeándose con ay sí tú, quisieras, ni ganas, ay tan pelada, ni que fuera tú, quiere decir que es día de serenata”.<sup>574</sup>

Como lo hemos hecho anteriormente, nos referimos ahora a la etimología del género dantemediniano:

- La raíz de la que se forma la denominación de este género proviene de la palabra ‘novela’. Su etimología es del italiano *novella* ‘noticia’, ‘relato novelesco’.<sup>575</sup>
- La segunda partícula y sufijo del género es ‘poesía’, que proviene del francés *poésie*, que procede a su vez del latín *poësis*, y este del gr. *ποίησις* *poiēsis*.<sup>576</sup>

---

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>573</sup> En esta obra el autor muestra un estilo y lenguaje coloquiales. Tzvetan Todorov en su teoría sustenta nuestro argumento anterior: “por el hecho mismo de tener que utilizar palabras del lenguaje cotidiano, práctico, para hablar de la literatura, implicamos que ésta se ocupa de una realidad ideal que, además, puede ser designada por otros medios”. TODOROV, Tzvetan: *Op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>574</sup> MEDINA, Dante: *Jilotlán de los Dolores*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. III, p. 654.

<sup>575</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘novela’, 2023. URL: <https://dle.rae.es/novela?m=form> Consultado el 14 de marzo de 2023.



La *Noveloesía* se estructura como una ficción en prosa, aunque su esencia radica en el sentido poético. El crítico F. Gómez Redondo hace una clasificación en cuatro grupos del romance en prosa: 1) Romances de materia historiográfica, 2) Romances de materia caballeresca, 3) Romances de materia literaria y 4) Romances de materia sentimental. Según lo expuesto, la *Noveloesía* se inscribiría dentro del tercer grupo, ya que se trata de una narración de ficción, pero también puede asociarse al cuarto grupo, porque incorpora imágenes esenciales de la poesía, ajustadas a un *romance* con matiz irónico:

La precisión crítica o historiográfica de que una obra literaria sea un *poema lírico* o una *novela* es, en sí misma, obvia y aporta una clarificación baladí para la misma como texto global constituido. Y sin embargo esa constatación inicial implicó, con toda seguridad, decisiones trascendentales en la génesis creativa del texto, que afectan a la *plasmación* del tema y del argumento, así como a la *comunicación* entre el autor y los receptores.<sup>577</sup>

Ejemplificamos las cualidades de la *Noveloesía* con el capítulo *tiburcio, mamá le manda un taco*:

—Tenga, tiburcio, aquí le manda mi mamá un taco.

Me echa mansamente encima sus ojos de agua, se acomoda la flor detrás de la oreja, y me recibe la tortilla todavía caliente como si recogiera la lluvia, como nomás a él he conocido que acapacite sostener el granizo —de la vez que granizó— en las manos cerquita de la cara.

—¡Esa Lolita!; es pan de cuaresma esa muchacha. ¡Otro taco! Pos si no me acaba de mandar uno ayer, qué caray.

— Cómaselo que se le va a enfriar.<sup>578</sup>

---

<sup>576</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘poesía’, 2023. URL: <https://dle.rae.es/poes%C3%ADa?m=form> Consultado el 14 de marzo de 2023.

<sup>577</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 15.

<sup>578</sup> MEDINA, Dante: *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. III, p. 651.

Veamos el siguiente ejemplo, del capítulo *Lo que dicen las cosas en La Plaza*:

A mí me gusta quedarme en la ventana, sentado. Aunque no tenga nada qué pensar. Por aquí pasan muchas gentes, vayan a donde vayan. De ida cuando van las mujeres al río y de regreso cuando vienen. Desde mi lugar diviso el caballo alto de mi papá que empieza a adivinar las casas. Primero diviso el sombrero, luego la cabeza, los hombros, mi papá, y luego el animal entero, saliendo de la tierra. Y es que al final de la calle donde se acaban las casas para que crezcan los árboles, hay una loma que lo esconde o lo enseña, de a poquito, a uno: en la mañana esconde a los que se van al campo, y en la tarde nos los devuelve en cuanto las mujeres se hincan frente al metate a sacarle al maíz la masa para las tortillas. Sé lo que quieren decir las cosas. La fila de mujeres con las tinajas de ropa húmeda en la cabeza, apuradas y dejando caer risitas, codeándose con ay sí tú, quisieras, ni ganas, ay tan pelada, ni que fuera tú, quiere decir que es día de serenata. Que van a venir los músicos, endomingados, a pararse en el quiosco, y a tocar esas canciones con las que dan ganas de darle la vuelta a La Plaza, aventando dulcemente los pies, dejándolos pasearse, con los brazos también sueltos, bien alegres todos de que la música haga sentir lo limpio.<sup>579</sup>

Percibimos una descripción del campo, el crecimiento de los árboles, la loma...: dentro de una convención descriptiva realista, el texto se sirve de procedimientos utilizados en la poesía para dar más fuerza imaginativa a la prosa. La *Noveloesía* vincula e integra lo sentimental de la poesía, y se abre así a lo fantástico a través de la imaginación y la evocación. Un género que hibrida la novela y la poesía da pie, necesariamente, a innovaciones textuales, muchas de las cuales fueron ejercitadas en la novela poemática o lírica que tuvo especial cultivo en el periodo de entreguerras. La teoría de géneros literarios de García Berrio sitúa a la novela poemática junto al género de la novela lúdica, que también incluye características de la poesía, al propiciar el juego lingüístico, como ocurre en *Larva* (1984) de Julián Ríos, de la que Dante Medina es especialista. Dado el planteamiento heteróclito del género, recurrimos a la afirmación que hace Asunción Rallo Gruss de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor y que, a su vez, aplicamos a la *Noveloesía*:

---

<sup>579</sup> *Ibid.*, vol. III, p. 654.

[...] La forma novelística que inventa Montemayor es, como ocurre en un género sin normas retóricas fijas, una combinación de elementos y resortes propios de otros géneros, lírica, dramática, relato, etc., que vienen a acoplarse con un nuevo sentido, en la estructura general que al ser prosística y tener como aglutinante la reunión de unos personajes que protagonizan unas historias confluyentes en un mismo espacio (o viaje) se define como novelística (Rallo, 1991, p. 36).<sup>580</sup>

*Naiden sabe de amor* recurre al artificio del sentimiento amoroso con enredos y travesuras, transcurridos en un lugar cuya construcción literaria remite a las estrategias asociadas al Realismo Mágico. Además, contiene fragmentos que pasan de lo romántico a lo jovial y agudo:

Cuando el verso se configura como cauce expresivo propio y específico de una determinada especie narrativa -v. gr. La *fábula*, tal como quedó acuñada a partir de La Fontaine y, en las letras españolas dieciochescas, de Iriarte y Samaniego [...]. Pero en la época romántica el verso y la prosa se manejan indistintamente en géneros como los antes apuntados: leyendas, tradiciones, y hasta artículos de costumbres [...]. Los escritores románticos reservaban el verso para las narraciones de corte fantástico o legendario, y no para las de carácter realista o de ambiente contemporáneo, que apenas resultaban imaginables fuera de la expresión prosística. Quiero decir que, así como los temas históricos, fantásticos, legendarios, fabulosos, admitían tanto la expresión versificada como la prosística, los temas de carácter realista y de época actual sólo parecían admitir la forma prosificada, excepto en los años del naturalismo literario.<sup>581</sup>

El género literario tiene un alcance amplio y preciso desde la Antigüedad clásica. Tanto Platón en su *República*, como Aristóteles en su *Poética*, establecieron mecanismos para clasificar los géneros, cuya validez ha seguido guiando a los teóricos de la literatura, a pesar del cambio y la evolución que han sufrido.<sup>582</sup> María Concepción Pérez Pérez, citando a Todorov, advierte sobre el “error que supondría no reconocer en

---

<sup>580</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>581</sup> BAQUERO GOYANES, Mariano: *Op. cit.*, pp. 120-121.

<sup>582</sup> El hecho de que los géneros literarios nacieron en Grecia hace que tengan nombres griegos: la épica, la lírica, la elegía, la tragedia, la comedia. No fue una aparición simultánea, sino escalonada, según las circunstancias sociales y culturales.

su validez la teoría de los géneros literarios, pues implicaría nada menos que situar la obra literaria fuera del universo que precisamente la define, toda vez que el género actúa como marco en el cual la obra mantiene relaciones con otras ya existentes”.<sup>583</sup> Este es el caso de los siete géneros dantemedinianos (resultado de la experimentación literaria, apoyada en fuentes clásicas) que comparten la característica de pertenecer a la ficción y de orientarse hacia una literatura fantástica. Estos géneros se conectan con los principios posmodernos de ruptura textual y modos de escritura que amplían sus dimensiones gráficas, como lo hicieron Guillaume Apollinaire en la estructura del caligrama, y Stéphane Mallarmé en su poema “Un coup de dés”, al combinar diseño tipográfico y el verso libre.

A través del lenguaje coloquial, la *Noveloesía* integra componentes de la novela y de la poesía para representar en cada diálogo o descripción de personajes un sentido poético “significante de lo bello, de lo sensible, de lo idealista”.<sup>584</sup> Este uso del *romance* (en el sentido de “novela”) breve contiene una prosa amorosa propia de la poesía dentro de una novela.<sup>585</sup>

#### IV.3.1.7 Novecuento: *Con ganas de algo más*, 2023

What impressed most about Dante Medina’s published work is the rigour of his thought, the highly developed expressive idiom he employs. He recalls to me the characteristics of our own distinguished Iris Nobel laureate, Seamus Heaney whose work also straddles characteristics several genres.

Ciaran Cosgrove

---

<sup>583</sup> PÉREZ, María Concepción: *Op. cit.*, p. 9.

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>585</sup> El sentido especial de este término, tomado del inglés, es de Northrop Frye, como lo explicamos páginas atrás.

Los *Novecuentos* se asientan en la sintonía del pensamiento posmoderno: son relatos que se transfiguran en pequeñas novelas. Una técnica que sigue explorando las múltiples posibilidades de la novela y el cuento, a la que el autor, en su Pre-facio, “Con ganas de algo más, como siempre” describe de esta manera:

Me di cuenta que ya había escrito una Cuentonela (*Ir, volver y qué... darse*), donde construyo una novela con cuentos que pueden leerse independientemente; que ya había escrito una Noveloesía (*Naiden sabe de amor*), donde fabrico una novela con el ímpetu de la poesía; ahora sentí ganas de *convertir* unos cuentos míos en novelas cortas (*Nouvelles*, las llaman en francés), algo que no había hecho nunca antes, que es, precisamente, lo que me gusta hacer.<sup>586</sup>

A partir de esta descripción, y teniendo en cuenta el resto de géneros abordados antes (*Cuentinino*, *Poecuento*, *Cuentonela*), resulta evidente que el cuento tradicional encierra una estructura que permite la constante renovación. Joella Ethan declara: “De vez en cuando un autor nos sorprende al utilizar una técnica innovadora en sus obras. Las nuevas formas (o las no usadas recientemente) renuevan el a veces agotado género del cuento y le transmiten tanto al autor como al lector la idea de que es razonable y aceptable que existan nuevos enfoques”.<sup>587</sup>

Etimológicamente, el *Novecuento* propicia la identificación de:

- La raíz, que proviene de la palabra ‘novela’. Su etimología es del italiano *novella* ‘noticia’, ‘relato novelesco’.<sup>588</sup>
- La segunda unidad, la palabra ‘cuento’, proviene etimológicamente del latín *compŭtus* ‘cuenta’.<sup>589</sup>

---

<sup>586</sup> MEDINA, Dante: *Con ganas de algo más. Novecuentos*, Puertabierta Editores, Colima, 2023, p. 9.

<sup>587</sup> JOELLA, Ethan: “Contra las normas del cuento: rompiendo los límites de la ficción convencional”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 67.

<sup>588</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘novela’, 2023. URL: <https://dle.rae.es/novela?m=form> Consultado el 20 de octubre de 2023.

La unión que manifiesta el autor entre el sustantivo ‘novela’ + el sufijo ‘cuento’, deriva en el *Novecuento*, una forma narrativa que posee autonomía genérica: se trata de siete cuentos que ya existían y que, en un segundo tiempo, se convierten en novelas breves o *nouvelles*. El cuento base o punto de partida está contenido, completo, palabra por palabra en la nueva obra y se distingue mediante el uso de la cursiva; mientras que la parte nueva, la agregada, está en redonda. Los siete *Novecuentos* cortos se titulan: 1.- FEO, RARO, ENOJÓN Y SALVAJE. *Novecuento con Luz y Sonido*, 2.- LOS PERROS QUE LADRAN SON UNOS PRESUMIDOS. *Novecuento sin ladridos de perros*, 3.- LAS MUJERES, TODAS SON DESIGUALES. *Novecuento con canción de fondo*, 4.- YO NO CREO EN FANTASMAS, ¿Y USTED? ¿QUÉ ES EN LO QUE NO CREE? *Novecuento con anas*, 5.- AMAR A MÁS NO PODER. *Novecuento con pistola y tequila*, 6.- CONTRA EL ATAQUE DE ARMA BLANCA, LA ESTRATEGIA POLÍGLOTA. *Novecuento con varias lenguas*, y 7.- HACE LO QUE PUEDE, Y A VECES MÁS DE LO QUE PUEDE, DICE SU MADRE. *Novecuento con Internet*.

Como acabamos de mencionar, en cada *Novecuento* hay un cuento matriz que fue segmentado, dividido y disgregado en diversas partes; por ejemplo, el primero en 10 partes, el segundo en 19 partes, el tercero tiene dos divisiones, una de 7 partes y otra de 9, el cuarto y el quinto también en 9 partes, el sexto en 6 partes, y el séptimo en 12. Si consideramos la extensión de cada uno, y la pregunta de Philip Stevick: “¿cómo de corto puede ser un cuento?”,<sup>590</sup> podríamos decir que la extensión está determinada por la necesidad de cada texto, o en palabras de Ethan Joella: “una obra de ficción debe ser lo suficientemente extensa como para demostrar el talento y la habilidad de su autor, su visión del mundo, su voz, su técnica”.<sup>591</sup> En la descripción del nuevo género, Dante Medina aclara:

Sé que una novela no es un cuento alargado, y que un cuento no es una novela compacta. Conozco las diferencias técnicas de estos dos géneros, que he cultivado mucho. Me encandilaba y maravillaba la posibilidad de transformar un cuento en novela, así que procedí con entusiasmo a diseccionar a mi Frankenstein cortando en partes el cuento de partida. Lo

<sup>589</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘cuento’, 2023. URL: <https://dle.rae.es/cuento?m=form> Consultado el 20 de octubre de 2023.

<sup>590</sup> STEVICK, Philip: *Anti-Story. An Anthology of Experimental Fiction*, Nueva York, Free Press, 1971, p. XXII.

<sup>591</sup> JOELLA, Ethan: “Contra las normas del cuento: rompiendo los límites de la ficción convencional”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 62.

que procedía, me dije, era fabular, que emergieran retoños, que brotara follaje, que vinieran nuevos pájaros a cantar en las ramas de mi árbol.<sup>592</sup>

Una especie de álbum de recortes, “a esto es a lo que se refiere Theroux cuando afirma que los cuentos breves contienen una novela”.<sup>593</sup>

Citamos un ejemplo:

1.- FEO, RARO, ENOJÓN Y SALVAJE. *Novecuento con Luz y Sonido*

1.1. Luz, la ciega

*Siempre he sido bueno cuando me tiran el calzón. Pero nunca me lo tiran. Buscaba una mujer y me topé con ella. Años sin nada y de repente en unos días la completitud. La incompletitud. Me topé con ella de un encontronazo en un Centro Comercial. “¿Está ciega o qué?”, de muy mal humor le dije. “Sí, joven”, me contestó con su voz de velos. Traía un bastón blanco. Le pedí perdón y su teléfono. Me dio las dos cosas, de palabra. Algo es algo, me dije, porque guapo no soy. Bastará con que me vuelva amable. Con que se me quite un poco lo enojón y salvaje.*

Ya se iba yendo, como que se iba, cuando le pregunté en secreto en una voz que para ella fue clara como un grito:

—¿Cómo te llamas?

—Luz. —Me dijo.

Y agregó, yéndose:

—Y no me hables tan fuerte, que no estoy sorda.

Reproducimos aquí un fragmento donde la sátira y el humor están presentes en todo momento. Medina emplea el recurso del “álbum de recortes” para resaltar el texto anterior y renovar la ficción tradicional con un talante marcadamente lúdico. Explícito y directo, adopta un estilo libre. El autor describe su técnica de la siguiente manera:

---

<sup>592</sup> MEDINA, Dante: *Con ganas de algo más. Novecuentos*, ed. cit., p. 9.

<sup>593</sup> JOELLA, Ethan: “Contra las normas del cuento: rompiendo los límites de la ficción convencional”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 68.

Lo que ahora tenemos (ya es de todos: lo estoy compartiendo) es una serie de Novecuentos divididos en capítulos, que contienen en cursiva lo que fueron las partes del texto del cuento original. A partir de ahí, la narración emprende el vuelo, toma la palabra, y continúa el relato donde el cuento (más recatado) lo dejó.<sup>594</sup>

En la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) de Jorge Luis Borges y Bioy Casares se alude al procedimiento de extraer fragmentos de textos de gran dimensión, en ese caso de otros autores, para leerlos aislados, como textos autónomos que, por su extensión, podrían calificarse de microrrelatos. La singularidad del *Novecuento* es su génesis poco convencional, según la cual son recortes del cuento original del mismo autor los que acaban propiciando otro nuevo texto: siete ficciones edificadas en un collage, en una resignificación, técnica que describe Raúl Brasca.<sup>595</sup> También Lauro Zavala en *La minificción mexicana* (2003) hace referencia a este método de conversión en microrrelatos de secciones o fragmentos de textos de diversos autores como Juan José Arreola.

Citamos ahora otra parte del mismo *Novecuento*:

1.- FEO, RARO, ENOJÓN Y SALVAJE. *Novecuento con Luz y Sonido*

1.2. Sonido, la sorda

*Era mi día de suerte. Y de meter la pata. Necesitaba un reloj y la vendedora estaba de espaldas. La llamaba y no me hacía caso. Cuando volteó me leyó los labios: “¿Está sorda o qué?”. “Sí, joven, ¿qué se le ofrece?”. Vio que me puse colorado y me dijo que yo tenía ojos muy bonitos para que siguiera rojo de los cachetes. Me escribió su teléfono, y en el mismo papelito le puse “Gracias”. Ella por teléfono oye muy bien, porque tiene un aparatito adaptador. En persona es como se le dificulta.*

Coqueto y envalentonado, porque en un mismo día dos mujeres me habían “tirado el calzón”, a mí que siempre me tachan de feo y raro, le dibujé junto al “Gracias” un corazoncito con una flecha, y le dije, bobamente satisfecho:

—¿Ves?

—Con toda nitidez, si no estoy ciega. —Y me miró a mis ojos negros con sus ojos llenos de día.

Por segunda vez en los cinco minutos que tenía de conocerla, me sonrojé.

---

<sup>594</sup> MEDINA, Dante: *Con ganas de algo más. Novecuentos*, ed. cit., pp. 9-10.

<sup>595</sup> BRASCA, Raúl: “Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento”, revista *El cuento en red*, 2000, no. 1. URL: [www.elcuentoenred.org](http://www.elcuentoenred.org)



—Me llamo Mozart —le dije a labios llenos, para cambiar de tema—, ¿y tú?

—No —me respondió en megáfono de supermercado—, yo no me llamo Mozart.

Hubiera sido una exageración de mi parte abusar del color rojo, así que no me puse colorado sino serio, frente a ella, para que me viera hablar:

—Si Mozart no eres, entonces, ¿cómo te llamas?

—Sonido. —Me dijo.

Juro que no pude evitar ponerme colorado.

Este segundo fragmento se distingue por su gran dosis de humor y por su capacidad de captar las sensaciones cotidianas a partir de diálogos descriptivos. Otro de sus valores es el ingenio, mediante fórmulas escuetas y directas que provocan un efecto de simplicidad, más el final sorpresivo. Consideramos que los *Novecuentos* de este libro, en palabras de Ethan Joella: “poseen una gran concentración temática y renuevan la forma tradicional y manida del cuento convencional”.<sup>596</sup>

La “estructura fragmentaria” sobre la que ha teorizado Zavala favorece nuestro acercamiento al *Novecuento*. En sus trabajos sobre microrrelatos también David Roas se ha referido a “la posibilidad de recortar un fragmento de un texto y leerlo como microrrelato”,<sup>597</sup> técnica que usa Medina en el *Novecuento*, aunque aplicada a textos de una extensión bastante mayor. Finalmente, Medina añade en su Pre-facio: “Si el curioso quiere leer íntegro y sin “interrupciones” el cuento germen de cada *Novecuento*, puede leer solamente el texto en cursivas”.<sup>598</sup>

Por último, citamos las siguientes palabras de Ethan Joella:

El estudio de estos cuentos innovadores me ha permitido conocer que existe otro mundo en la creación literaria. Los escritores somos artistas emancipados; no hay reglas establecidas ni ninguna guía que uno deba interiorizar. [...] Todas y cada una de las reglas que aún existen se pueden romper y probablemente alguien lo haya hecho ya. Por lo tanto, uno puede preguntarse “¿Todo

<sup>596</sup> JOELLA, Ethan: “Contra las normas del cuento: rompiendo los límites de la ficción convencional”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 69.

<sup>597</sup> ROAS, David: “Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato”, en *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 21.

<sup>598</sup> MEDINA, Dante: *Con ganas de algo más. Novecuentos*, ed. cit., p. 10.

vale?”. Mi respuesta es que sí, cualquier cosa puede funcionar [...]. Las reglas son como telas de araña para los escritores. Podemos caer en ellas o romperlas.<sup>599</sup>

La evolución de los géneros literarios dentro de la literatura ha operado progresivamente en diferentes dimensiones, en lo complejo, en lo heterogéneo y en lo innovador. Las propuestas de géneros dantemedinianos se distinguen como especies en las que, en términos de Antoine Compagnon, el género “se conforme à l’idée intérieure de sa définition”, por lo que cada nueva propuesta genérica continúa una lógica que permite su correspondencia con el resto de géneros tradicionales. Desde la vocación de la novedad, las hibridaciones dantemedinianas reconstruyen la configuración y estructura de nuevas formas de hacer literatura.

---

<sup>599</sup> JOELLA, Ethan: “Contra las normas del cuento: rompiendo los límites de la ficción convencional”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, ed. cit., p. 76.

## V. ENFOQUES SOCIOLÓGICOS Y CULTURALES

### V.1 La lengua común de Jalisco en dos registros literarios: Juan Rulfo y Dante Medina

Por lo que la memoria es lo mismo que la fantasía... Y adquiere estas tres diferencias: que es memoria, cuando las altera y transforma; ingenio, cuando les da forma y pone en sazón y en orden.

Giambattista Vico, 1744

Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno nació el 16 de mayo de 1917 en Sayula, Jalisco, de conformidad con el registro civil, aunque en función del ánimo del autor (cuando respondía a entrevistas) decía haber nacido en Apulco o en San Gabriel, Jalisco, mistificación provocadora asociada a los hablantes del sur de Jalisco y a Juan Rulfo. Por encima de los enigmas que se le asignan al escritor, su novela *Pedro Páramo*, el libro de cuentos *El Llano en llamas* y el guión cinematográfico *El gallo de oro*, constituyen una obra que figura, como advirtiera Jorge Luis Borges, dentro de los cauces de la literatura fantástica, entre otros.

Análogamente la ficción dantemediniana aborda la realidad y fantasía puesto que su obra admite distintas interpretaciones para el espectador. Estilísticamente, la obra de ambos escritores aparenta engañosamente cierta ingenuidad, dando la impresión de que la conducta del campesino mexicano que habita sus textos es la del ciudadano de un lugar preciso: Jalisco.<sup>1</sup> La hispanista Mariana Frenk afirmaba que en la novela moderna el lector es coautor; particularmente la escritura de Juan Rulfo y Dante Medina permiten que el lector tenga la libertad y la responsabilidad de decidir los sentidos de la obra literaria a la que se enfrenta, llena de ambigüedades y diversos códigos de lectura

---

<sup>1</sup> “Las palabras que retratan el campo adquieren un gran valor simbólico y emocional”. GRIJELMO, Álex: *La seducción de las palabras*, Madrid, Santillana Ediciones, 2000, p. 258.

posibles y simultáneos. Aún así, en última instancia, Juan Rulfo sostenía que “todas las novelas tratan de lo mismo: del ser humano”.<sup>2</sup>

En los registros literarios de Rulfo y Medina encontramos un lenguaje de una lógica diversificada que propicia sorpresa en el lector. “Las sorpresas resultan seductoras por naturaleza, el ser humano busca las sorpresas continuamente y la literatura y el buen estilo acuden a la sorpresa para producir placer”,<sup>3</sup> mecanismo que puede estar tanto en el origen del humor como en la literatura fantástica.

Uno de los métodos de análisis literario que plantean René Wellek y Austin Warren es el que se hace en función de la biografía del autor con el objeto de analizar la repercusión de ésta sobre el procedimiento estético, poético del texto. Examinaremos a continuación cuatro aspectos en los que la escritura de Rulfo y Dante Medina manifiestan la reconstrucción de un código emocional, siempre teniendo en cuenta la prevención que hacen Wellek y Warren: “no es evidente que un escritor haya de encontrarse en una disposición de ánimo trágica para escribir tragedias o que escriba comedias cuando se siente satisfecho de la vida”.<sup>4</sup> Nuestros escritores comparten en sus obras una serie de temáticas sociológicas y culturales vinculadas a Jalisco en tres dimensiones, involucrando la voz del narrador, la acción del personaje, y el espacio y el tiempo. De esta manera introducen en el texto los argumentos del cariño irrecuperable, el personaje masculino como macho mexicano, el resarcimiento como venganza, la muerte y los celos. Nos detenemos brevemente en el tratamiento de tres tópicos recurrentes en el registro de ambos autores:

A) *El territorio como memoria*. Los personajes pertenecientes a un territorio —de suelos áridos— en el que habitan:<sup>5</sup>

Ejemplificamos con este fragmento del cuento “Nos han dado la tierra”, de *El Llano en llamas* (1953):

---

<sup>2</sup> CAMPBELL, Federico: *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, D. F., Biblioteca Era, Dirección de Literatura UNAM, 2003, p. 16.

<sup>3</sup> GRIJELMO, Álex: *Op. cit.*, p. 131.

<sup>4</sup> WELLEK, René, WARREN, Austin: *Teoría literaria*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1966, p. 92.

<sup>5</sup> Véase sección “IV.3.1.5 Cuentonela: en *Ir, volver y... qué darse*, 2003”.

Hemos vuelto a caminar. Nos habíamos detenido para ver llover. No llovió. Ahora volvemos a caminar. Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado. Se me ocurre eso. De haber llovido quizá se me ocurrieran otras cosas. Con todo, yo sé que desde que yo era muchacho, no vi llover nunca sobre el llano, lo que se llama llover. No, el llano no es cosa que sirva. No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada. A no ser unos cuantos huizaches trespeques y una que otra manchita de zacate con las hojas enroscadas; a no ser eso, no hay nada.<sup>6</sup>

Y con este otro, extraído del cuento “A veces, sopla un aire bonito” del libro de Dante Medina *Jueguetitos mirando pa mi infancia del sur de Jalisco* (2013):

A veces, cuando hacía de ese calor que secarse no quita el sudaderío, moja el cuello con las lágrimas que de todo el cuerpo corren a juntarse con la tierra y la queman, algún perro viene al jardín. El perro huele y aunque Tiburcio no burle ni el espanto de una mosca, su nariz le hace entender que ahí no nomás hay banca, sino también humano. Jalado por el recuerdo de una patada, de una tortilla picosa, de una quemada de cigarro, de una charpiada de tequila, asegún lo que el calor le haga memoria, arranca urgido a miar la banca regalo de Don Marcelino, de Don Ireneo o de Don Aníbal.<sup>7</sup>

La descripción que hacen ambos autores es poética, aunque para acercar al lector a la dimensión que lo lírico proporciona se recurre a un contexto cotidiano y al lenguaje coloquial. René Wellek y Austin Warren justifican este procedimiento como un recurso que despierta la conciencia literaria del lector y así activa su atención a la narración intuitiva. Los fragmentos trascienden lo local y particular a través de las evocaciones derivadas de la descripción del lugar, marcado por paisajes resecos e inhóspitos: la catábasis del Llano Grande. Lo lírico deja una impresión sutil pero potente que convierte el paisaje en un legado, en una memoria heredada, pues como Aristóteles

---

<sup>6</sup> RULFO, Juan: *El Llano en llamas*, ed. cit., p. 9.

<sup>7</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 546.

advirtió, la poesía puede ser “más filosófica que la historia, ya que la historia refiere cosas que han ocurrido, y la poesía las refiere tal como pudieran ocurrir”.<sup>8</sup>

Aún así, comprobamos que los textos poseen también un enfoque histórico puesto que en ambas narraciones cuentísticas hay un *yo* que conserva en la memoria experiencias vinculadas a vivencias concretas en el espacio y en el tiempo que provienen naturalmente de lo biográfico. Recurriendo nuevamente a René Wellek y Austin Warren y su conceptualización en el capítulo “Naturaleza de la literatura”: “no sólo en el hecho de suponer un marco escénico, sino en el modo en que se tratan el tiempo y el espacio, en que se elige y se lleva el diálogo que se pretende realista y en la manera en que los personajes entran y salen de la escena”.<sup>9</sup> La mezcla de lirismo y arraigo local genera una prosa que, en su aparente objetividad, se despliega en lo fantástico.

**B) *La conciencia colectiva.*** En las obras de Rulfo y Medina, los personajes tratan asuntos de la actividad política mexicana: el discurso de un gobernador que finge la existencia de la democracia o la aplicación de los ideales revolucionarios ante el pueblo permite llevar a la ficción la zozobra e inquietud del ciudadano.<sup>10</sup>

Así lo vemos, por ejemplo, en “El día del derrumbe” de *El Llano en llamas*:

—“Conciudadanos —dijo—. Rememorando mi trayectoria, vivificando el único proceder de mis promesas. Ante esta tierra que visité como anónimo compañero de un candidato a la Presidencia, cooperador omnímodo de un hombre representativo, cuya honradez no ha estado nunca desligada del contexto de sus manifestaciones políticas y que sí, en cambio, es

---

<sup>8</sup> WELLEK, René, WARREN, Austin: *Op. cit.*, p. 39.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>10</sup> En 2002, cuando Dante Medina escribía su columna *Maneras de habitar el mundo*, externó esta perspectiva sobre la no existencia de Gobierno de la siguiente manera: “El estado es incapaz de detener la violencia. Por una causa simple: el Estado está sumido en dos violencias, la de sus propios pleitos políticos entre ellos mismos y la de sus rebatingas económicas contra los ciudadanos. Hay tres actores y tres factores en la violencia que nos embarga. El Gobierno se ha equivocado de malos, y se ha equivocado de misión. En lugar de perseguir a los delincuentes y detenerlos, se dedica a perseguir a los contribuyentes para extorsionarlos. Las reformas y las acciones que le interesan son las que dejan dinero, las rentables: atrapar a un delincuente es un gasto, vigilar y cobrar impuestos al ciudadano es una ganancia”. MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en la violencia”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 13 de diciembre de 2002, p. 2-D.

firme glosa de principios democráticos en el supremo vínculo de unión con el pueblo, aunando a la austeridad de que ha dado muestras la síntesis evidente de idealismo revolucionario nunca hasta ahora pleno de realizaciones y de certidumbre”.<sup>11</sup>

O en la novela *Jilotlán de los Dolores* (2016), donde Dante Medina expone un diálogo lacónico en el que incluye la misma angustia, aparentemente sin solución:<sup>12</sup>

—¿Qué sería de la democracia? —Preguntó la maestra. Los alumnos hicieron un esfuerzo para acordarse del significado de la palabra “democracia”.<sup>13</sup>

En *Ni falta que hace Dios* (2021), es una definición coloquial compuesta de una comicidad que el autor utiliza para referirse al mismo asunto que encasilla la realidad histórica del pueblo mexicano, la falta de democracia:

La democracia es un sistema que te da a elegir a quién quieres que te chingue, y entonces tú eliges al que calculas que te va a chingar menos, y caes con el más mentiroso; mientras que en la monarquía es Dios quien hace la elección y entonces tú no tienes ninguna responsabilidad, y como Dios no comete errores ni pecados sino caprichos, no hay a quién reclamarle y cuando menos tu consciencia queda tranquila; antes tu verdugo era la debilidad ante Dios: ahora tú eres tu propio verdugo ante ti mismo.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> RULFO, Juan: *El Llano en llamas*, ed. cit., p. 139.

<sup>12</sup> Respecto a esta materia Medina vuelve a escribir en 2003 sobre el tema, en la columna periodística *Maneras de habitar el mundo*: “Vivimos víctimas de los odios de los poderosos. Son como dioses: cuando ellos se enojan caen sobre nosotros las plagas apocalípticas, las desgracias todas, las miserias, el hambre. Y ellos siguen reinando allá arriba, en el cielo de los intocables. [...]. El día que la medida del poder no sea el número de personas —eso que llaman democracia electoral— sino la capacidad de conciliación y de paz de los electos —vamos: que se escogiera a los gobernantes según su bonhomía y su inteligencia— seremos felices.” MEDINA, Dante: “Habitar el mundo entre el odio de los otros”, columna *Maneras de habitar el mundo*, Dante Medina, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 21 de febrero de 2003, p. 6-D.

<sup>13</sup> MEDINA, Dante: *Jilotlán de los Dolores*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. IV, p. 390.

<sup>14</sup> MEDINA, Dante: *Ni falta que hace Dios*, Colima, Puertabierta Editores, 2021, p. 19.

Los autores ciernen la realidad al campo literario: en el primero de ellos, Rulfo configura con agudeza y humor amargo el discurso del político que asegura la existencia de la democracia. En el segundo ejemplo, Medina opta por dejar que el ojo crítico del lector localice la falta de práctica de esta doctrina política, no sólo en el contexto ficcional, sino como símbolo de un contexto real. El último modelo describe metafóricamente en qué debería consistir este régimen político aun cuando su desempeño no se lleve a cabo de manera correcta. Son textos que analizan el sistema y la herencia política, social y cultural de un espacio, construyendo una suerte de memoria ficcional en la que la historia mexicana se ve reflejada.

C) *El mote: aspecto sociológico del sur de Jalisco*. Un distintivo ficcional en los personajes rulfianos es sobrenombrar a los personajes por medio de un alias, apodo, o mote; con ello agrega un tono de “confianza” que acerca las realidades ficcionales al lector, intensificada por la evidente comicidad que se desprende de los motes. Se trata de un recurso muy aprovechado por ambos autores y que no sólo remite a las costumbres de las comunidades de Jalisco sino también a una estrategia de familiarización del lector con la realidad representada.

Añadimos cinco ejemplos de “El Llano en llamas”, del libro homónimo:

*La Perra* se levantó despacio, quitó el cartucho a la carga de su carabina y se lo guardó en la bolsa de la camisa. Después se arrimó a donde estaban *los Cuatro* y les dijo: “¡Siganme, muchachos, vamos a ver qué toritos toreamos!”.<sup>15</sup>

Entonces *el Chihuila* se levantó y, arrastrando su carabina como si fuera un leño, se encaminó detrás de los que se habían ido.<sup>16</sup>

—¡Epa tú, *Pichón!* —me dijo Pedro Zamora—. Te voy a dar la encomienda de que vayas con los Joseses hasta Piedra Lisa y vean a ver qué le pasó a *la Perra*.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> RULFO, Juan: *El Llano en llamas*, ed. cit., p. 69.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 73.



En mientras, yo voy un poquito más abajo a buscar a *los Zanates*. Luego volveré.

Al día siguiente volvió, ya de atardecida. Y sí, con él venían *los Zanates*. Se les veían la cara prieta entre el pardear de la tarde.<sup>18</sup>

—¡Quítate el sombrero, para que te vea tu padre! Y el muchacho se quitó el sombrero. Era igualito a mí y con algo de maldad en la mirada. Algo de eso tenía que haber sacado de su padre.

—También a él le dicen *el Pichón* —volvió a decir la mujer, aquella que ahora es mi mujer—. <sup>19</sup>

El mote es un recurso fundamental en su obra literaria porque, además de obedecer al retrato sociológico que siempre posee la obra rulfiana, canaliza los usos de lo cómico o burlesco tan característicos del autor y amplía los rasgos significativos del personaje dando cabida a la ambigüedad y la homonimia. Rulfo delinea a sus personajes de un sólo trazo, sin detenerse en detalles físicos, lo que incrementa su dimensión simbólica o su apelación a lo humano general, que queda reforzada en ocasiones por el mote que, paradójicamente, sirve de vía de conexión de lo local con lo universal: “como es ya costumbre en él, Rulfo deja a sus personajes recorrer las páginas del libro sin descripción física ni espiritual alguna. Más aún, sin nombre durante largo tiempo. [...] Y es que los nombres, lo exterior, no importan en esta realidad”,<sup>20</sup> explica Blanco Aguinaga, lo que remite a una “función de la literatura” que René Wellek y Austin Warren explican como “su verdadera función” y que no es sino “hacernos percibir lo que vemos, hacernos imaginar lo que ya sabemos conceptual o prácticamente”.<sup>21</sup> Los apodos que utiliza Rulfo describen muy poco la imagen o apariencia que tiene el personaje, aunque sí prefiguran sus motivaciones, actitudes o estados de ánimo.

Por otro lado, los motes dantemedinianos también evidencian creatividad y sentido del humor. La asignación de motes en los ejemplos siguientes caracteriza el aspecto físico del personaje, designación semántica que es muy representativa de su

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>20</sup> CAMPBELL, Federico: *Op. cit.*, p. 32.

<sup>21</sup> WELLEK, René, WARREN, Austin: *Op. cit.*, p. 41.

apariencia y que incrementa su función en textos fundamentalmente dialogados. En “Berlín, este jardín con casas”, de *Ciudades de por sí* (1997), encontramos:

Dicen que tenemos la boca floja porque les ponemos apodos a cada edificio: “la tarta”, “el pastel”, “la gorra”, “el tubo”.<sup>22</sup>

En “Olvídate de Uruapan, *brother*”, del mismo libro:

Sí, todas se acuerdan de él, pero inexplicablemente olvidaron su nombre. La rubia quiere ganar la delantera y propone apodos: El “Noname”... el “Novias”... el “Chocolate”...; una morenita que tampoco quiere quedarse para vestir santos, cree recordar que a ella le “quiso llegar” con el nombre de “El fuereño”, y se acuerda bien —o casi bien— de él: “Era de la estatura de usted, aunque sin bigote, con el pelo más largo y el hablar más suavcito [...]”.<sup>23</sup>

(...)

Las demás muchachas de la mesa también se acordaban de algunos apodos: “El Micifuz”, el “McDonalds”, o el “Túlatrais”. Él quiso estar seguro de que la misma persona tuviera tantos apodos, que no lo estaban confundiendo. “Sabe”, le dijeron, “a lo mejor no, aunque quién sabe y sí”.<sup>24</sup>

En “Fui, vi, y me vine”, de *Ir, volver y... qué darse* (2003):

[...] sé que a escondidas que yo descubro me dicen El Ratataplán, por como hablo ha de ser pero también desde el choque aquel en que, fingiendo que no me enojara y mandándome el mensaje del apodo que me tienen.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> MEDINA, DANTE: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 329.

<sup>23</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 405.

<sup>24</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 405.

<sup>25</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 21.

“La vez que vi”, del mismo libro:

—al que le pusimos de apodo El Pájaro, porque para todo dice “vale” y “mano”, y entonces él tiene que ser El Pájaro  
—porque *más vale pájaro en mano*—. <sup>26</sup>

O “Yo aquí me quedo, y estoy bien como estoy”, también de *Ir, volver y... qué darse*:

Van cambiando los apodos, que le digo, a mi marido de soltero le decían La Locomotora, verdad?, y en su trabajo anterior le decían El Picaporte Doble, un apodo de yo sí sé por qué pero que no viene al caso explicárselos, y ahora le dicen El Ratataplán, al Frioleras en su trabajo de antes le decían El Frioleras y en su trabajo de ahora, aunque siga trabajando de mesero, le dicen El Pájaro, sólo a mi papá siempre le han dicho, por acelerado y presumido y vanidoso El Trombita, porque parece una tromba grande y es una tromba pequeña. <sup>27</sup>

Igualmente se recurre al mote en el capítulo “De un sobrino del tío que sabemos es Armando, atrapado en el recuerdo del final de su infancia, con extraordinarios y famosos personajes” perteneciente a la novela *Cosas de cualquier familia* (1990). <sup>28</sup>

El primer anuncio de que era tarde para seguirle haciendo al niño lo trajo el chiquillo de los Motis. Nunca supimos cómo se llamaba ni él ni ninguno de su familia, los conocíamos de puro sobrenombre por eso les decían los Motis. Voy en ca los Motis. <sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 34.

<sup>27</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 74.

<sup>28</sup> “Dante Medina escribe su segunda novela, más difícil de clasificar que de leer [...]. Acaso puede molestar cuando Medina no deja ser a sus personajes (y bien se nota que son seres ricos, altamente posibles y cautivadores). Entonces el lenguaje y la novela misma se sitúan en primer plano y adquieren ritmo conforme aumenta el humor de las anécdotas. *Cosas de cualquier familia* es una obra profesional por el hecho de no tomarse en serio [...]. En vez de reunir, el autor se divierte deshilvanando historias de donde resultan hilos finos; luego los arma en un caos intencional, en una nueva camisa de retazos. ‘La novela también es cosa de zurcido, ensamble, pliegues y engranajes’”. PADILLA, Ignacio: “Dante Medina: *Cosas de cualquier familia*”, periódico *Unomásuno*, México, D. F., sábado 15, 1990.

En la novela *Doktor psiquiatra* (2003):

Viejos perversos le hacían proposiciones, por más que ella se hubiera ganado el apodo de la Virgen María porque a todos los muchachos que se le acercaban, sin ninguna razón, les decía que era virgen. Hasta que un día, a los trece años, conoció a Ángel [...] Él fue mi verdadero Ángel de la Guarda, yo fui la que le puso ese apodo.<sup>30</sup>

En la novela *Tapatía* (2014):

“Miss Manners”, le pusimos de apodo. Y a él le gustaba porque le parecía aristocrático.<sup>31</sup>

(...)

Maravillas, le contesté. “¿Cuáles?”, todas, todas las maravillas de su vida familiar, “¿y de mí, qué le dice?”, entendí lo que quería y eso le receté: maravillas, que es usted un santo. Quedó contentísimo y yo risueño porque le acababa de inventar un apodo a mi casi suegra: “la mujer maravillas”.<sup>32</sup>

En la novela *Esta gringa que ves, nació en México y no habla inglés* (2016):

---

<sup>29</sup> MEDINA, Dante: *Cosas de cualquier familia*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 369. A propósito de la invención en los mote [los “motis” aquí] de los personajes, el poeta Raúl Bañuelos describió —en la primera presentación del libro— esta habilidad del autor: “es un creativo, un ficcionador a contracorriente, que no repite formas caducas de tiempos antepasados”. Periódico *El Informador*, “*Cosa de cualquier familia*, nuevo libro de Dante Medina, que continúa la regia tradición de la Literatura Jalisciense”, Guadalajara, Jalisco, viernes 16 de noviembre de 1990, p. 7-D.

<sup>30</sup> MEDINA, Dante: *Doktor psiquiatra*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 527.

<sup>31</sup> MEDINA, Dante: *Tapatía*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. III, p. 320.

<sup>32</sup> *Ibid.*, vol. III, p. 399.

—*Old Lady* —le decía mi abuelo a mi abuela, con el apodo que siempre la llamaba cuando se trataba de algo importante— [...] <sup>33</sup>

Y por último, en la novela *Jilotlán de los Dolores* (2016):

La prueba del lugar de aprecio que ocupo en Jilotlán de los Dolores, es que nunca, nadie, ni siquiera los chiquillos, por travesura, me dicen “Naguasflojas”, que es apodo muy corriente. Al contrario, me tratan de *doña*, y se dirigen a mí de *usted*, llamándome cortésmente: May Darling Clementine. <sup>34</sup>

(...)

—¿Pos qué no ven que Cáritas no es un apellido que venga de padre? —Comenzó a explicar Elfega—. Es como un sobrenombre... un... ¿cómo le dicen? Pa que me entiendan... Es como decirte a ti, Cástulo el de Justina... O a ti, Jaime, el padre de Jaimita... O a ti, Juventino, El Diecinueve. ¿Me entienden? Qué casualidá que aquí en el pueblo todos nos decimos nomás por nuestro nombre, que Tiburcio, que Fulgencio, que Zeferio, sin otro apelativo; entonces, qué casualidad que él siempre dice de él “Esteban Cáritas”, completo, y de su mujer “Refugio Cáritas” también completo. Era cierto, pensaban todos, pero no se habían fijado. <sup>35</sup>

Frente al uso del mote por Juan Rulfo, que dota al personaje de una significación más universal, y le da una amplia condición humana, en la literatura dantemediniana el mote particulariza al personaje, descansa especialmente en sus rasgos físicos, y sirve para que el lector se cree una imagen más clara del mismo, aunque sea a través de lo cómico, grotesco y caricaturesco. La percepción que los autores tienen de la vida es, así, congruente con sus respectivas obras.

---

<sup>33</sup> MEDINA, Dante: *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. IV, p. 69.

<sup>34</sup> MEDINA, Dante: *Jilotlán de los Dolores*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. IV, p. 603.

<sup>35</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 530.

Los tres aspectos analizados sitúan al sur de Jalisco [espacio] en las obras de Rulfo y Medina, convirtiéndose en fuente de inspiración y recursos para la elaboración de narraciones en las que lo onírico, lo grotesco, lo lírico y hasta lo fantástico no son incompatibles con la fidelidad a las raíces del territorio. Ambos logran evocar un tiempo transversal, que confluye con el histórico en la construcción del *territorio como memoria*, un espacio más allá de lo físico en el que confluyen el momento actual y el recibido de los ancestros, haciendo del llano jalisciense un símbolo del campo mexicano.

Las descripciones del entorno se escriben desde un yo inserto en ese mismo espacio, que observa y narra lo que ocurre a su alrededor. Aunque en algunos casos la narración se desarrolla en forma de diálogo, la observación es minuciosa y objetiva, lo que contribuye a la creación de personajes dinámicos y verosímiles, implantados en la perspectiva particular que tanto Rulfo como Medina ofrecen del mundo. En última instancia, la literatura instalada en lo fantástico, que ambos desarrollan, innova dentro del contexto coloquial: toma hechos y lenguajes propios del recuerdo y los transforma en descripciones maravillosas, donde los personajes habitan un universo que ellos perciben como algo natural y cotidiano.

## V.2 El ambiente sociológico y cultural: el centro, Guadalajara

¡Guadalajara, Guadalajara!

¡Guadalajara, Guadalajara!

Tienes el alma de provinciana

Hueles a limpio, a rosa temprana

A verde jara fresca del río

Son mil palomas tu caserío

Guadalajara, Guadalajara

Sabes a pura tierra mojada.

¡Guadalajara, Guadalajara!

Tienes el alma más mexicana.

Canción “Guadalajara, Guadalajara”

José Guízar Morfín, letra

La capital del Estado de Jalisco —Guadalajara— constituye el escenario y temporalidad de determinados personajes y obras de Dante Medina. El objetivo de este capítulo es acentuar los mecanismos narrativos con que describe a la ciudad y a sus habitantes bajo la perspectiva de la posmodernidad.

El ambiente sociológico de Guadalajara, como gran ciudad, constituye un proceso abierto y complejo, difícil de abarcar debido a su constante transformación en aspectos culturales, políticos y económicos, y a las tensiones que esta metamorfosis provoca en sus habitantes, que se mueven entre el deseo de abandonar las conductas provincianas y la aspiración de integrarse plenamente en la civilización posmoderna. Así, en la obra dantemediniana, Guadalajara funciona como un objeto literario: el autor retrata a una población peculiar e inventiva que impulsa el desarrollo del argumento imaginario y permite la construcción de espacios ficcionales. La urbe favorece, así, una estructura narrativa singular y personal, que busca transformar la narrativa mexicana, tradicionalmente vinculada a la crónica o la memoria, al mismo tiempo que expone — con un valor de novedad— el folclor utópico del tapatío o guadalajareense.<sup>36</sup>

Ejemplificamos dos formas en poesía y una en cuento con las que el autor recrea algunos rasgos de la sociedad de Guadalajara que, como ciudad, se configura como contexto en el que se pueden ubicar al mismo tiempo las evocaciones y las anécdotas narrativas:

1.- La comparación irónico-humorística posiciona a Guadalajara al mismo nivel que París, como ubicaciones míticas en las que se proyecta un ideal citadino que contrasta con la realidad. Del libro *Todos los amantes buscan un espejo* (2017),<sup>37</sup> citamos el siguiente poema:

---

<sup>36</sup> En su libro *Guadalajara, los placeres de los ojos*, Dante Medina hace la diferencia entre “tapatíos” y “guadalajarenses”. “Tapatío” es el nacido en Guadalajara; “guadalajareense” es el que vive en Guadalajara sin haber nacido ahí.

<sup>37</sup> A propósito de la función de la palabra *espejo*, citamos este fragmento de un artículo de Medina: “Los que así habitan el mundo, gruñen, se desesperan, son pasto de las enfermedades, sienten que de todas partes les vienen injusticias, que los demás son malos, y tienen un enemigo al que odian por encima de todo en la vida: el espejo”. MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en la vida de los otros”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 9 de febrero de 2001.

Y luego, las ciudades  
El ligar de los nombres  
Guadalajara y París  
Para empezar  
A ser cursis  
Procedencia y destino  
Fuimos a Jilotlán de los Dolores  
Por el nombre  
A Venecia por una tarjeta postal  
Donde estuviera Marco Polo  
A Portugal  
Por las sardinas a las brasas  
A Sevilla porque yo me creo en una  
Anterior vida  
Américo Vespucio  
Y a Roma no fuimos  
por razones estrictamente religiosas  
que sí nos llevaron al Tajín, a Uxmal  
y a Pátzcuaro  
Afortunadamente  
regresamos a casa por la noche  
antes de que se nos enfriara la cena.<sup>38</sup>

2.- La descripción poética de la vista elevada de la ciudad, los techos y azoteas de las casas de Guadalajara, aparece en otro poema del mismo libro:

MUSA FE

Porque la dificultad está en verte  
Escribo sobre ti desde mi casa para saber que estás cerca  
Me subo a la azotea  
desde donde se ven todas las casas de Guadalajara

---

<sup>38</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, Madrid / Colima, Amargord Ediciones / Puertabierta Editores, 2019. Responsable de la edición Sandra Ruiz Llamas, vol. II, p. 243.



Y sé que hacia donde miro, hacia lo que abarcan mis ojos  
en algún lugar de la mirada aunque no te vea, estás,<sup>39</sup>

3.- La descripción de barrios populares y sus actividades las vemos en el cuento  
“RULFIANDO (*Homenaje a Juan Rulfo*)”:

Llegó por la noche a Guadalajara. Lo dejaron en San Juan de Dios. Navegando en un río de putas por la calle de Gigantes supo que había llegado a la alegría. A punto de cobijarse para dormir en un nicho de la Plaza de Toros El Progreso, pasó por ahí La Reina de Jalisco, la mujer que enloquecería de vieja por la historia de Eduviges Dyada y Susana San Juan que le contaría Pedro Páramo, y notó que aquel hombre era tan guapo que uno podía atravesar la noche con él en los brazos, en deliciosa seguridad, y levantarse tarde al día siguiente.<sup>40</sup>

Medina precisa un vínculo entre sociedad, ciudad y narración para construir lo ficcional del espacio en el texto. En el estudio teórico *Poéticas urbanas. Representaciones de la ciudad en la literatura* (2014), Sebastián Godoy especifica: “el carácter textual de la ciudad posibilita su configuración como imagen e itinerario para quienes la viven, mediante el gesto de leerla-habitarla-recorrerla”.<sup>41</sup> En la obra de Medina la ciudad adquiere diversas funciones que van de su realidad histórica y cultural a una dimensión mítica, lo que permite la inserción de lo fantástico en narraciones que no abandonan su condición de documento realista.

---

<sup>39</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 264.

<sup>40</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 554.

<sup>41</sup> GODOY, Sebastián: *Poéticas urbanas. Representaciones de la ciudad en la literatura*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2014, p. 521, URL: [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-39252014000300013](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-39252014000300013)

### V.2.1 Características de Guadalajara, ciudad

Todo con el ánimo de hablar de Guadalajara, la  
muy querida, la ciudad amable.

Dante Medina,  
“Sentido contrario”

Guadalajara es una novia fea  
Dijo Alguien

Dante Medina,  
*La Dama de la Gardenia*

La obra de Dante Medina relacionada directamente con Guadalajara se caracteriza por una contemplación minuciosa del narrador de este espacio citadino. En el género narrativo, la acción de examinar detenidamente adquiere relevancia en dos dimensiones fundamentales del argumento literario: la temporal y la espacial, es decir, en el denominado cronotopo, concepto desarrollado por Mijaíl Bajtín. El autor articula estas dos dimensiones que conforman el cronotopo para representar la esencia de la ciudad de Guadalajara desde un eje ficcional e imaginario, al que incorpora de manera progresiva sus impresiones personales, no descuidándose el nexo del hombre con su entorno histórico y social.

La ciudad de Guadalajara —fundada en el Valle de Atemajac el 14 de febrero de 1542—<sup>42</sup> tuvo transformaciones significativas en el periodo del gobernador y escritor Agustín Yáñez (1953-1959).<sup>43</sup> En el cuento “RULFIANDO (*Homenaje a Juan Rulfo*)” el escritor retoma brevemente, y con sentido humorístico, algunas de las acciones que

---

<sup>42</sup> Sobre la fecha de fundación, Medina señala: “Más joven que el continente americano, Guadalajara festeja —casi por accidente— su aniversario 454 (menos de cinco siglos) el 14 de febrero, día de los novios. Habrá fanfarrias como cada año, discursos cívicos y patrióticos, poemas, loas y canciones, y muchas fiestas como si todo fuera color de rosa. Siendo así como es, los tapatíos de nacimiento y los guadalajarenses de adopción, vamos a festejar el cumpleaños de nuestra ciudad”. MEDINA, Dante: “Guadalajara en su cumpleaños”, periódico *Siglo 21*, suplemento “Vida y Cultura”, columna *En el ojo ajeno*, Guadalajara, Jalisco, 11 de febrero de 1996, año V, no. 1543, p. 4.

<sup>43</sup> Ver capítulo “I. INTRODUCCIÓN, I.1 Justificación”, apartado “*Genealogía de líneas y tendencias literarias mexicanas*”.

emprendió dicho gobernador y que actualmente permanecen como símbolos históricos a nivel nacional:<sup>44</sup>

Agustín Yáñez tomó un papelito, escribió una nota, la firmó, y le dijo que fuera a la Talabartería La Nacional, de la calle de República, donde le darían trabajo.

—Yo no quiero trabajo —dijo Pedro Páramo—, eso tenía de sobra en mi pueblo. Lo que quiero es vivir. A eso vine a Guadalajara.

“Entonces”, pensó Yáñez, “entonces...”, y se quedó sin pensamientos.

Salió del Santuario con Pedro Páramo detrás, y se le ocurrieron cosas: abrir una carretera a las costas de Jalisco, fundar una escuela con el nombre de su mujer, hacer una glorieta en Los Arcos con la estatua de una diosa de la Antigüedad: Minerva, por ejemplo.

Pedro Páramo le dijo, para que supiera que él existía:

—¿Y yo?

Agustín Yáñez lo miró, despojado de solidaridad cristiana porque ya estaban afuera de la iglesia, y en su papel de hombre que mandaba y como quien le pone sello y firma a un documento, por deshacerse del latoso, le ordenó:

—Ve a ver a Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaino porque él es de tu pueblo. — Y echó a andar.

Pedro Páramo se quedó sintiendo que ni así, porque la soledad no es para andarla compartiendo.<sup>45</sup>

En este trazo de la ciudad, observamos que el autor tiene como principal referente al narrador —en una hipotética identificación con Agustín Yáñez— en relación con la historia de la ciudad, y eso también remite al sentido presente en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. En el mismo cuento, Medina pone de relieve la dimensión literaria de Jalisco, vinculando a sus autores con la ciudad en la que vivieron. Un detalle sutil es que, cuando enumera a todos los ilustres fallecidos, Dante Medina incluye su propio nombre, como si él también perteneciera al pasado. Este recurso claramente

---

<sup>44</sup> El autor emplea datos históricos con carácter fantástico para reconstruir el cronotopo del cuento, y con ese mecanismo divierte al lector mediante argumentos ficticios. En el capítulo “L’humour est-il une invention de l’esprit moderne?”, Jonathan Pollock justifica que se trata de una agudeza moderna, el autor que emplea este estilo se define como “un humoriste au deux sens du terme: c’est un homme d’humeur et quelqu’un qui lance des traits d’humour”. POLLOCK, Jonathan: *Qu’est-ce que l’humour*, París, Klincksieck Éditions, 2001, p. 32.

<sup>45</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 555.

irónico, revela su rol de héroe cómico y un registro en el que lo fantástico deriva del cruce entre ficción y realidad, literatura e historia.

Juan Nepomuceno sólo había escrito, hasta entonces, cartas a su mujer Clara Aparicio, y torpe y atarantadamente. Desde niño soñaba con ser escritor. Famoso como José Mojica, gran cantante de su pueblo; como Blas Galindo, gran músico, de su pueblo. San Gabriel necesitaba un escritor como Zapotlán El Grande tenía a Juan José Arreola, Atoyac a José Luis Martínez, Autlán a Antonio Alatorre, Yahualica a Agustín Yáñez, Guadalajara a Francisco Rojas González, Jilotlán de los Dolores a Dante Medina.<sup>46</sup>

Guadalajara recibe diversos apelativos tales como: La Perla Tapatía, La Perla de Occidente, La Ciudad de las Rosas, y muy recientemente, empleada de manera ordinaria y popular, Guanatos.<sup>47</sup> En el siguiente ejemplo nuestro autor utiliza la referencia a uno de estos nombres para acompañar el texto. El método narrativo para caracterizar la ciudad lo define Aguiar de Silva como “la narrativa responde a la necesidad de representar las concepciones, los actos, y los estados del mundo”.<sup>48</sup>

Tola desde entonces noctámbula caminar por las calles encontrar cosas conocer gente encontrar amigos los que fueran conocer gente por ahí pues llégale a la mota al cemento a robar polveras entrar a comer a los supermercados y en la caja nomás esto salir con una naranja bien comidos cortar rosas en la noche de los camellones de Chapalita de la Avenida de las Rosas venderlas en la mañana en los altos a los conductores acompañados en ramilletes de doce pesos lindo niño se las compraban así que la mamá de su amigo lo corrió no vengas más a despertar aquí a Tola le valió [...]<sup>49</sup>

Otra descripción significativa está en el libro *Ciudades de por sí* (1997). Inicia con el cuento “Guadalajara 1-800, *don't help me*”, que proporciona al lector una

---

<sup>46</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 558.

<sup>47</sup> A Guadalajara se le conocía como La Perla de Occidente por su ubicación en el Occidente del país. Adjetivar a Guadalajara como La Ciudad de las Rosas tiene su origen en los camellones de rosas de la Avenida de las Rosas, y los jardines de otros espacios.

<sup>48</sup> RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier: *Op. cit.*, p. 103.

<sup>49</sup> MEDINA, Dante: *Tola. La delicuescencia del lenguaje*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, op. cit., vol. I, p. 113.

alegoría para designar una realidad, la ciudad. En su prólogo a los *Cuentos completos* de Dante Medina, Lauro Zavala resume el argumento de esta narración como “una mujer cuenta la historia del machismo y la homosexualidad de su esposo jalisciense en una llamada telefónica perdida”.<sup>50</sup>

“Por mi amor a las joyas, porque Guadalajara es La Perla Tapatía. Y porque la mía madre / espera al mío padre / se reúna con ella / en La Ciudad Amable”.<sup>51</sup>

Por otra parte, y por razones de conurbación que la capital del Estado tuvo con ciudades colindantes (Guadalajara, Zapopan, Tlajomulco de Zúñiga, San Pedro Tlaquepaque, Tonalá), se le asignó al espacio geográfico el apelativo de Zona Metropolitana de Guadalajara (ZMG), o Área Metropolitana de Guadalajara (AMG). En esa misma sintonía, el 7 de noviembre de 1993 Medina firma su obra *Cómo perder amigos* (1994) con una creación léxica ingeniosa, Guadazapopaque, a partir de Guadalajara, Zapopan y Tlaquepaque, que clasificamos como posmoderna, acorde a la teoría de Jonathan Pollock: “les humeurs lui fournissent également des occasions pour faire des jeux de mots et des aronomases, par exemple, l'école (scholè)”.<sup>52</sup> En esa misma estructura de imitación, el autor firma el 12 de diciembre de 2003 su poema “Yo ya me despido, Dios”, con una invención toponímica similar, Guadalapopan, que hibrida Guadalajara y Zapopan, y remite a una festividad religiosa en México: el día de la Virgen de Guadalupe. El autor aprovecha esto para constatar su característico humor y dentro de él, una ruptura, como señaló André Breton en su *Anthologie de l'humour noir* (1940) “l'humour confère un ‘singulier pouvoir de domination sur soi-même et sur les autres’”.<sup>53</sup>

Analizamos un último ejemplo extraído del cuento “Sentido contrario” del libro *Persona grata / Persona non grata* (1994-1995), en el que el autor vuelve a retomar con humor su inclinación por Guadalajara:

---

<sup>50</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 22.

<sup>51</sup> MEDINA, Dante: *Ciudades de por sí*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 324.

<sup>52</sup> POLLOCK, Jonathan: *Op. cit.*, p. 33.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 35.

“¿Usted habla mucho de su Estado natal, Jalisco, y de la capital, Guadalajara?”, me preguntaron, hace poco, en Cuba, a propósito del premio Casa de las Américas, que yo dije recibir para los jaliscienses, “¿qué no le ha dado su tierra natal que a usted le gustaría tener?”. “Un carné de conducir, mi hermano”, contesté.<sup>54</sup>

Precisamente el texto “Amor a Cuba y desamor a Cuba”, también de *Persona grata / Persona non grata* (1994-1995), está dedicado a Jorge Edwards, por su libro *Persona non grata* (1973) que, como afirma Lauro Zavala en el citado prólogo a los *Cuentos completos* dantemedinianos “da pie a elaborar algunas reflexiones sobre la experiencia cubana”.

Finalmente señalamos que el autor colaboró con el periódico *Siglo 21* de Guadalajara, en la sección Vida & Cultura, con una columna titulada *En el ojo ajeno*. En ella publicó textos breves, monólogos interiores que recogían su observación y percepción de la ciudad; María del Carmen Bobes define esta técnica narrativa como: “una reflexión ininterrumpida y espontánea”, lo que admite “una libre asociación en el tiempo, en el espacio, en la analogía, puesto que es un discurso liberador de las leyes de la lógica, de la estética, de la ética [...] pero que no afectan al pensamiento”.<sup>55</sup> Citamos fragmentos de algunos de esos artículos, todos sobre Guadalajara que, aunque numerosos, nos parecen necesarios para situar el mosaico que compone la visión del autor de esta ciudad:

#### *Guadalajara y los boleros*

Es un oficio que, como tantas otras cosas en ésta, hemos ido dejando morir porque esta ciudad se nos volvió, repentinamente, “muy moderna”.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> MEDINA, DANTE: *Persona grata / Persona non grata* (1994-1995), en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos* (1977-2017), ed. cit., vol. II, p. 438.

<sup>55</sup> RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier: *Op. cit.*, p. 107.

<sup>56</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 16 de abril de 1992, p. 6.

### *Guadalajara en el desconcierto*

Anda a tientas, torpe como un ciego. La historia reciente le ha hecho saber que para donde le dé se equivoca. Antes, sabíamos cuál era el camino, qué habíamos de decidir, para qué rumbo quedaban el progreso. Ahora, todos los rumbos parecen ser erróneos.<sup>57</sup>

### *Guadalajara y la contaminación*

Nuestra ciudad no había previsto en su destino ensuciar el aire. Nos protegían el bosque La Primavera, Los Colomos, el bosque de San Isidro y una cantidad de árboles diseminados por buena parte de nuestras banquetas. El lago de Chapala nos permite, todavía, soñar con paisajes bucólicos donde es posible vivir naturalmente. A la basura, con algunas peripecias, siempre lográbamos exiliarla.<sup>58</sup>

### *Guadalajara y el poder*

¿Nuestra arisquez no será resultado, además de la experiencia, de la reflexión, muchas veces responsable? Una cosa es segura: ya no nos pesa particular, y cuando creemos tener algo que decir, salimos a la calle o a la luz pública en los medios de comunicación.<sup>59</sup>

### *Guadalajara en su cumpleaños*

En tiempos de festejos, catorces de febrero y loas a la autoestima, un buen regalo de aniversario sería el propósito de llegar a convertir a Guadalajara en una sola: hacer de la ciudad una que no nos avergüence mostrar y de la ciudad de las postales.<sup>60</sup>

### *Las señoras y Guadalajara*

Uno de sus vicios es comprarse zapatos. El otro, es coquetear. Las dos cosas las viven con exquisita inocencia. La sabia maestría de caminar sobre zapatos acordes a su temperamento ha sido tan estudiada como el aire distraído con que se dejan contemplar.<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 20 de abril de 1992, p. 5.

<sup>58</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 28 de enero de 1996, año V, no. 1529, p. 4.

<sup>59</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 4 de febrero de 1996, año V, no. 1536, p. 4.

<sup>60</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 11 de febrero de 1996, año V, no. 1543, p. 4.

<sup>61</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 18 de febrero de 1996, año V, no. 1550, p. 5.

### *Seguramente Guadalajara*

De tiempo en tiempo, el cuerpo de Guadalajara huele a muerte. El clima privilegiado que tanto apreciamos pierde importancia para los que aquí queremos vivir.<sup>62</sup>

### *Guadalajara y el carnaval*

Recatados en apariencia, jaliscienses y tapatíos traemos las castañuelas por dentro. Con el menor pretexto hacemos una comida de amigos, mandamos por las tortas, partimos un pastel, nos juntamos en casa de alguien.<sup>63</sup>

### *Guadalajara y las serenatas*

Este lenguaje musical es bueno para festejar el amor que llega, provocar el cariño deseado y pedir perdón por las culpas. Cuando suenan las trompetas con sordina del mariachi, todos los oídos de mujer empiezan a adivinar la distancia de la música.<sup>64</sup>

### *Guadalajara de noche*

Cuando cae la oscuridad en la ciudad se puede esperar cualquier cosa. La urbe se convierte en una gran pista de baile en la que uno puede enrolarse hasta el amanecer.<sup>65</sup>

### *Guadalajara*

Se dice que esta ciudad es un rancho. Pero pasamos del rancho grande a la metrópoli sin transacciones. Y lo peor es que apenas nos estamos dando cuenta.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 25 de febrero de 1996, p. 5.

<sup>63</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 3 de marzo de 1996, año V, no. 1564, p. 4.

<sup>64</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 10 de marzo de 1996, p. 6.

<sup>65</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 17 de marzo de 1996, año V, no. 1578, p. 4.

<sup>66</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 24 de marzo de 1996, año V, no. 1585, p. 5.



### *Los galanes de Guadalajara*

En Guadalajara no se galanea como en cualquier otra parte. En eso también los habitantes de Guadalajara somos especiales.<sup>67</sup>

### *En Guadalajara fue...*

El arte contribuye a que las cosas se queden un poco más de tiempo con nosotros. A imaginarnos lo que ya no somos. ¿Quién aún se atrevería al paseo citadino y gastronómico de irse desde la antigua Central Camionera hasta el cine Variedades?<sup>68</sup>

### *Guadalajara y los prostíbulos*

Cuando la nostalgia de lo que ya no es Guadalajara, el lamento de lo que perdimos, nos llega desde el fondo del recuerdo, algo nos dice que hubo una época en que aquí florecieron los prostíbulos.<sup>69</sup>

### *Lo que Guadalajara no tiene*

La ciudad no tiene mar, no tiene montaña, no tiene río, no tiene nieve. ¿Nos gustaría que los tuviera? Ah, pero Guadalajara tiene otras cosas, y esas nos consuelan.<sup>70</sup>

### *Los profes en Guadalajara*

El sueldo les grita, cada quincena, lo que valen: menos que una noche de cabaret, menos que un día de asueto en Cancún, menos que un viaje en avión, menos que una puerta de caoba, menos que un dálmata, mucho menos que un equipo de cómputo.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 21 de abril de 1996, p. 4.

<sup>68</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 28 de abril de 1996, p. 11.

<sup>69</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 5 de mayo de 1996, año V, no. 1626, p. 8.

<sup>70</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 12 de mayo de 1996, año V, no. 1633, p. 8.

<sup>71</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 19 de mayo de 1996, año V, no. 1640, p. 5.

### *Guadalajara, los sacerdotes y los militares*

Los milites y los clérigos viven encerrados en un mundo de compromisos, promesas, votos y prohibiciones. Su vida está pautada por el ritmo impersonal de los reglamentos.<sup>72</sup>

### *Guadalajara y la pobreza*

El guadalajarenses, en el fondo, le tiene pavor a la pobreza. Si en esta ciudad uno no tiene dinero, es menos humano que los demás humanos.<sup>73</sup>

### *El tapatío fuera de su casa*

Viajar para el guadalajarenses es una aventura; no se preocupa por la ida y vuelta. Es probable que ruegue por que nadie ya nunca más sea extranjero en ningún lugar a donde vaya.<sup>74</sup>

### *Guadalajara y los mamuts*

Un día Federico Solórzano compró un mamut. No porque creyera en el destino de la película *Jurassic Park* ni porque sospechara del futuro de caricaturista de su hijo Jis. Federico Solórzano compró un mamut por dos razones: una, sentimental, y la otra, económica.<sup>75</sup>

### *Guadalajara y las fobias*

El tapatío no es miedoso. Tiene sus temores nomás. El pavor mayor de esta ciudad es a que se sepa. Somos una sociedad del silencio, del secreto, del soborno.<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 26 de mayo de 1996, año V, no. 1647, p. 5.

<sup>73</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 2 de junio de 1996, año V, no. 1654, p. 15.

<sup>74</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 9 de junio de 1996, año V, no. 1661, p. 6.

<sup>75</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 16 de junio de 1996, año V, no. 1668, p. 9.

<sup>76</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 23 de junio de 1996, año V, no. 1675, p. 26.

### *Guadalajara y los premios*

Los galardones son para los consagrados, para los indiscutibles, y tienen una misión confirmatoria: los gana un artista al que ya su obra había dado prestigio suficiente. Y los concursos sí que encierran sorpresa.<sup>77</sup>

### *Guadalajara y las hormigas*

Juan Rulfo nos cuenta que Anacleto Morones (¿por qué la región de Zacoalco?) podía pararse en un hormiguero sin que le picaran las hormigas, con un simplísimo truco: morderse la lengua como los tapatíos.<sup>78</sup>

### *Guadalajara y los policías*

El alegato entre quién debe pagar la vigilancia en bancos en esta ciudad es ridículo: hay responsables, electos, de la seguridad en esta urbe, y reciben un salario por eso, y pagamos impuestos.<sup>79</sup>

### *Guadalajara, los dimes y diretes*

En esta ciudad se ha desatado la diversión colectiva de un circo muy peculiar: la chismorrería de la vida pública.<sup>80</sup>

### *Guadalajara y los table dances*

La represión a gritos y sombrerozcos por este tipo de lugares de diversión, ha conseguido hacerlos famosos, la palabra ya no nos suena tan en inglés como antes, y todo mundo entiende, más o menos, de lo que se trata.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 30 de junio de 1996, año V, no. 1682, p. 6.

<sup>78</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 7 de julio de 1996, año V, no. 1689, p. 10.

<sup>79</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 14 de julio de 1996, año V, no. 1696.

<sup>80</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 28 de julio de 1996, año V, no. 1710.

<sup>81</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 4 de agosto de 1996, p. 4.

### *Guadalajara y los meseros*

Amables y corteses hasta el umbral de la zalamería, los meseros de esta ciudad son discretos. Saben adivinar cuando la mujer que nos acompaña es la esposa, la amante, la amiga, o un ligue nuevo, y se comportan en consecuencia.<sup>82</sup>

### *Guadalajara e Internet*

Es una red de posibilidades en las que un poco de suerte, un poco de voluntad, una pizquita de azar, y la intervención del dios destino, quizá sean útiles para que lleguemos a buen puerto. Por eso internet puede ser un vicio.<sup>83</sup>

### *Guadalajara y las mentadas de madre*

Guadalajara es, involuntariamente quizá, una ciudad que puede ser chistosa. Sería soberbio que declararan saludo universal de camaradas la mentada de madre, o que hicieran una manifestación ciudadana por el derecho a hablar a su gusto.<sup>84</sup>

### *Guadalajara y el turismo*

Nuestros parientes y amigos que nos visitan en esta leal ciudad, henchidos de morbo, nos ruegan que les mostremos los sitios que han forjado la celebridad reciente de la Guadalajara de la nota roja.<sup>85</sup>

### *Ser peatón en Guadalajara*

A las estadísticas del suicidio, los asaltos bancarios, los robos de automóviles, se suman las de los atropellados en la zona metropolitana.<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 11 de agosto de 1996, p. 11.

<sup>83</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 18 de agosto de 1996, p. 7.

<sup>84</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 1 de septiembre de 1996, p. 5.

<sup>85</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 10 de noviembre de 1996, p. 4.

<sup>86</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 17 de noviembre de 1996, año VI, no. 1822, p. 6.

### *Guadalajara y las nalgadas*

Con ese fino e involuntario sentido del humor tan común en los que hacen reglamentos, el de Policía y Buen Gobierno propone una nueva infracción cívica: La prohibición de las nalgadas.<sup>87</sup>

### *Los libros y el placer en Guadalajara*

Sucede en Guadalajara un acontecimiento singular desde hace diez años: la Feria Internacional del Libro. Esta no es una ciudad ni de lectores, ni de librerías, ni de editoriales.<sup>88</sup>

### *Guadalajara y los automóviles*

La carencia de coche le duele al guadalajarenses como una herida. Para el tapatío es algo más que un artefacto, es un cómplice, un compañero, parte de la familia.<sup>89</sup>

El autor se muestra como *atestiguante* de lo que sucede en la ciudad; no propone sólo narrar, hacer una crónica, sino que también él es parte de ella y expresa un juicio. Finalmente, se trata de la representación de Guadalajara, descrita con cuidado para ser observada teatralmente. Sobre la función de testigo que puede asumir el narrador, afirma María Concepción Pérez: “este juego entre lo visible y lo no visible, entre lo no dicho y lo sugerido, se completa, gracias a la ficción narrativa, con el juego del narrador, que se sitúa en un múltiple plano (traductor, cronista, comentarista...)”.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 24 de noviembre de 1996, año VI, no. 1829, p. 6.

<sup>88</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 1 de diciembre de 1996, p. 5.

<sup>89</sup> Periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 8 de diciembre de 1996, año VI, p. 11.

<sup>90</sup> PÉREZ, María Concepción: *Los géneros literarios. Curso superior de narratología. Narratividad-Dramaticidad*, ed. cit., 1997, p. 109.

## V.2.2 Un enfoque topográfico y policíaco en Guadalajara

Ay Jalisco, Jalisco, Jalisco

Tú tienes tu novia que es Guadalajara

Muchacha bonita, la perla más rara

De todo Jalisco es mi Guadalajara

Jorge Negrete, letra,  
canción “Jalisco no te rajes”

Fingí interesarme en conocer la ciudad, aunque  
algunos afirman que yo ya la conocía. Dejé que  
dijeran cualquier cosa, con tal de conseguir  
información.

Dante Medina,  
“Olvídate de Uruapan, *brother*”



Figura 1. *Portada novela La Dama de la Gardenia (2015).*<sup>91</sup>

<sup>91</sup> La primera edición de la novela fue publicada en Fondo de Cultura Económica en 1992. La portada expuesta es de la segunda edición de la novela, obra de la pintora Margarita Pointelin en la que se representa un mapa de Guadalajara, Jalisco.

En 1992 Dante Medina publicó *La Dama de la Gardenia*, una novela que aborda la representación de la ciudad, transfigurando el espacio para convertirlo en parte elemental de su escritura. Inicialmente, el personaje central de la novela era ana (sic); para su diseño, el autor escribió los “apuntes para dibujar a un personaje” que, finalmente, no se incorporaron a la novela final, y se publicaron como poesía en *Maneras de describir a Ana / El agua, la Luna, la montaña y los puentes* (1995). El personaje probó suerte en las colaboraciones diarias que tuvo el autor en el periódico *Siglo 21* de Guadalajara. El diseño de este personaje manifiesta la importancia de la ciudad:

13

ana nació un día  
como nace toda la gente  
ana te llamarás, dijeron  
sus padres,  
pero ella no se acuerda  
nació en Guadalajara,  
y le alcanzaron a tocar  
dos aas del nombre de la ciudad  
donde nació  
ana siempre ha sido medio cabrona  
medio que le gusta decidir por sí misma  
ana le dicen a ana,  
y ella contesta *qué talk?*<sup>92</sup>

## VIII

ana es sangrona  
y caprichosa,  
y despotrica contra los tacos,  
los psiquiatras,  
los precios de las zapaterías,  
la ciudad de Guadalajara,

---

<sup>92</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, p. 67.

ella misma,  
y contra lo que se le venga en gana<sup>93</sup>

*La Dama de la Gardenia* pertenece al género policial, más específicamente a la narrativa de espías, pero con el sentido humorístico que caracteriza la estilística del autor.<sup>94</sup> Un análisis de la obra identifica con claridad componentes de lo tradicional de Guadalajara —descrita con mistificación—: En la búsqueda del personaje central femenino, “la Fellita”, se descubre un espacio literario que trama e intriga. Señala F. Hoveyda la importancia que tiene en la ambientación narrativa policiaca la “pugna entre el criminal y el detective, reconocimiento de cadáveres, examen de huellas, estudio del ambiente de la víctima, análisis psicológico de los sospechosos [...]”.<sup>95</sup> Por nuestra parte, comprobamos que, según afirma F. Hoveyda, en el caso de *La Dama de la Gardenia* la atención recae sobre policías con intenciones mesiánicas, y sobre la fantasía y maravilla de los niños indigentes que habitan la vía pública de diferentes sectores de Guadalajara: la Plaza de las Sombrillas, el Centro, el Santuario, la colonia Moderna, Chapalita, Santa Tere. Las acciones de *suspense* las delimitan personajes que componen la memoria colectiva de la ciudad, como La Reina de Jalisco, Kraepellin, Firulais, El General Hilachas, Polidor. En *Teoría de la literatura*, Boris Tomasevskij indica que existen novelas que no sólo “experimentan una evolución, a veces una revolución”,<sup>96</sup> y a eso apunta esta ficción, y así se recoge en la contraportada de la segunda edición: “Mosaico narrativo que retrata a una ciudad, múltiples historias detectivescas, criminales, amorosas, biográficas, maritales, anecdóticas, relatadas con un irrefrenable sentido del humor y la ridiculez”.<sup>97</sup>

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 86.

<sup>94</sup> La contraportada de la primera edición de la novela *La Dama de la Gardenia* (1992) describe: “el autor suma un sentido del humor permanente, muchas veces negro, irónico, mordaz, y un ritmo verborreico y totalizador, una apuesta del estilo y del lenguaje que van envolviendo al lector, lúcida y jocosamente”. MEDINA, Dante: *La Dama de la Gardenia*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 407.

<sup>95</sup> RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier: *Op. cit.*, p. 160.

<sup>96</sup> TOMASEVSKIJ, Boris Viktorovich: *Teoría de la literatura*, Madrid, Ediciones Akal, 1982, pp. 212-213.

<sup>97</sup> MEDINA, Dante: *La Dama de la Gardenia*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 408.



Existe en la obra un narrador con aptitudes admirables de indagación en las que intervienen el plan de un crimen y el indicio de una zona exacta de Guadalajara como punto de partida de las peripecias que darán ocasión a esta ficción policial urbana:

## 2. *Es que usted es bien quién sabe cómo*

En el piso dos, con ventanita dando a la calle, Plaza de las Sombrillas, tiene su despacho el señor que está esperando, junto con el Enamorado, su turno, en la Agencia Matrimonial (“Discreción absoluta”). Junto a la Biblioteca Iberoamericana “Octavio Paz” (antes Templo de Santo Tomás). El Enamorado se entretiene mirando una revista, *Vogue*, que trae en su suplemento fotos de las parejas más aristocráticas de Europa, en la ceremonia de sus matrimonios: el príncipe y la princesa, el barón y la baronesa, el rey y la reina, no parecen haber tenido ningún problema para casarse. Un muestrario de los hermosos vestidos de los notables matrimonios de la historia completa el reportaje, muy explícito en cuanto a la textura de las telas y las pieles (aunque *reales*, humanas ellas).

—Ellas son siempre lindas, y ellos son siempre narizones.

—Creemos que piensa el Enamorado.

Discretamente, y sin articular palabra, como cuidándose que lo descubra algún agente de la CIA, del FBI, de la OCD, de la Gestapo, de la Interpol, de la PJF, u otro, el señor le introduce entre dos páginas de la revista una tarjeta de presentación,

—Para cuando se le ofrezca.

—¿Disculpe?

—A todos los que se casan se les llega a ofrecer.

La tarjeta también dice que se trata de un servicio discreto, como el de la Agencia Matrimonial. Pero no dice “Discreción absoluta” sino “Absoluta discreción”, lo que le parece al Enamorado aún más discreto dentro de lo que discreto quiera decir exáctamente, porque él no lo sabe de cierto.<sup>98</sup>

La descripción de las acciones se beneficia de la cantidad de grupos mencionados, públicos y privados, encargados de la seguridad social, lo que acentúa lo circunspecto del asunto. El análisis de este fragmento se explica con el argumento que hace Régis Messac en *Le “detective model” et l’influence de la pensée scientifique*, que justifica el auge del género y su conformación más habitual por su vinculación con algunos valores que marcan el siglo XIX, con el auge del cientifismo. Como explica

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 428.

Francisco Javier Rodríguez Pequeño, “la industrialización, el desarrollo de una sociedad urbana y la consiguiente afirmación de instituciones como la policía contribuyen a dar forma a un género nuevo: el policíaco”.<sup>99</sup>

—Señorita, me gustaría...

—Un instante, por favor, no cuelgue. Sí, tiene usted una cita, señor, hoy a las ocho de la noche p. m., en el bar La Fuente, calle de Pino Suárez, con el Licenciado. Se le pide ser puntual.

—¿Podría preguntarle...?

—Le ruego que me disculpe, señor, estas son las instrucciones, y tengo aquí a una persona con una solicitud de empleo que debo atender. Le llamaremos cada dos días. Good Bye.<sup>100</sup>

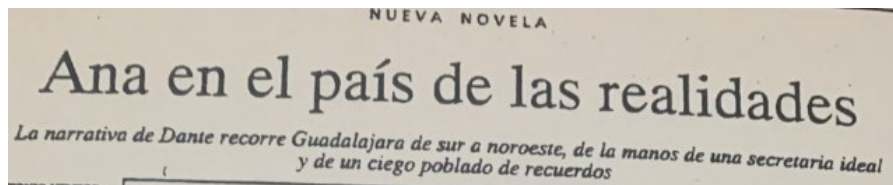


Figura 2. Periódico Siglo 21, 23 de septiembre de 1992.

Se trata de una narración construida bajo un manto de intriga, en la que el contexto —una atmósfera enmarcada en el espacio público— genera una constante sensación de alerta ante la presencia de información oculta o de un posible peligro, sin que se pierda el carácter verosímil de la historia. José Emilio Pacheco describe la obra de la siguiente manera:

Dante Medina levanta en *La Dama de la Gardenia* la novela de la Guadalajara de hoy. En ella aparece el gran crimen policial del siglo XIX: a las puertas del Teatro Degollado un “joven de 22 años, ateo, profesor y desnoviante” apuñala al Gobernador de Jalisco, el General Ramón Corona, y trata de suicidarse con la misma arma.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier: *op. cit.*, p. 162.

<sup>100</sup> MEDINA, Dante: *La Dama de la Gardenia*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 438.

<sup>101</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 409.

En *Ficción y géneros literarios*, Rodríguez Pequeño expone los cinco rasgos que pertenecen al género policial en su fase inicial, que identificamos en la novela de Medina. Ejemplificamos cada rasgo con un fragmento de la obra en el recuadro siguiente:

| Rasgos propios del género <sup>102</sup>                                                                                                                                                                                                                                              | Ejemplos <i>La Dama de la Gardenia</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1.- Un detective aficionado, no perteneciente a la policía ni a ningún cuerpo organizado, poseedor de unas extraordinarias cualidades deductivas y de observación, excéntrico, narcisista, frío, que se muestra despectivo con respecto a la capacidad de la policía y a sus métodos. | Detective Privado — Especialista en Bigamias — Da pruebas escritas — Atención especial a <i>affaires</i> internacionales (idiomas varios) — Espionaje profesionalizado — Absoluta discreción — Plaza de las Sombrillas — Teléfono público de la Plaza de las Sombrillas 12-23-40 — S.V.P. Deje sonar mucho, <i>please</i> . <sup>103</sup>                                                                                                                                                                                                                                     |
| 2.- Un narrador co-protagonista amigo del detective, a quien auxilia en sus labores investigadoras, marcando además la superioridad del detective sobre él mismo y sobre el lector.                                                                                                   | Sin saber por qué —un detective está obligado, dice el Manual, a creer en la Intuición— le entró una angustia del “teléfono de su despacho”, y creyó que era preferenciable dejar para otro día el “levantamiento” (proceso detectivesco cotidiano, parte de sus costumbres) de las nuevas señoras (con fotos, nombres, y sobre todo, edad, medidas, color de piel, status social, barrio, ocupación, etc.) que acudían a la Agencia Matrimonial con el fin de encontrar: Caballero honesto, sin prejuicios, deseoso de compartir placeres intensos con dama decente, estable, |

<sup>102</sup> RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier: *Op. cit.*, p. 163.

<sup>103</sup> MEDINA, Dante: *La Dama de la Gardenia*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 429.

|                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                                   | <p>cariñosa y sin problemas económicos; o de encontrar: Señor con dificultades de horario, para enriquecedores encuentros esporádicos; o de: etc. “Levantamientos” que molestaban crecientemente a las dos dueñas de la Agencia porque un detective, pensaba él.<sup>104</sup></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| <p>3.- Creación de personajes sospechosos de haber cometido el crimen o los crímenes y de los testigos [...].</p> | <p>Dato 1: Esposa del hombre que le llamó.<br/>Ocupación: De él, Industrial, dueño de una empresa.<br/>De ella: esposa de él, ama de casa.<br/>Detalle útil (así está escrito, dijo la voz de ella, señor): muy cariñosa, perfectamente en su lugar.<br/>Dato 2: Muy bella. Elegante, discreta. Tiene un Mercedes color tinto, modelo 1992. De lujo, importado.<br/>Dato 3: Tiene una bellísima cicatriz en la sien derecha. Producto de un accidente, en 1990, en una carretera europea que no viene al caso; la cicatriz es en forma de gardenia.<sup>105</sup></p> |
| <p>4.- La razón como medio para esclarecer el crimen, que siempre supone un misterio, un enigma.</p>              | <p>—¡Casualidad! ¡Qué hola que nos encontramos! ¿Rumbo para mí vive usted también?, y le va a hacer mala impresión a la muchacha, o a lo mejor ella va a pensar que él quiere quedar bien con ella para que ella le ayude a conseguir el empleo, y eso sí que sería cosa muy fea, que ella pensara eso de él. Así que mejor se queda sosiego,</p>                                                                                                                                                                                                                     |

<sup>104</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 432.

<sup>105</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 437.

|                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                                       | mirándola alejarse, por la calle paralela al Mercado Corona, [...] <sup>106</sup>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| 5.- Predominio de la razón sobre la acción, a diferencia de las anteriores narraciones de aventuras, policíacas o no. | <p>“Su mayor felicidad sería estar convencidos de hacer las cosas ‘como todo el mundo’. Pero no pueden. Si usted acepta esto, podemos empezar a trabajar”.</p> <p>—Sí, señorita, cómo no. Lo que usted diga. (Y piensa: Qué difícil es casarse.) Lo que no deja de impresionarlo es eso de la tipología. De veras que es un truco chingón. Y estas viejas no son nada pendejas. (¿A ver? Cómo, con unas preguntitas mamonas, que quiénes fueron tus papás, que cuántos hermanos tienes, qué piensas de ellos, dónde dormías de chiquito, cuántos cuartos tenía tu casa, te gustaba o no la comida que te daba tu mamá, a qué mandados ibas a la tienda, en qué Primaria estuviste, te acuerdas de tu maestra, y de nuevo, el nombre de tu papá, el que le daban en tu casa, si eran buenos esposos, según tú, tu mamá y tu papá, si eras, según tú, feo o bonito de chamaco, y que si tus tíos, y que si tus sobrinas, y que si tus juegos, y tu barrio, y cuanta cosa hay, pura preguntadera. Pero, ¿a ver?, cómo le hizo para que la tipología esa le dijera tanta cosa mía. No, si no son nada pendejas estas viejas, con razón hasta agencia matrimonial tienen.<sup>107</sup></p> |

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 447.

<sup>107</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 452.

En los ejemplos anteriores se observan las primeras características que desarrolla la novela policíaca dantemediniana unida a una narración irónica, humorística, que no está fundamentada en circunstancias reales. Entre tanto, el autor hace actuar a personajes que decodifican el crimen. Todo se describe desde dentro del plan del detective y su respectiva investigación, forma narrativa que Federico Campbell describe en Juan Rulfo y James Joyce. Como ambos autores, Medina transforma la realidad de la ciudad en realidad fantástica. Fernando del Paso indica: “Dante sigue inventando, en Guadalajara, el idioma dublinense en traducción tapatía. En *La Dama de la Gardenia* brotan, qué bonitura, palabras nuevas bajo el sol, nunca vistas, mejor: nunca oídas; mucho mejor: nunca pronunciadas [...]. Por algo Dante se parece a Joyce y Joyce a Dante, y los dos al otro”.<sup>108</sup>

Frente a la escuela realista analítica que trata la realidad desde fuera del sujeto (narrador) hacia el dentro del objeto, Rulfo (como el primer Joyce, como Sherwood Anderson, como Hemingway) trata la realidad desde el dentro del sujeto hacia el fuera del objeto. Así, aparece éste teñido de la sensibilidad del narrador, pero sin que se le imponga ningún significado conceptual a través del análisis.<sup>109</sup>

Citamos seis fragmentos de la obra que muestran esa particular configuración del espacio urbano marcada por el misterio y la sospecha, desplazándose las diversas interrogantes sobre las que se construye el género a una central: ¿en qué espacios se desarrolló el crimen? Francisco Javier Rodríguez Pequeño afirma: “la resolución de una, de varias o de todas estas interrogantes se convierte en la materia central de la obra”.<sup>110</sup>

Corrió hasta su oficina, a tres cuerdas de ahí, en la Plaza de las Sombrillas, Avenida Juárez y calle Colón, sintiéndose —a pesar de la escasez de trabajo, pero se debía a los tiempos, a

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 409.

<sup>109</sup> CAMPBELL, Federico: *Op. cit.*, p. 29.

<sup>110</sup> RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier: *Op. cit.*, p. 163.

la inflación, al sistema político, a la ingenuidad de la gente que no sabe que todas las mujeres engañan a todos los hombres—, [...] <sup>111</sup>

Por las tardes, toma el minibús en la esquina de la Calle 7 y la calle Colón. Se baja cerca del Mercado Corona, compra a menudo flores para su mamá. Flores de cempaxúchitl, alcatraces, y de vez en cuando alguna corona. Merodea un poco disfrutando de las tardes de abril durante el mes de abril, y del recuerdo de las puestas de sol del otoño durante la primavera. <sup>112</sup>

Ella suele caminar hasta su casa de Eulogio Parra, calculando alcanzar la telenovela de las ocho, en la que una empleadita con trenzas verde-blanco-rojo, ¡los colores patrios!, y secretaria de las Oficinas Generales del PRI, se matrimonia con un diputado, la eligen reina del Carnaval de Veracruz, viaja a Europa a saludar al Papa, y se toma fotos en Disneylandia con Antony Quinn. Aprieta el paso. <sup>113</sup>

Era claro que el recepcionista, y usted o cualquiera de sus conocidos o colaboradores que lo hubieran oído lo habría notado, veía también las series policiacas norteamericanas que veía el Detective por las tardes en su oficina, cuando el teléfono, eternamente, se quedaba quieto, sin sonar, ocupado, a veces, por los transeúntes de la Plaza de las Sombrillas, que se detenían a mironear, de cuando en cuando, sin entusiasmarse, cómo el Ex-Templo de Santo Tomás y luego Correo Mayor se había convertido en Biblioteca, Sala de Espectáculos, Galería, con un pomposo nombre: Biblioteca Iberoamericana “Octavio Paz”. <sup>114</sup>

Usted me dijo que pasara hoy por el adelanto, porque yo le dije a usted en nuestra última conversación que yo desconfiaba de la mensajería y que mejor pasaba por el cheque personalmente y usted me dijo que estaba bien, pero no encuentro la Calle Siete; estoy en la Colonia del Fresno, hablé a Radio Metrópoli y me informaron que esa calle está en la Colonia Industrial, pero no sé cómo llegar a la Colonia Industrial, ¿qué camión tomo? La Fellita le explicó, sin impaciencia. <sup>115</sup>

[...] pasaban por el Mercado Corona a comprarle algún cempaxúchitl o alcatraz a la mamá y suegra, y caminaban hasta la calle Eulogio Parra, entre Belén y Pino Suárez, donde, en la puerta de su casa, platicaban, ella repitiendo sí, sí, sí, y él contando todo lo que se le venía a

---

<sup>111</sup> MEDINA, Dante: *La Dama de la Gardenia*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. I, pp. 432-433.

<sup>112</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 445.

<sup>113</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 445.

<sup>114</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 454.

<sup>115</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 461.

la cabeza, de cuando era niño, de su empleo de antes (ahora ya no tiene, pero ella no debe saberlo), del Barrio de Mexicaltzingo en donde él creció, de cuando fue al Norte y lo regresaron apenas cruzar la Línea, de cómo él quería ser panadero y su mamá lo metió de cargador, tendría él como veinte años, en el Mercado de Abastos, [...] <sup>116</sup>

La obra conduce al lector por los posibles escenarios del crimen, convirtiéndolo en cómplice de la indagación emprendida por el detective.<sup>117</sup> La teoría sobre los elementos del género policíaco establece que sus acciones giran en torno a un crimen — real o potencial— y que, a partir de este, se desarrolla una investigación que delimita y resignifica ciertas zonas específicas de la ciudad. En este proceso, el narrador asume el papel de co-protagonista en la reconstrucción de los hechos, integrando al lector en la búsqueda de la verdad. De esta manera, el autor aprovecha los recursos del razonamiento deductivo propios del género policíaco para novelar la ciudad de Guadalajara, transformándola en un espacio narrativo donde la intriga y el entorno urbano se entrelazan.

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 466.

<sup>117</sup> En el análisis hemerográfico de las publicaciones que ha hecho Dante Medina, estudiamos que su interés por el género detectivesco lo desarrolla desde su juventud; así lo expresa en una entrevista lo expresa haciendo referencia a otra publicación en la que él mismo, para sus propias investigaciones, hace de detective. Le preguntan: “¿Cómo nació el artículo publicado en *Vuelta* en que haces de Sherlock Holmes persiguiendo a Pierre Menard, personaje inventado por Borges?”. Responde: “Me empecé a interesar por Pierre Menard hace muchos años cuando leí recién llegado *Terra Nostra*. Esta novela tiene una cantidad increíble de personajes que pertenecen a la historia, a la literatura. Ocupé mucho de mi tiempo en esta novela genial tratando de descubrir los distintos personajes respuestas diferentes. A todo mundo le sonaba puesto que es un nombre francés. Alguno me dijo ‘Es quizá un poeta’; otro ‘Un surrealista’; un tercero ‘Alguien del medioevo’, etcétera. Entonces, viene lo anecdótico. Uno de mis amigos —a quien dedico el artículo, Enrique de Armas— olvidó *Ficciones* en mi casa poco antes de regresar a Venezuela. Lo leí de nuevo y encontré el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”. A partir de ahí supe que *Terra Nostra* de Carlos Fuentes estaba haciendo alusión a un cuento de Borges. Pero luego quise saber de dónde salía ese Pierre Menard de Borges que el escritor argentino daba como un personaje real. Busqué por todas partes y el resultado de esa búsqueda se encuentra en el artículo publicado en *Vuelta* [...]. En resumidas cuentas, el personaje Pierre Menard que reescribe el Quijote es resultado de la ficción de Borges mismo”. VELASCO, Salvador: “La Arena y el Mar. Entrevista a Dante Medina”, periódico *El Informador*, ed. cit., p. 11.



### V.3 Un lugar fundacional para lo fantástico dantemediniano: *Jilotlán de los Dolores*, 2016

Y más allá, una línea de montañas. Y todavía  
más allá, la más remota lejanía.

Juan Rulfo,  
*Pedro Páramo*

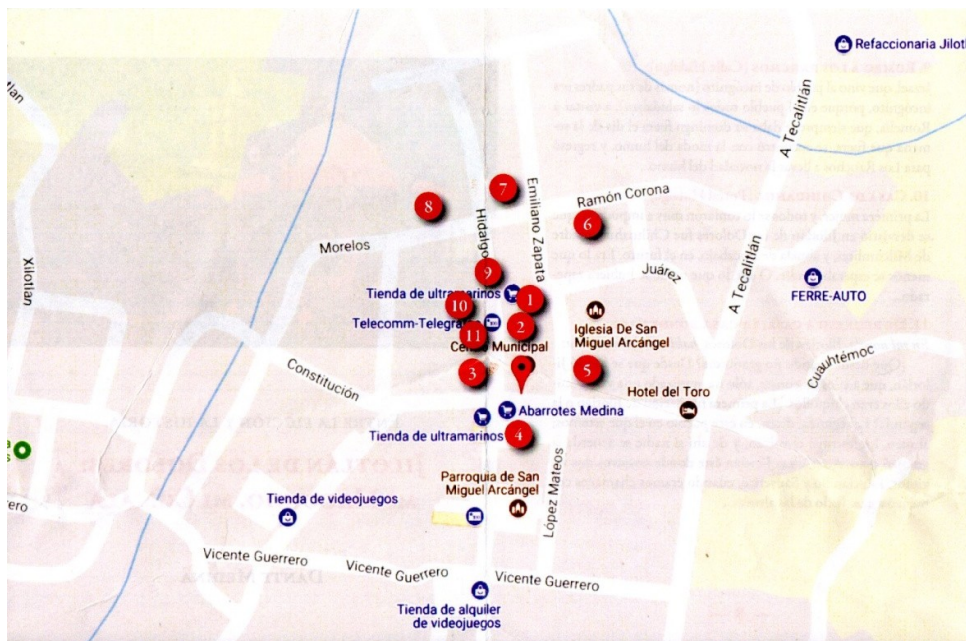


Figura 3. *Mapa recorrido ficcional novela Jilotlán de los Dolores* (2016).<sup>118</sup>

Jilotlán de los Dolores —un pueblo con sabor rulfiano donde pudo haber nacido también Susana San Juan— comprende una superficie de 1511.78 kilómetros cuadrados donde viven alrededor de nueve mil quinientos habitantes.<sup>119</sup> Geográficamente, se encuentra alejado de otras comunidades: al norte, limita con Santa María del Oro y una

<sup>118</sup> En 2018 la Benemérita Sociedad de Geografía y Estadística de Jalisco (BSGEJ) develó una placa en la casa natal del escritor Dante Medina. El evento constó de la presentación de la novela *Jilotlán de los Dolores* (2016) y un Mapa recorrido por el pueblo diseñado por el autor de acuerdo con los lugares más fantásticos y destacados de la obra literaria. La Benemérita Sociedad de Geografía y Estadística es una asociación científica que se compone de intelectuales, su fundación la hizo el entonces presidente de la república, el jalisciense Valentín Gómez Farías, en 1833.

<sup>119</sup> GOBIERNO DEL ESTADO DE JALISCO: *Jilotlán de los Dolores*, Dirección General de Desarrollo Municipal, 2022, URL: <https://www.jalisco.gob.mx/es/jalisco/municipios/jilotlan-de-los-dolores>. Hasta el año 2010, la población de Jilotlán de los Dolores era de 9,545 habitantes.

fracción con el Estado de Michoacán de Ocampo, y al poniente, con Tamazula de Gordiano y Tecalitlán, Jalisco. La página web oficial del Ayuntamiento de Jilotlán de los Dolores expone el escudo, región, toponimia, historia y un apartado señalizado como ‘personajes ilustres’, aunque, en singular, sólo se encuentre: “Dante Medina. Poeta y escritor”. Una deferencia que el autor agradece, aunque los servidores públicos hayan olvidado que en Jilotlán nació otro personaje ilustre de la historia de México, destacada mujer traductora del siglo XVI a la que todos conocen como: Doña Marina, apodada La Malinche.<sup>120</sup>

Para los escritores jaliscienses Juan Rulfo y Juan José Arreola era imprescindible añadir un “desde” o un “hasta” a Jilotlán de los Dolores, para manifestar que se trata una población aislada y lejana. En la primera lectura pública del libro de cuentos *Léerere. Manual para hispanoandantes* en el Foro Cultural “Juan Rulfo” de Guadalajara, el 6 de septiembre de 1984, tuvo lugar la conversación siguiente:

“¿Vienes desde Jilotlán de los Dolores?”, me dijo Juan Rulfo, en 1984, haciendo que la voz le diera harta distancia a tanta distancia. Minutos antes, Juan Rulfo, había declarado en público, uno de los elogios que más han marcado mi memoria: “Dante Medina está usando un lenguaje muy nuevo, completamente original y poco, poco frecuente en la literatura mexicana. Y lo mismo se puede decir de la literatura latinoamericana”.<sup>121</sup>

Jilotlán de los Dolores es también un pueblo que ofrece una posible configuración utópica.<sup>122</sup> En 1991, a la salida de la presentación del libro *Hernán Cortés*

<sup>120</sup> AGRAZ GARCÍA DE ALBA, Gabriel: *Doña Marina, Malintzin o “La Malinche” nació en el antiguo reino de Jalisco*, México, D. F., Edición de Autor, 1984. No sólo lo afirma este autor sino notables historiadores y personajes ilustres: “En principio, Carlos María de Bustamante corrigió la ortografía de Viluta, escribió Uiluta y añadió que el lugar se llamaba ‘Huilotlan’, que quiere decir, lugar de tórtolas o ‘junto a las tórtolas’. García Icazbalceta supone que debe de tratarse de ‘Jilotlán, en el partido de Zapotlán el Grande, distrito de Sayula’. Herrera también se inclina por esta versión jalisciense: ‘su tierra era hacia Jalisco, al poniente de México’; la repiten Las Casas, Landa, Muñoz Camargo y Torquemada. El historiador jalisciense De la Mota Padilla dice que abraza la opinión de Herrera, ‘como que redunda en glorias de la Galicia’”. (MARTÍNEZ, José Luis, *Hernán Cortés*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 164). MEDINA, Dante: *Uruapan y lo uruapense: honda presencia en mi literatura y en mi vida*, conf. cit., p. 10.

<sup>121</sup> MEDINA, Dante: “2. Mi desconocido lugar de origen”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, ed. cit., p. 2.

<sup>122</sup> Dado que Jilotlán de los Dolores —desde su fundación— se encuentra alejada de toda modernidad, no es difícil su traslación literaria a la utopía. En la misma línea estructural que fundó Tomás Moro en el

del académico José Luis Martínez, que acababa de hacer Dante Medina, tuvo éste un encuentro con Juan José Arreola, del cual escribió:

Me viene a la memoria un recuerdo de luz: cuando Arreola me conoció no quería creerme que me llamara Dante, “una invención tuya”, me dijo, “tu nombre”. Luego no me creyó que hubiera nacido en un pueblo que sí existe, Jilotlán de los Dolores: “Otra invención tuya, Dante, como tu nombre”, me dijo.<sup>123</sup>



Figura 4. Escritor Dante Medina en la develación de la placa en su casa natal en 2018.<sup>124</sup>

Dante Medina, para salir de la duda, releyó la obra de Juan José Arreola, en busca de su pueblo. Y encontró la mención en su novela *La Feria* (1963), donde el narrador habla de las fiestas del pueblo: “Llegan de todas partes, de cerquitas y de lejos, de San Sebastián y de Zapotiltic, de Pihuamo y **desde** Jilotlán de los Dolores”.<sup>125</sup> En

---

siglo XVI, Medina emplea útilmente las singularidades de Jilotlán (lugar casi fuera del tiempo, incontaminado de historia) para desarrollar una ficción que emparenta con el género utópico.

<sup>123</sup> MEDINA, Dante: *Juanes de ficción: Juan Rulfo y Juan José Arreola*, Toluca, Fundación Caballero Águila, 2016, p. 14.

<sup>124</sup> Fotografía del escritor Dante Medina después de la presentación de su novela *Jilotlán de los Dolores* (2016).

<sup>125</sup> ARREOLA, Juan José: *La Feria*, México, D. F., Joaquín Mortíz, SEP, Lecturas Mexicanas, 1963, p. 11.

*Confabulario*, el cuento “El Corrido” termina así: “Después se supo que hubo una muchacha de por medio. Y la del cántaro quebrado se quedó con la mala fama del pleito. Dicen que ni siquiera se casó. Aunque se hubiera ido **hasta** Jilotlán de los Dolores, allá habría llegado con ella, a lo mejor antes que ella, su mal nombre de mancornadora”.<sup>126</sup> Así, el poblado de Jilotlán de los Dolores en la obra de Juan José Arreola y en boca de Rulfo, perpetuamente quiere decir *lejos*:

[...] un pueblo al que le achacan (con el nombre de Viluta, Uiluta, Huilotlan y Xilotlan) el lugar de origen de La Malinche,<sup>127</sup> y que está, al sur de Jalisco, en todos los mapamundis y los planisferios en cualquier idioma, por una razón: está tan aislado que hay lugar para escribir su nombre en el mapa.<sup>128</sup>

### V.3.1 Jilotlán de los Dolores, espacio ficcional

Y perdone la anécdota y agradezca la confianza:  
Él, durante se mataban en esta plaza, peleaba  
contra carteles que en honor a la desesperación  
yo exhibía en las paredes de una ciudad que da lo  
mismo llamar Jilotlán, Macondo, Comala, Santa  
María, o Guadalajara.

Dante Medina,  
*Cómo perder amigos*, cuento “6.”

---

<sup>126</sup> ARREOLA, Juan José: *Confabulario*, México, D. F., Editorial Planeta, CONACULTA, Narrativa Mexicana Actual, 1999, p. 78. [Las negritas de la cita son nuestras, para marcar la distancia en los adverbios].

<sup>127</sup> Así lo afirma Gabriel Agraz García de Alba, en su citada obra *Doña Marina, Malintzin o “La Malinche” nació en el antiguo reino de Xalisco*. MEDINA, Dante: “3. Jilotlán está en el mapa, sí señor”, *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, ed. cit., p. 4.

<sup>128</sup> MEDINA, Dante: “3. Jilotlán está en el mapa, sí señor”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, ed. cit., p. 4.



Figura 5. Portada de tríptico: *Entre la ficción y la historia*.<sup>129</sup>

La teoría de la literatura fantástica establece que existen lugares ficcionales compuestos de elementos quiméricos, enigmáticos. A continuación, examinamos la arquitectura fantástica del espacio en la novela *Jilotlán de los Dolores* (2016),<sup>130</sup> con su realidad interior burlona y humorística, y una configuración exterior misteriosa e incomprensible:

Un día, sin que mediara ningún acontecimiento meteorológico, sin que ningún gato pariera un pollo, un zopilote cantase como jilguero, un burro se pusiera a rezar en voz alta, Juventino apareció desnudo, en la Plaza, frente al Templo de Jilotlán de los Dolores. Siempre Juventino había hecho lo que le daba la gana, pero encuerarse jamás.<sup>131</sup>

<sup>129</sup> En el acto de la develación de la placa en la casa natal del escritor (2018), para el desarrollo del recorrido por el pueblo, el autor diseñó trípticos destinados a los acompañantes.

<sup>130</sup> Esta obra literaria obtuvo en 2015 el Premio Internacional de Novela Sor Juana Inés de la Cruz, convocado por el Gobierno del Estado de México.

<sup>131</sup> VELASCO, Sara: *Geografía literaria de Jalisco*. Presentación y selección. "Jilotlán de los Dolores", La Zonámbula, Guadalajara, México, 2021, p. 63.

La atmósfera fantástica tiene una génesis que se construye a través de lo poético del recuerdo, gracias al habilidoso juego con el lenguaje del autor:

Juventino, igual disimuló, como si no se diera cuenta, que andaba encuerado. Apenas si alguna muchacha indiscreta le hizo notar al oído a su amiga que una parte importante del cuerpo de Juventino era de menor tamaño que la de Juancho. Rieron las dos.<sup>132</sup>

La novedad de la obra es el planteamiento de un contexto fantástico posmoderno en el que el autor experimenta con la realidad del lugar a través de la ficción literaria. En tercera persona se nos presenta al personaje Juventino desenvolviéndose en situaciones absurdas:

Vino el lunes, y detrás de él todos los días de la semana. Juventino andaba de mañana por la Presidencia Municipal aprendiendo trámites que le tocaría administrar en el futuro.<sup>133</sup>

La escenografía de todos los espacios jilotlenses es la base integral de esta obra, siendo evidente una concepción literaria que enfatiza la cualidad particular de los ambientes. Con detalles novelescos, el autor presenta el elemento detonante de la narración: Jilotlán de los Dolores. Los espacios miméticos marcan el paso del tiempo, le dan precisión a la narratividad de zonas que desafían el tiempo presente.

El grado de fantasía de los personajes se determina a partir de la representación habitual del poblado del sur de Jalisco, particularmente de un Jilotlán campirano, el cual se yuxtapone con un Jilotlán idealizado: un pueblo con amplias banquetas, una única calle principal y una plaza central con su respectivo kiosco. Esta localidad, cuyo nombre se divisa desde las alturas como un espacio ficcional, posee una orientación geográfica desconocida incluso para muchos habitantes del Estado de Jalisco. Aun así, Jilotlán

---

<sup>132</sup> MEDINA, Dante: *Jilotlán de los Dolores*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. IV, p. 384.

<sup>133</sup> MEDINA, Dante: *Jilotlán de los Dolores*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. IV, p. 385.

emerge en el imaginario colectivo. En su estudio *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (2008), Rosalba Campa respalda este planteamiento al afirmar que “los textos fantásticos plantean una contradictoria aventura: pretenden constituirse como realidad, pero una realidad sobre la que debemos ejercitar el descreimiento”.<sup>134</sup> Así, puede afirmarse que no existe una teoría única sobre el tratamiento del espacio en la narrativa, sino más bien un camino de investigación concreto y bien delineado. Henri Mitterand, en su texto *Le discours du roman*, lo describe del siguiente modo:

Lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, centraux ou périphériques, souterrains ou aériens, autant d'oppositions servant de vecteurs où se déploie l'imaginaire de l'écrivain et du lecteur.<sup>135</sup>

La espacialidad que describe el lenguaje es fundamental en la narración, así como en los espacios representados en ejemplos rurales, como en los siguientes cuatro:

Así que a partir del miércoles, ni siquiera los fuereños, Los De Los Ranchos, y mucho menos Los De Jilotlán, volvieron a mirar la encueradez de Juventino, un buen muchacho que lo mismo valía vestido que desnudo, de buena familia remontada a más allá de sus tatarabuelos, gentes de mucho antes del temblor, y que fundaron el pueblo.<sup>136</sup>

El espacio ficcional de Jilotlán de los Dolores se origina de la experiencia del autor, de costumbres que han ido conformando las vivencias colectivas de la comunidad:

---

<sup>134</sup> CAMPA, Rosalba: *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2008, p. 15.

<sup>135</sup> MITTERAND, Henri: *Le discours du roman*, París, PUF, 1980, p. 189.

<sup>136</sup> MEDINA, Dante: *Jilotlán de los Dolores*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. IV, p. 385.

Le rompió la monotonía a ese ratito la insolencia de Ramsés, hijo de don Cuco, quien a gritos desde un poste del Portal les dijo a los tres que se escondían uno detrás de otro, ocultándose en la cobardía ajena:

—¡Hasta que alguien se atrevió! ¡Manada de acomplejados!

Nadie había escuchado en el pueblo, hasta entonces, la palabra “acomplejados”.<sup>137</sup>

Sin embargo, Medina es consciente de la extrañeza que esas realidades generan en quienes no han conocido Jilotlán de los Dolores, y de ahí extrae el componente fantástico que permite configurar un enclave ambiguo en su naturaleza literaria que demanda ser aceptado por el lector que accede a su realidad:

Yo creía que el lunes nos traería la paz que en este pueblo sin carretera siempre hemos tenido [...].

—El martes lo vi como si nada, tempranito, tomándose un pajarete en el corral de los Motis, y ni las vacas le notaron que andaba en cueros —me dijo el mismo martes por la noche Josefa, cuando fuimos al pan, y lo vimos, ya pardeando la tarde, camino de la cantina de don Fulgencio, donde recalaba hasta que cae la noche.<sup>138</sup>

La estructura de la obra expone una narración que entreteje alusiones adscritas al tiempo, histórico-descriptivas:

A la mañana siguiente, día miércoles, como lo marca la reglamentación de los abusos civiles, Zeferio estaba barriendo, él solo, el Jardín del Kiosco. Lo que en sábado y domingo hacen entre todos los borrachos Del Pueblo y Los De Los Ranchos, que se pasan de tragos, ahora le tocaba a él, nomás, porque en martes nadie se emborracha. Para evitar el escándalo y la alharaca de viejas y muchachillas que en su ir y venir traían y llevaban nixtamal y masa, jitomate visible y mariguana escondida, los dos policías que en lugar de barrer vigilaban, de tiempo en tiempo cubrían el cuerpo de Zeferio con un poncho que él tiraba al

---

<sup>137</sup> MEDINA, Dante: *Jilotlán de los Dolores*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. IV, p. 389.

<sup>138</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 390.



suelo todo el tiempo, testarudeando. Todo eso era intolerable en un pueblo tan decente como éste. ¡Cuándo se había visto algo así en Jilotlán de los Dolores!<sup>139</sup>

El espacio en la obra no funciona únicamente como simple decoración ni se limita a describir un tipo de vida rural, sino que constituye una representación literaria plena de significado. Las cargadas imágenes de *scènes de la vie paysanne* operan como elementos topográficos que contribuyen al desarrollo de los personajes, la construcción de la narración y la configuración del tiempo. El autor otorga al pueblo un valor de disimilitud, al convertirse en un elemento que dota al personaje principal de propiedades lingüísticas específicas y, sobre todo, de rasgos sociales particulares. Porque en Jilotlán de los Dolores, el espacio descrito produce un efecto de realidad que refuerza la verosimilitud de la obra. En la novela funciona además la peculiaridad de que el núcleo campirano empieza a adquirir propiedades singulares que, de manera progresiva, la acercan a las características propias de la novela posmoderna:

Me encontré al Poncianillo en la cantina de don Cuco. Ninguno de los dos tenemos nada qué hacer. Él renta sus parcelas, yo las mías, y tranquilitos nos esperamos entre copa y copa a que nos paguen con la cosecha. Ey... Y a veces platicamos. De lo mismo, porque en Jilotlán de los Dolores nunca pasa nada, y la vida de cada quien nos la conocemos todos, hasta por adelantado. La novedad de los últimos tiempos había sido la ocurrencia del Juventino de andar sin ropa paseándose por ahí, pero los calores y la familia de la que él venía lo explicaba todo. A uno de sus antepasados, dicen, le dio por indagar lo que era la muerte, y se tiraba quietecito, rígido, en medio del Jardín del Kiosco, esperando a que llegara la Catrina, con una sogá de lazar en la mano para echarle un pial, llevársela a su casa, y amansarla a besos.<sup>140</sup>

En el transcurso de la novela, se va desarrollando una conciencia espacial que adquiere solidez conforme avanza la narración. De este modo, el espacio construye la topografía narrativa y acompaña constantemente al personaje, Juventino. Las distintas direcciones que toma dentro del poblado sureño jalisciense no son arbitrarias: están

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 394.

<sup>140</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 397.

cuidadosamente orquestadas para reflejar una estructura simbólica. Las intersecciones entre las dos cantinas, los cruces de calles, el encuentro con otro personaje en el Jardín y la disposición de las casas configuran una red espacial que transgrede lo cotidiano, revelando una dimensión literaria que busca ser un espejo de la sociedad contemporánea a través de dos elementos clave: el personaje como sujeto actuante y el espacio como circunstancia que lo condiciona. A través de esta estrategia, Medina logra una poética del espacio en el marco de la literatura fantástica, ofreciendo una propuesta reflexiva y relevante para el siglo XXI:

Sáncrito pasaba por ahí, porque siempre pasaba por ahí, porque no había otro sitio por dónde pasar, y porque Sáncrito es hombre de costumbres fijas, y en lugar de decir “Buenas tardes” a doña Chihuahua, mejor se desconcertó involuntariamente, y sin pensar las palabras dijo “¡Ah, chihuahua!”. Chihuahua le contestó, sin dejar de atender a su costura, “Buenas tardes”. Y la vida del pueblo siguió como de costumbre, sin acostumbrarse a los cambios.<sup>141</sup>

El autor conduce al lector hacia la metamorfosis de un espacio real, llevándolo a una percepción utópica mediada por un lenguaje profundamente arraigado en la fantasía. Este proceso implica un intercambio metafórico entre texto y espacio, donde el lenguaje no sólo describe sino que transforma. Durante la presentación del libro, con motivo de la develación de la placa en la casa natal de Dante Medina, el escritor Pancho Madrigal destacó precisamente esta cualidad del lenguaje dantemediniano, señalando su capacidad para fusionar lo real con lo fantástico, y jugar con la frontera entre lo cotidiano y lo extraordinario, mediante una prosa cargada de imaginación poética y proyección simbólica:

Este método le permite alcanzar extraordinarios efectos de oralidad y de verosimilitud. Es muy divertido, nos encontramos con el sabroso color local del lenguaje que él reconoce como jiloltense. Cada capítulo está salpicado de ese sabrosísimo chismorreco cotidiano tan natural y tan propio de la vida en comunidad que caracteriza a nuestras poblaciones y que Dante, como testigo vivencial, tan magistralmente nos lo recrea.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 403.

<sup>142</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 380.

La estructura narratológica de la obra refleja los movimientos incesantes de los sureños, dando lugar a lo que podría entenderse como una “utopía doméstica”. El espacio adquiere una dimensión que va más allá de la condición de fondo decorativo, convirtiéndose en un elemento esencial para el desarrollo de la intriga narrativa, una auténtica *mise en scène* de la sociedad. En palabras del crítico literario Philippe Hamon, “les endroits où se stocke, se transmet, s’échange, se met en forme l’information”.

Finalmente, podemos concluir que el contexto fantástico de Jilotlán de los Dolores cumplió también una función estratégica dentro del proyecto literario de Dante Medina: sirvió como base para la elaboración de un trabajo científico-literario con el que el autor ingresó a la Benemérita Sociedad de Geografía y Estadística del Estado de Jalisco, A. C., institución correspondiente de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, fundada en 1833. La ceremonia de ingreso se llevó a cabo el 29 de junio de 2002 en el Jardín Principal de Jilotlán de los Dolores. Una primera muestra del humor característico del autor y de la proyección utópica del desconocido y lejano Jilotlán, entre la fantasía y la realidad, entre el mito y el retrato sociológico-costumbrista, se aprecia en la dedicatoria que el autor coloca al inicio del libro: “A mis amigos que no conocen Jilotlán de los Dolores”.

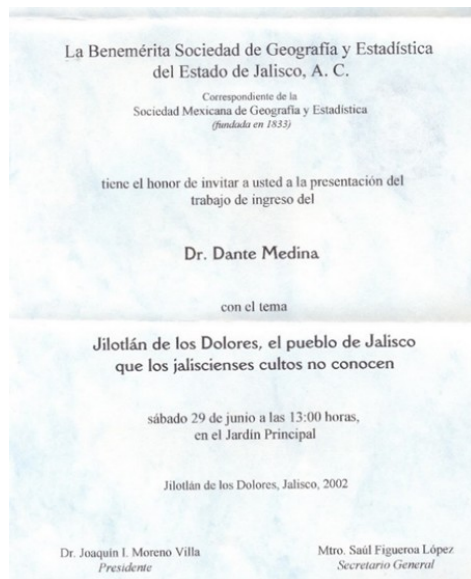


Figura 6. Invitación oficial al ingreso de Dante Medina a la BSGE.

Por ende, el tratamiento del espacio en la obra resalta una visión individualizada en comparación con otros espacios geográficos. Al final, Jilotlán de los Dolores adquiere tal densidad simbólica y narrativa que se convierte en verdadero protagonista de la historia.

## VI. EL LABORATORIO DEL ESCRITOR

### VI.1 Cronología de la trayectoria literaria de Dante Medina (1972-2023)

“Y allá voy. Les contaré esto sin apuraciones.  
Despacio. Al fin y al cabo tenemos toda la vida  
por delante”.

Juan Rulfo,  
“La herencia de Matilde Arcángel”

Ante la diversidad de enfoques literarios del autor, hemos clasificado los procesos de escritura dantemedinianos siguiendo un criterio de concreción histórica, ya que estos evidencian la estructura y fundamentación de textos que se alimentan del imaginario de diversas fuentes, desde la Antigüedad a la Posmodernidad. La configuración general de la obra dantemediniana establece vínculos con otros textos de la literatura Occidental, particularmente europea, que constituyen los componentes fundamentales de lo que hemos denominado “el laboratorio del escritor”. En teoría literaria, María José Vega examina la literatura hipertextual de un modo que resulta útil para afrontar la escritura de Dante Medina:

En teoría la red de remisiones no tiene principio ni fin: cada hipertexto procura la posibilidad de continuar la lectura de otro u otros hipertextos, que, a su vez, están unidos a otros [...].<sup>1</sup>

Partimos de la constatación de que nuestro autor ha tenido influencias de variadas fuentes, escritores de diversas épocas que forman parte de su genealogía literaria: Luciano de Samósata (*Historias verídicas*), Apuleyo (*El asno de oro*),

---

<sup>1</sup> VEGA, María José: *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Estudios y ensayos marenstrum, 2003, p. 9.

Netzahualcóyotl, Giovanni Boccaccio, Geoffrey Chaucer (*Los cuentos de Canterbury*), *Il novellino*, Guido Cavalcanti (*Canzoniere*) y Joanot Martorell (*Tirant lo Blanch*); autores del Renacimiento, el Barroco y la Ilustración como Molière, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Voltaire (*Candide*), Pierre Corneille (*L'illusion comique*), Alain-René Lesage (*Gil Blas de Santillane*). De la literatura que se desarrolló entre los siglos XIX y XX, Dante Medina siguió los estilos de Honoré de Balzac, César Vallejo, Samuel Beckett, Raymond Roussel, James Joyce, Eugène Ionesco, Alejo Carpentier, Raymond Queneau, Georges Perec, Albert Camus, Alain Robbe-Grillet, Carlos Fuentes.<sup>2</sup> Cada obra dantemediniana es muchos libros y está diseñada desde la perspectiva de *trompe l'œil*. Esto se debe a que sus textos incluyen la recreación personal e imaginativa de diversas fuentes de ficción, antiguas y modernas, pertenecientes a la literatura culta y a la popular, involucrando diferentes registros de múltiples procedencias.

Para facilitar la identificación de esas fuentes, algunas de las cuales han ido apareciendo en esta tesis doctoral, y comprender mejor el modo en que unas y otras van concatenándose y conformando un mundo literario singular, hemos considerado necesario clasificar la extensísima obra del autor en periodos. Cabe decir que, hasta la fecha, no existe ninguna tentativa de ordenación en etapas de la obra del autor, que creemos pertinente organizar en seis etapas a partir de las cuales nos asomaremos de manera ordenada al laboratorio del escritor:

- *Primer periodo.* Poesía y cuento de juventud: “Aprendiz de juglar, trovador primerizo” [1972-1994]
- *Segundo periodo.* Influencia de las lenguas romances: “Babel en casa” [1986-1994]

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, en la entrevista que le realizó el periódico *El Informador* a través de Salvador Velasco, Dante Medina menciona las características de *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, y son éstas las que caracterizan, precisamente, la obra dantemediniana:

—¿Cuáles son las preocupaciones fundamentales de esta monumental novela que Fuentes publicó, si mal no recuerdo, en 1975?

—Es un libro muy rico por su modernidad y al mismo tiempo por su capacidad de crear ficción. Es un libro que trabaja sobre el lenguaje: hace ficción a partir de un lenguaje que se vuelve autónomo con relación a la realidad [...]. Por otra parte, recupera la gran mayoría de los mitos literarios. Aparecen la Celestina, El Quijote, Don Juan, Sor Juana, Netzahualcóyotl. Si uno tuviese la cultura de Carlos Fuentes, se daría cuenta que *Terra Nostra* es una reconstrucción literaria a partir de una cantidad de citas cuyas referencias no se nos dan”. VELASCO, Salvador: “La Arena y el Mar. Entrevista a Dante Medina”, periódico *El Informador*, suplemento “Tapatío Cultural”, ed. cit., p. 11.

- *Tercer periodo.* El mito de Don Juan: “La figura femenina protagonista” [1996-2001]
- *Cuarto periodo.* El arquetipo la Musa Fea y la experimentación: “Vestirse y travestirse: arlequinados, fantoches, botargas y musas feas” [2001-2011]
- *Quinto periodo.* Literatura fantástica y referencia al terruño: “Volver a los orígenes: antojos del imaginario” [2013-2017]
- *Sexto periodo.* Ciencia ficción e inteligencia artificial: “Más allá de sí mismo, el desbordamiento de la experiencia hacia el imaginario universal de la ciencia” [2017-2023]

El análisis de la obra literaria del autor revela la presencia de un sistema narrativo uniforme. Pero ninguna gran literatura es asequible o aprehensible desde una única perspectiva. Cada periodo de su escritura traza una realidad que remite tanto a la observación de lo cotidiano como a lo experimental. En los diversos géneros literarios que abarca su escritura, el autor parece confirmar aquella sentencia de Racine: “La primera regla es gustar”.<sup>3</sup>



Figura 1. “Entrevista con Dante Medina”, por Ricardo Yáñez.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Citado en BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Biblioteca Paidós, 2017, p. 21.

<sup>4</sup> —¿Cómo es que te dedicas a tantos géneros?

—De una manera muy sencilla. Sólo hago esto. Lo único que hago es leer y escribir, afortunadamente. Hay una sed, que no una ambición, de hacer ensayo, teatro, cuento, poesía; de producir y traducir y enseñar. No es un trabajo. Yo no siento que trabajo cuando escribo. El deportista se mete adrenalina y dopamina en la cabeza cuando corre. Yo me meto eso cuando escribo. Me gusta más escribir que publicar, más que recibir premios, sinceramente. Me da placer escribir. No sé si lo has percibido pero ese placer se puede desplazar a los emails. El peligro es que en los emails descargues la creatividad literaria.

Hemos creído conveniente y útil, para futuros acercamientos a la obra de Dante Medina, organizar cada una de las etapas señaladas a partir de una clasificación de sus obras por géneros, tanto los tradicionales o clásicos como los inventados por él. Una primera clasificación obligaría a separar la obra de ficción y la obra de no ficción. Ajustándonos a los propósitos de esta tesis, que se dirigen al estudio de las poéticas fantásticas dantemedinianas, los nuevos géneros literarios, los neologismos y los usos del humor, nos referiremos únicamente a la ficción, sin abordar el ensayo. Sin embargo, para que nuestra cartografía de la obra del autor no esté incompleta, hemos consignado también la obra ensayística publicada en cada periodo. De esta forma, queda clasificada toda la producción literaria del autor en los seis periodos a los que ya hemos hecho referencia.

*Primer Periodo.* Poesía y cuento de juventud: “Aprendiz de juglar, trovador primerizo”  
[1972-1994]

La poésie est silence parce qu'elle est langage  
pur, voilà le fondement de la certitude poétique.

Maurice Blanchot

---

YÁÑEZ, Ricardo: “Entrevista con Dante Medina”, periódico *La Jornada Semanal*, México, D. F., 22 de mayo de 2011, no. 849, p. 6.





Figura 2. Postales decembrinas con el primer poema del autor (1970), no incluido en su Poesía completa.

**Poesía:** “Quiero” 1972, “Paseo nocturno” 1974, “Nosotros” 1975, “Poema para mi sombra” 1976, “Poemas” 1976, “Eco” 1976, “Poemas” 1977, “Poemas” 1978, “A Marc Chagall” 1980, “Epigramas” 1981, “Epigramas” 1983, “Poemas” 1985, “Muchacha adolescente 1” 1986, “A Francisco Pamplona, como si fuera yo mismo, por su niña” 1986, “Ojo por ojo 1 desde donde se ve” 1987, “Muchacha adolescente” 1987, “Día” 1987, “Epigramas” 1988, “Cuando el colibrí se posa” (Carta explicándole a la niña Paola el vuelo del colibrí) 1990, “Ingenuamente, las secretarias” 1990, “Plegaria de paz

el día de la guerra” 1991, “Cuatro juguetes diabólicos en defensa de Dios” (Guadalajara, 22 de abril de 1992, Año del Descubrimiento) 1992, “A veces” 1992, “Cómo pasaba la muerte por ahí” 1993, “Caminito de hormiga solitaria” 1994, “Yo amanecí en París alguna vez” 1994, “Las mujeres y la ropa” 1994.

**Cuento:** “Iodex gasta mucho Yurex” 1977, “La de la fonda” 1977, “¡A poco por dos mil pesos!” 1978, “El cuento de la fábula” 1978, “Fue capaz” 1979, “El bastón” 1979, “Edipo redivivo” 1979, “Aguas” 1982, “Crónica fragmentaria: la aritmética de su majestad la muerte” 1993, “De Macondo a Comala: Gabriel García Márquez” 1994, *Retratos de hombres, mínimos* 1994.

Nos centramos ahora en la palabra que designa la creatividad de la obra en la manifestación del sentimiento, de la estética, y que en sentido técnico refiere el étimo griego *poiēsis*, es decir, a la poesía,<sup>5</sup> puesto que ésta fue precisamente la primera modalidad textual que cultivó Dante Medina en los inicios de su escritura.<sup>6</sup> La posibilidad de dotar de representación y sonoridad a aquello que hasta entonces carecía de ella, darle forma en verso al texto literario subordinado por reglas sujetas a la aliteración, cadencia, medida y ritmo, supuso una gran atracción para el trovador primerizo. La literatura es discernible del resto de las artes en tanto *imitatio*, según expuso en su *Poética* Aristóteles, y esto fue lo que un Dante Medina adolescente pretendió alcanzar: un modo de imitación de su realidad a través de la palabra. Recordemos que “para Demócrito, *mímesis* significaba la imitación de cómo funciona la naturaleza, mientras que, de diferente manera y con distintas implicaciones, para Platón y Aristóteles significó copiar las apariencias de las cosas”.<sup>7</sup>

El segundo volumen de *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)* reúne en el apartado “Poemas de 1972-2018” los primeros poemas que el autor publicó en diversas revistas, periódicos, pancartas literarias. El primero de ellos, en 1972,

---

<sup>5</sup> Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), “poesía”, 2023. URL: <https://dle.rae.es/poes%C3%ADa?m=form> Consultado el 20 de mayo de 2023.

<sup>6</sup> En el prólogo “Toqué a la puerta de la poesía, con mi musa de la mano” que firma el autor en su *Poesía completa*, describe: “Me le arrimé antes de acogerme al cuento, a la dramaturgia, a la novela, a la crónica. Especie de primera mujer en mi vida, que perdura. Nunca, en lo cotidiano, dejé de estar en la escritura de poemas”. MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, p. 39.

<sup>7</sup> PÉREZ, María Concepción: *Los géneros literarios. Curso superior de narratología. Narratividad-Dramaticidad*, ed. cit., p. 50.

aunque escrito el 24 de diciembre de 1971, conforma la voz de un entonces poeta enamorado:

#### QUIERO

A Patricia

Quiero tener tu cabeza recostada en mi pecho  
Para escuchar tu queja de amor, interminable,  
Quiero sentir la rosada suavidad de tu pelo,  
Quiero que oigas latir mi corazón un solo instante.

Quiero tu mano meter entre las mías,  
Palpar la estrecha suavidad de rosa;  
Quiero el sonoro ruido de tus risas,  
Tu sencillez de niña, tu sencillez que asombra.

Quiero sentir rozando tu cuerpo junto al mío,  
Tomarte fuertemente temiendo que escapases;  
Quiero palpar tu cuello, quiero exhalar tus rizos,  
Tus rizos del perfume bañados por azahares.

Quiero besar tu frente dolido de pasión,  
Quiero sentirte como el éter de lo que no se toca,  
Quiero saber tus males y también tu dolor.  
Todo esto quiero...  
Pero lo que en verdad anhelo  
Es el posar mis labios sobre tu blanca boca.<sup>8</sup>

El amor es, en efecto, el motor de estos versos rimados por quien se esfuerza en ser percibido como poeta: sin tratarse de un soneto, el poema se convierte —a la usanza de los poetas petrarquistas— en la semblanza sentimental del afecto por la amada

---

<sup>8</sup> En 1972 el escritor Dante Medina hacía sus estudios en la Preparatoria Don Vasco de Uruapan (ver capítulo “II. DANTE MEDINA. PRESENTACIÓN BIOGRÁFICA”, apartado “*Adolescencia* en Uruapan: [1966-1969] Secundaria, [1969-1972] Preparatoria”), donde publicó su primer poema en el periódico *Don Vasco*, “boletín estudiantil”.

Patricia. En 1974 publica el poema “Paseo nocturno”, en el que se atisba un nuevo interés lírico: lo bucólico espiritual provocado por la contemplación de la naturaleza:

#### PASEO NOCTURNO

Voy a llevar mi tristeza  
a pasear esta noche  
por esas calles que no conocen  
la paz  
de las tinieblas;  
por esas calles rojas.

Sé que voy a encontrar  
muchos ojos consumidos,  
muchos recelosos,  
muchos alegres.<sup>9</sup>

En esta etapa, al joven poeta le atrae fundamentalmente la temática autorreferencial, marcada por la nostalgia. En esta primera época, de muy sensible mocedad, introduce una delicada panoplia de descripciones mélicas con las que, desde el título, el poeta anticipa al lector la realidad que palpa:

#### NOSOTROS

“Así que no soporto la mirada  
inocente porque acusa”.

En cada línea  
hay un leve momento de existencia.  
Un pálido resquicio de mazmorra.  
Un aliento violáceo que descubre.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> La publicación de este poema se hizo en el *Boletín Mensual* del Departamento Agrícola y Ganadero, en Guadalajara, Jalisco en junio de 1974, año XIV, no. 74/6.

El escritor publicó en diversas antologías colectivas, persistiendo en la versificación clásica. El siguiente poema, publicado en 1976, es una composición rítmica con la que se construye el retrato personal de un tiempo específico, como el propio autor testifica: “con el tiempo, ya no todo lo escrito es uno mismo, sino algo que uno fue. Reconocerse en esas instantáneas de juventud equivale a mirarse la vejez en el espejo retratante de los poemas de hoy. De tiempo está hecha la poesía. Su materia es el tiempo”.<sup>11</sup>

#### POEMA PARA MI SOMBRA

I  
Copulo con mi sombra,  
esclava escurridiza  
bellamente imperfecta,  
está siempre asustada  
—como una monja hipócrita—  
de que la luz la queme,  
de que la luz la manche,  
y se le esconde  
poniéndole mi cuerpo de por medio  
(la defiando y la escondo,  
soy su muro y soldado):  
si la luz está enfrente  
oigo sus pies de pájaro a mi espalda,  
si la luz está atrás  
ríe y le dice tonta y nos burlamos.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Poema publicado en la *Revista Universidad de Guadalajara Facultad de Filosofía y Letras soc. de alumnos*, Guadalajara, Jalisco, julio de 1975, año I, no. 1.

<sup>11</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, p. 39.

<sup>12</sup> El poema se publicó en la revista literaria *Et caetera*, Guadalajara, Jalisco, agosto de 1976 – diciembre de 1977, año XIII, nos. 33–34.

La vocación y artificio de estos versos dirigen su atención a la condición solitaria e inhóspita del poeta. Las publicaciones “Poemas”<sup>13</sup> (1976) y “Eco”<sup>14</sup> (1976) van en el mismo sentido trágico y solemne de la palabra. Revela el enternecimiento de sensibilidades y la edificación de un imaginario que nos remite a una de sus lecturas de entonces, el poeta Pablo Neruda. En “Poemas” (1976), añade el epígrafe:

Yo, con mucha humildad hice estos  
sonetos de madera, les di el sonido  
de esta opaca y pura substancia y  
así deben llegar a tus oídos.

Pablo Neruda<sup>15</sup>

En la segunda parte de “Eco” (1976), existe un cambio significativo: la incorporación del registro filosófico reflexivo:

#### PIEDRA FILOSOFAL

*Respuesta a un poema de Gabriel Zaid:*

Los únicos poseedores  
de la Piedra Filosofal,  
amigo Gabriel Zaid,  
son nuestros gobernantes:  
que todo lo que tocan  
—como por arte de traza—  
se convierte en oro.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Estos “poemas” (dedicados a Hilda Noemí, modelo de Tola, personaje principal de la primera novela publicada por el autor *Tola. La delicuescencia del lenguaje*, 1987), se publicaron en la revista *Incluso* de Guadalajara, Jalisco, en enero de 1976, no. 1. También fueron publicados en “Nuevos y novísimos poetas mexicanos”, en el periódico *El Día*, del suplemento cultural “El Gallo Ilustrado”, en México, D. F., el 31 de mayo de 1981, no. 989. Finalmente, en la antología *Poesía reciente de Jalisco*, de la Universidad de Guadalajara, en Guadalajara, Jalisco (formó parte de la Colección del Centro de Estudios Literarios), publicada en 1989. La selección y notas fue a cargo de Raúl Bañuelos, Dante Medina y Raúl Aceves.

<sup>14</sup> El poema fue publicado en la revista *Incluso*, de Guadalajara, Jalisco, en marzo de 1976, no. 2.

<sup>15</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 316.

Los versos rimados dejan de cobrar significación en el poeta, que opta por el verso blanco, aunque Tomás Segovia, en su obra *Recobrar el sentido* (2005),<sup>17</sup> indica que en el verso libre se suceden versos pares e impares que llegan a tener rima.

Una de las primeras huellas explícitas en la poesía de Dante Medina fue la de Francesco Petrarca. Son perceptibles en “Poemas”<sup>18</sup> (1977), en los que añade características manieristas en la forma libre. Vemos aquí, desde entonces, la nota personal dantemediniana, ésa que irá conformando su sello particular: el recurso estilístico novedoso está en los títulos “J”, “B”, “T T” y en el contenido donde abandona las evocaciones arrobadas y enigmáticas, que son sustituidas por lo estrafalario:

J

Qué ridícula  
resulta tu inocencia,  
qué absurdo  
que tus ojos escondan  
la trampa de tu cuerpo;  
desnúdate,  
alza los ojos, ¡no tiembles,  
vamos a hablar tú y yo bajo promesa.  
Encájate los dedos  
en el vientre,  
arráncate los órganos sexuales,  
quítales el temor y la inocencia,  
ponlos sobre las hojas,  
he aquí los míos,  
cada quien con la parte que se juega.  
¡Qué huelga a sangre.  
Vierte la gasolina,  
yo la lumbre.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 320.

<sup>17</sup> SEGOVIA, Tomás: *Reflexiones sobre el verso*, Madrid, Editorial Trotta, 2005, pp. 225-244. Como una curiosidad a propósito: Tomás Segovia fue maestro de Dante Medina, y luego su amigo, con el que mantuvo correspondencia constante hasta el día de su fallecimiento.

<sup>18</sup> La publicación de estos poemas fue en la revista *Incluso*, Guadalajara, Jalisco, junio de 1977, nos. 3/4.

<sup>19</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 321.

B

Metiste  
tus manos en el seno izquierdo,  
sacaste un corazón blando y caliente,  
me dijiste toma,  
te lo entrego,  
te amo.  
Ahora  
vienes a preguntarme por él,  
que dónde lo he guardado  
porque en la noche tiembles  
y lo extrañas;  
me miras,  
me avergüenzo,  
¿cómo decirte que una tarde de ocio,  
como en broma, lo  
comí a mordiscos.<sup>20</sup>

T T

Tardas, torpe,  
tardas como una luciérnaga apagada.  
Acabo los poemas  
y la invocación ha sido inútil.<sup>21</sup>

Estamos ante la introducción de una estética de la provocación. Estas facetas poéticas se reflejan en otros textos literarios del autor, quien en el mismo año publica su primer cuento “Iodex gasta mucho Yurex”<sup>22</sup> (1977), que destaca por el juego de

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 322.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Publicado en la revista *In albis*, Guadalajara, Jalisco, septiembre de 1977, no. 2. En la edición de los *Cuentos Completos* se hace esta aclaración: “Esto es lo que se ha dicho y afirmado. Sin embargo, el hecho es altamente improbable, ya que localizamos el número 1 de esta revista, fechado en julio de 1975, editado en la Escuela Vocacional, de la Universidad de Guadalajara, y la dirigía Dante Medina. Dada la existencia efímera de estas publicaciones, es altamente improbable que sobreviviera hasta 1977, y más



palabras —en toda la narración— entre el nombre propio del personaje principal Iodex, y su relación con la cinta adhesiva, el yurex. Su segundo cuento publicado, “La de la fonda”,<sup>23</sup> también en 1977, cuya anécdota sucede 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 de Edward Morgan Forster— se trata de un personaje redondo o, “con relieve”, ya que se manifiesta como si realmente tuviera vida propia. Ambos cuentos tienen un argumento muy definido y se caracterizan por su desenlace juguetón y por ser breves, pero, sobre todo, por sus ingeniosos personajes, que van configurando el sello del autor.<sup>24</sup>

En 1978 el autor realizó tres publicaciones: “Poemas”,<sup>25</sup> “¡A poco por dos mil pesos!”<sup>26</sup> y “El cuento de la fábula”.<sup>27</sup> Observamos en estas publicaciones que Medina empieza a desenvolverse en su propia naturaleza: poemas que imitan el ritmo y armonía de la Antigüedad Clásica, con una idea de creación dramática:

Un lugar.  
Siquiera una esquina donde hermana no oiga.  
Un espacio donde amigo no sepa.  
Un sitio donde el parpadeo no se inquiete.  
Escondido en un hueco.  
Que me ignores pero que te acompañe.<sup>28</sup>

---

todavía que el número 1 fuera de 1975 y el número 2 de 1977. Lo que sí parece verosímil es que se publicó en una revista tan desconocida como la propia *In albis*, sin duda en 1977”. MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, Madrid / Colima, Amargord Ediciones / Puertabierta Editores, 2018. Responsable de la edición Sandra Ruiz Llamas, vol. II, p. 381.

<sup>23</sup> El cuento se publicó en la revista *Incluso*, Guadalajara, Jalisco, junio de 1977, nos. 3/4.

<sup>24</sup> Los cuentistas fabrican 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. Jorge Volpi lo deduce así: “¿Podemos decir que la realidad también posee personajes, personas y egos experimentales? Desde luego, nadie pone en duda que éste es el aspecto en donde la ficción narrativa y la realidad se acercan de un modo más completo [...]. Los *otros* se nos presentan como sujetos apartados y distantes de nosotros mismos, por más que su apariencia y su proceder nos indique al mismo tiempo, su semejanza con nosotros”. Jorge Volpi, “Las personas”. FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe: *Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía*, Málaga, Universidad de Málaga, S.F., p. 18.

<sup>25</sup> Se publicaron en la revista *Incluso*, Guadalajara, Jalisco, enero de 1978, nos. 5/6, y en el libro *Escritores jaliscienses*, tomo II, (1900-1965), en el Departamento Editorial de la Universidad de Guadalajara, en 1985. La compilación estuvo a cargo de Sara Velasco.

<sup>26</sup> Cuento publicado en la revista *Éxodo*, Guadalajara, Jalisco, noviembre-diciembre en 1978, vol. I, no. 5.

<sup>27</sup> Publicado en la revista *Péñola*, Guadalajara, Jalisco, diciembre de 1978-febrero de 1979, vol. I, no. 1.

<sup>28</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 324.

En cuanto a las narraciones, el primer cuento marca —culturalmente— el camposanto y la muerte como motivo de mofa y parte del imaginario en la literatura mexicana, estableciendo vasos comunicantes entre ficción y realidad.<sup>29</sup> En el segundo, en su campo de fabulación, el autor se permite una exposición ideológica en una Facultad tomando de punto de partida la división entre ilusión y realidad de dos personajes que manipulan el tiempo.

Enseguida, en 1979, Dante Medina hizo una pausa en la poesía y publicó únicamente tres cuentos: “Fue capaz”,<sup>30</sup> (lo tratamos en el capítulo “IV. CAMPO DE ESTUDIO, IV.2.5 Cuentos mordaces (1979-2016)”), donde el autor evoluciona claramente hacia un estilo en el que lo humorístico burlesco se hibrida con lo fantástico partiendo de la imaginación de un hombre y sus deseos de *soñador* hacia su pareja; “El bastón”,<sup>31</sup> un cuento que se encuadra en la esfera de lo absurdo: ahí, un viejo que “del piso alto bajaba”, desarrolla la famosa frase de Pedro Páramo en su literalidad y en sus potencialidades: “el camino subía y bajaba: ‘Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja’”,<sup>32</sup>; y “Edipo redivivo”,<sup>33</sup> un cuento con el que

---

<sup>29</sup> “La muerte” es un tema recurrente en la cultura popular mexicana, el autor lo trata en distintas ocasiones a lo largo de su obra: En 1990, publica el poema “Tu muerte que me duele a pesar tuyo” (“ea!”, suplemento cultural del periódico *El Jalisciense*, Guadalajara), en 2001 publicó la segunda versión “Música del adulto para la muerte de su propia madre”: *Por qué fuiste a morirte, mamá, / si aquí estabas tan bien, tan sin disgustos?* (libro *La muerte mexicana*, “Antología de textos sobre la muerte”, Zapopan, Ediciones Sergio Lasso). En 1998, en su libro de poesía *Vivir*, escribió el poema “¿Será la soledad...”: *7 / ¿Será la soledad una prueba de muerte / estando en vida?* En 2002, en su libro *Libreta de poemas para enamorar a la amada*, publica el poema “Sólo que la muerte nos separe”: *Y es que sí / hace sufrir el amor, el muy perverso, / porque es incapaz de matarnos*. En 2002 publicó el artículo periodístico “Habitar el mundo con la muerte”; en él dice: “Los mexicanos percibimos, a diario, la fragilidad de la vida. La amenaza continua de la muerte. Fuera de la vida no vale nada, y aparte de las dos versiones atávicas sobre lo efímero de la existencia contenidas en Nezahualcóyotl y Jorge Manrique, el miedo a la muerte nos acompaña a diario”. Columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 24 de mayo de 2002, p. 2-D. En 2003 publicó el artículo periodístico “Habitar el mundo esperando la muerte” en el que señala: “Todos tenemos derecho a nuestro pedacito de Dios. Pero hay que merecerlo. Primero viviendo y luego muriendo. Sin hacer trampa. Vivir verdaderamente de la única manera en que se puede vivir: esperando la muerte en permanencia. Cada noche cuando nos acostamos, cada mañana cuando nos levantamos. Durante cada instante del día, vivos, no debemos de olvidar ni un momento a la muerte. La muerte no se piensa, se vive.” Columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 18 de abril de 2003.

<sup>30</sup> Su publicación se hizo en *Chanchullo*, “Pancarta de Literatura”, en Guadalajara, Jalisco, s. n.

<sup>31</sup> Publicado en la revista *Buril*, Guadalajara, Jalisco, octubre de 1979, no. 3.

<sup>32</sup> RULFO, Juan: *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 6.

<sup>33</sup> La publicación de este cuento fue en la revista *Pulsos*, Guadalajara, Jalisco, noviembre – diciembre en 1979, vol. I., no. 7. En esta narración, el personaje principal sufre un impacto decisivo a sus ochenta años, al leer a Freud. De acuerdo con el capítulo “II. Risa, Humor, Comedia” de *Psicocrítica del género*

Medina se acerca al cultivo de la *paradoxografía*: Edipo como personaje principal que lee a Sigmund Freud. En estos primeros años de cuentista, el autor se pronuncia ante la ficción aséptica y prueba la descripción de otras realidades en la literatura mexicana.<sup>34</sup>

En 1980, aparece “A Marc Chagall”, poema que esperó dos años su publicación puesto que está firmado en “Floencia, 1978”:

A MARC CHAGALL

Ni a quién amar se asoma  
por esa ventana  
Da a mi cuarto y a veces se ilumina  
Ni a quién amar aunque estoy  
con la cabeza alta e inmisericorde  
Las otras ventanas  
están llenas de gente  
La luz se apaga  
y yo empiezo a ascender  
rumbo al cielo

---

*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. Desde muy pronto, incorporó al padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, en sus obras; por ejemplo, en *Maneras de describir a Ana / El agua, la luna, la montaña y los puentes* (1995). Hay en este libro los versos siguientes: Poema I. “Toma whisky con dos hielos y sabe que existió Freud”; Poema II. “Recurro a Freud, a la escritura, y a otras maneras de mandar mensajes”; Poema IV. “¿Qué puede uno inventar con los cabellos, Freud, el whisky, la historia de todas las amigas de ana y los aeropuertos?”; Poema 2. “Hay ruido de todos los aviones y hay la palabra Freud”; Poema 4. “Hace mucho que Freud no viene a Guadalajara”. En 2019, en el libro *Desentueros y enmiendas. De algunas obras que lo merecen*, el cuento “María Marta” dice: “Imposible llegar al inconsciente de Mayé con el psicoanálisis clásico. Freud y otras drogas se le deslizan a Mayé como el jabón por la cara que ella sabe poner sin circunstancias”. En el mismo libro, el apartado *Las desmejoradas. (Cuentos de anoréxicas)* añade este epígrafe: “Sigmund Freud, anciano ya, afirma: ‘La comida se ha vuelto peligrosa. Nos defendemos de ella con todos nuestros medios. [...] En cuanto a los menús equilibrados, ¡nada más eficaz para desequilibrar nuestra mente! [...] Pensar en un buen platillo, en el menú de mañana, en la posibilidad de hacer realidad un deseo más, ése es el secreto y la satisfacción de una larga vida bien vivida’, James Hillman y Charles Boer, *La cuisine de Freud*”. Finalmente, en 2020, en el libro *Anas en la literatura*, nos entrega un cuento titulado “La compleja Anna de Sigmund Freud”.

<sup>34</sup> 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, entendiéndose su existencia, obedece a alguna necesidad profunda de los hombres, acaso a la de ampliar indefinidamente el mundo de lo llamado real mediante la creación de ficciones significativas”. Marcos Martínez, “Islas fantásticas: antigüedad y modernidad”. FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe: *Op. cit.*, p. 32.

con una flor  
y un violín en cada mano.<sup>35</sup>

Un enfoque más ambicioso lo representa “Aguas”,<sup>36</sup> publicado en 1982: se trata del primer cuento que marca una alteración e innovación bufonesca en la literatura de Medina; ahí surgen los primeros neologismos: *convocadagua*, *eterno*, *haún*, *disfraseado*, *rascanubes*, *intuioyeron*, *avertiguado*, *escondijes*. Observamos la introducción de una balanza lingüística en la que se enfrenta al lector con una hiperbólica narración, esto es, la exaltación del ingenio a través del instintivo juego infantil, desde un fondo indiscutiblemente cómico.<sup>37</sup> Las próximas publicaciones — “Epigramas”<sup>38</sup> (1981), “Epigramas”<sup>39</sup> (1983), “Poemas”<sup>40</sup> (1985), “Muchacha adolescente 1”<sup>41</sup> (1986), “A Francisco Pamplona, como si fuera yo mismo, por su niña”<sup>42</sup> (1986)— despliegan un cambio que da noticia de los derroteros de su poesía: el recurso paródico con figuras literarias y epigramáticas, la sustitución de lo platónico por el tono dinámico, divertido, de un gesto estilístico derivado del *trompe l’œil*, y el redescubrimiento con tono sutil que en la *Poética* de Aristóteles se señala: “la poesía

<sup>35</sup> El poema se publicó en los libros *Asamblea de poetas jóvenes de México*, México, D. F., Siglo XXI Editores, 1980; segunda edición, 1982. Presentación de Gabriel Zaid; *Poesía de Jalisco del siglo XX*, Guadalajara, Secretaría de Cultura Jalisco, 2001. Edición de León Guillermo Gutiérrez. Así como también en “Nuevos y novísimos poetas mexicanos”, en el suplemento cultural “El Gallo Ilustrado”, del periódico *El Día*, México, D. F., 31 de mayo de 1981; y en la antología *Poesía reciente de Jalisco*, ed. cit.

<sup>36</sup> El cuento se publicó en la revista *Pulsos*, Guadalajara, Jalisco, verano de 1982, Segunda Época.

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> Los epigramas se publicaron en “Nuevos y novísimos poetas mexicanos”, en el suplemento cultural “El Gallo Ilustrado”, del periódico *El Día*, México, D. F., 31 de mayo de 1981, no. 989; y en la antología *Poesía reciente de Jalisco*, ed. cit., y en *La Musa Fea*, ed. cit., 2006.

<sup>39</sup> Este conjunto de epigramas se publicó en bilingüe, con traducción al francés de Catherine Maury, en *Les cahiers du Lez*, no. 3, Montpellier, Francia, julio de 1983; el LXXXI y el XCIV aparecieron en la antología *Poesía reciente de Jalisco*, ed. cit., y en *La Musa Fea*, ed. cit.

<sup>40</sup> Poemas publicados en *Escritores jaliscienses*, tomo II, (1900-1965), ed. cit.

<sup>41</sup> Se publicó en la *Revista de la Universidad de Guadalajara*, Guadalajara, Jalisco, octubre de 1986, vol. III, no. 23; y en la revista *Prévue*, Montpellier, Francia, Université de Montpellier III, enero de 1987, no. 33.

<sup>42</sup> El poema fue publicado en la revista *Magia menor*, Guadalajara, Jalisco, mayo-junio de 1986, no. 3; y en la revista *Caravelle*, “Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien”, Toulouse, Francia, Université de Toulouse – Le Mirail, 1987, no. 49; y en la antología *Poesía reciente de Jalisco*, ed. cit.

dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía”:<sup>43</sup>

XVII

Un loco con muletas que fuera  
no cambiaría mis muletas por ti,  
no dejaría mi mugre por tu ropa;  
al contrario, pasearía mis andrajos  
por delante de ti  
y no podría aguantar la risa.<sup>44</sup>

LXXXI

Tú tienes la culpa  
que te escriba poemas.  
No los hubiera escrito  
si me hubieras amado.  
Te habría ahorrado esa vergüenza.

Ahora que si quieres podemos pactar.<sup>45</sup>

Con asombrosa rapidez, el poeta pasa de la ternura al cinismo.

Los “Epigramas” (1983) determinan un modelo poético imitativo de la poesía petrarquista, que combina con el estilo de un clásico mexicano del siglo XV, Netzahualcóyotl, quien tenía la designación de *Tlatoani* (“Rey”). En las representaciones pictóricas de Netzahualcóyotl, el rey-poeta aparece con una vírgula delante de sus labios, lo que debe entenderse: el que tiene la palabra, el que habla.

---

<sup>43</sup> ARISTÓTELES: *Poética*, 1451 b.

<sup>44</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 328.

<sup>45</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 328.

Cuando agregamos flores a la vírgula, significa “la palabra florida”, la palabra de un poeta. En la cultura náhuatl, las flores simbolizan la belleza, visual y verbal. Esto hace que aludamos a un verso de Petrarca utilizado como lema de l’Accademia della Crusca: “Il più bel fior ne coglie”, (la más hermosa flor recogida), como un espejo de la delicadeza lingüística que guardamos y observamos. Así, analizamos que el autor de nuestro estudio asimila la estilística clásica italiana en su obra, y además establece vínculos y analogías con la cultura prehispánica. En “*Cuicamatini*, Dante Medina”, prólogo a la *Poesía completa* de Dante Medina, Antonio Orihuela señala cómo el autor “abrazo la extensa tradición clásica de una poesía moral que funde a Séneca con Nezahualcóyotl, a Villon con don Juan Manuel, a Jorge Manrique con Dante o a Li Bai con Arquíloco de Paros”,<sup>46</sup> claramente describe la capacidad dantemediniana para entablar diálogos entre culturas, tiempos y espacios distantes, lo que enriquece la dimensión intertextual de su poética.

En los próximos tres años Dante Medina publicó “Ojo por ojo 1 *desde donde se ve*”<sup>47</sup> (1987), “Muchacha adolescente 18”<sup>48</sup> (1987), “Día”<sup>49</sup> (1987), “Epigramas”<sup>50</sup> 1988, “Cuando el colibrí se posa (Carta explicándole a la niña Paola el vuelo del colibrí)”<sup>51</sup> (1990) e “Ingenuamente, las secretarias”<sup>52</sup> (1990). En esos textos, explora por

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 16.

<sup>47</sup> El poema se publicó en el *Periódico de poesía*, no. 2, México, D. F., 1987; en la revista *Caravelle*, rev. cit.; en la revista *Infame turba*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, abril de 1988, nos. 6/7; en la antología *Poesía reciente de Jalisco*, ed. cit. Y en el libro *Vaquitas pintadas* de Jacobo Sefamí, México, D. F., Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.

<sup>48</sup> Se publicó en la revista *Caravelle*, rev. cit.; en el periódico *El Informador*, “Seis poetas jaliscienses en Francia”, Guadalajara, Jalisco, el 28 de febrero de 1988; y en la antología *Poesía reciente de Jalisco*, ed. cit.

<sup>49</sup> Con fechas varias (*jueves 30 de abril, sábado 4 de julio, viernes 4 de septiembre, jueves 10 de septiembre*) se publicaron poemas al día en el Calendario *Un día con otro*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1987. Coordinación de Ricardo Yáñez. También fueron publicados en la antología *Poesía reciente de Jalisco*, ed. cit.

<sup>50</sup> Los epigramas se publicaron en el libro *Ustedes poetas ¿qué creían?*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1988. Algunos de ellos también se publicaron en la antología *Poesía viva de Jalisco*, de Raúl Bañuelos, Dante Medina, y Jorge Souza, Guadalajara, Secretaría de Cultura Jalisco / CONACULTA, 2004. Y en *La Musa Fea*, ed. cit. Algunos aparecieron originalmente en el suplemento cultural “El Gallo Ilustrado”, del periódico *El Día*, México, D. F., el 31 de mayo de 1981, no. 989.

<sup>51</sup> El poema se publicó en el libro *Los poemas del colibrí*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara (Colección del Centro de Estudios Literarios), 1990, selección e introducción de Raúl Aceves. También fue publicado con el título “Carta explicándole a la niña Paola el vuelo del colibrí” en *ea!*, suplemento cultural del periódico *El Jalisciense*, Guadalajara, Jalisco, el 12 de abril de 1990; y en la antología bilingüe de Naomi Shihab Nye, *The tree is older than you are*, en traducción de Joan Darby Morris y Barry Noris, Nueva York, Simon & Schuster Books for Young Readers, 1995.

<sup>52</sup> Fue publicado en la revista *Los Universitarios*, México, D. F., UNAM, mayo de 1990.

primera vez un conjunto de ideas y obsesiones que mantendrá siempre: la mujer, el juego, la experimentación. Sobre el incurrimento de una temática constante en la obra literaria de un autor, el crítico literario Georges Poulet refiere lo siguiente “un témoignage *objectif* par lequel il m’est donné de croire qu’il y a véritablement itinéraire et pas simplement une espèce de chaos”.<sup>53</sup> En los poemas “Plegaria de paz el día de la guerra”<sup>54</sup> (1991), “Cuatro juguetes diabólicos en defensa de Dios” (Guadalajara, 22 de abril de 1992, Año del Descubrimiento)<sup>55</sup> (1992), “A veces”<sup>56</sup> (1992) y “Cómo pasaba la muerte por ahí”<sup>57</sup> (1993), Medina inicia un cambio en la composición del poema: excede las fronteras de lo clásico y combina la estructura creativa con la extensión de versos explicativos, proponiendo así poemas en los que trata las dificultades sociales que, en esos años, constituyen una de sus preocupaciones centrales:

la furia del trueno  
que es para ella  
—no fuego  
—no incendio  
sino  
me dicen las palabras sagradas  
alegría del estrépito  
encanto de la carcajada  
porque el agua  
suele tener sus fiestas con la Tierra  
porque la vida que hemos hecho así  
es así

aquí                      yo soy

Tormenta del Desierto  
tempestad  
y el agua maternal  
y el desierto paterno  
el Sol —testigo  
la Luna —madre de todos  
el planeta  
casa tuya  
huevo y refugio airestre  
casa mía  
paternal amigante  
que tantísima paciencia  
ha tenido con nuestra manera  
de habitar

Que el agua  
siguiera  
lloviendo sobre nosotros  
que el trueno  
siguiera siendo una fiesta  
y agua                      trueno                      relámpago tormenta  
y tempestad  
ni amenaza ni terrores celestes  
fueran  
sino  
como nosotros



los seres de este mundo  
cosas frágiles  
Que se detenga  
el dicho que dijeron  
el ya no casa  
el ya no techo  
porque así no es la cosa  
porque la vida que hemos hecho así  
no era así.<sup>58</sup>

16 de enero de 1991, día en que bombardearon la  
ciudad de Sherezada

---

<sup>58</sup> La crítica de Medina respecto a los conflictos bélicos como crisis de civilización y también como espectáculo televisivo, cada vez tratado con mayor distancia y frivolidad, aparece en textos literarios como este poema publicado en 1991, pero también en notas periodísticas como está publicada en 2003: “Las televisoras están de fiesta. Trabajando doble con la mística (dicen) de informar, de tenernos al tanto. No somos tan ingenuos: detrás de las noticias que maquillan el miedo, la sangre, las heridas, el genocidio, la muerte de los hermosos niños árabes, la destrucción de Sherezada, el pisoteo de la tierra de Simbad El Marino [...]. Y en medio de la muerte —gran espectáculo— dos desquiciados a los que las televisoras, en tiempos mercadotécnicamente bien pautados, les dan la palabra para que se insulten y amenacen en nombre de la paz. Novedades del progreso, innovaciones del siglo XXI [...]. Ésa es la paz de este milenio. Einstein dijo: no sé cómo será la Tercera Guerra Mundial, pero sé cómo será la Cuarta: a palos, a pedradas, a resorterazos”. MEDINA, Dante: “La guerra, ese espectáculo”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, viernes 21 de marzo de 2003, p. 2-D.



Figura 3. Artículo periodístico de Hilda Morán sobre el reconocimiento al autor en la “Feria Liber 1989” de Madrid.

La descripción de las cosas más simples, sencillas y cotidianas, aparentemente menores, marcará el rumbo de las nuevas creaciones como “Caminito de hormiga solitaria”<sup>59</sup> 1994, así como el tratamiento del amor mediante el uso de procedimientos vanguardistas en “Yo amanecí en París alguna vez”<sup>60</sup> (1994). Con este poema da fin al ciclo de publicación de poemas en revistas o antologías, para dar el paso a la composición de series poéticas o poemarios completos marcados por el abordaje de una temática identificable, como es perceptible en la serie de “Las mujeres y la ropa”<sup>61</sup> (1994).

<sup>59</sup> Poema publicado en la revista *Vinculación*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, noviembre de 1994, no. 6.

<sup>60</sup> Poema publicado también en inglés, en traducción de Verónica P. Herrera, en la antología *21 Voces de humo y ráfaga / 21 Voices of Smoke and Windgust*, “Poesía de Jalisco”, Long Beach, The College of Liberal Arts, California State University, 1994. Apareció con el título de “París, mayo de 1989” en el periódico *El Financiero*, Sección Jalisco, el 1 de noviembre de 1990. En la *Poesía completa* se reproduce la versión de 1994, por ser la definitiva.

<sup>61</sup> Fueron publicados en el periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, febrero de 1994. Los analizamos en el apartado “IV.2.2 Poemas satíricos” del capítulo “IV.2 CAMPO DE ESTUDIO”.

En lo que respecta al cuento, la escritura de Dante Medina también tuvo una transformación: de relatos que escasamente alcanzaban a tener una página, el autor pasó a narraciones de hasta seis páginas como “Crónica fragmentaria: la aritmética de su majestad la muerte”<sup>62</sup> (1993), un cuento que articula una tragedia que se transfigura en comedia, derivada de un hecho histórico acontecido en el Sector Reforma de Guadalajara (México): las explosiones del 22 de abril de 1992. El autor evoca el terror y, en el plano afectivo, resuenan los ecos de nuevas Electras, Edipos y Lloronas; surge el deleite de la novedad y el arte de ocasionar la risa a la usanza del comediógrafo latino Tito Maccio Plauto. Por su parte, el relato “De Macondo a Comala: Gabriel García Márquez”<sup>63</sup> (1994) manifiesta dos elementos: lo imaginario y real del sur de Colombia y del sur de Jalisco, expresados con técnicas y procedimientos inventados por las vanguardias, para narrar 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 tan dispares en el tiempo y el espacio como Alejo Carpentier, Guy de Maupassant y Giovanni Boccaccio, y que dieron como resultado una perenne hibridación de imágenes, tonos y registros que lo fueron consolidando como *provocador*.<sup>64</sup> Del mismo modo que en poesía, Dante Medina comenzó a publicar sus primeros volúmenes de cuentos: *Retratos de hombres, mínimos*<sup>65</sup> (1994), colección de lo que podríamos denominar “minicuentos”, constituye el antecedente del primer género literario genuinamente dantemediniano, el *Cuentinino*, que encontramos en el libro *Cómo perder amigos*, publicado también en 1994.

---

<sup>62</sup> El cuento se publicó en la *Revista Universidad de Guadalajara*, Guadalajara, Jalisco, abril de 1993, no. especial.

<sup>63</sup> El cuento fue leído en la presentación de la lectura de cuarenta páginas inéditas del libro *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez, en voz del propio García Márquez, en la Séptima Feria Internacional del Libro de Guadalajara, el domingo 28 de noviembre de 1993, y fue publicado en el suplemento “El Gallo Ilustrado”, del periódico *El Día*, México, D. F., el 2 de enero de 1994.

<sup>64</sup> La técnica narrativa que Giovanni Boccaccio despliega tomando como eje la epidemia de peste acontecida en Florencia en 1348 para su *Decamerón*, es la misma que usa Medina sustituyendo la peste por la explosión de hidrocarburos en los drenajes de Guadalajara como trama-pretexto de su cuento “Crónica fragmentaria: la aritmética de su majestad la muerte”, en 1992.

<sup>65</sup> Estos cuentos fueron publicados por entregas en el suplemento “Vida y Cultura”, del periódico *Siglo 21*, de Guadalajara, Jalisco, en 1994. Y en el periódico *Tzaulan*, de Sayula, Jalisco, en 2014. Estos cuentos 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.

Se trata del advenimiento de una escritura que prueba y examina el lenguaje: en poesía, con fórmulas poéticas de vehemencia y sutileza a la vez; y en el cuento, con la ruptura de directrices clásicas que son el punto de partida para provocar la sorpresa y el humor, con una predilección por la provocación que encamina a la lectura del escritor de hoy.

*Segundo periodo.* Influencia de las lenguas romances: “Babel en casa” [1986-1994]

**Exilio, s.** Individuo que sirve a su país viviendo lejos de él y sin embargo no es un embajador.

Ambrose Bierce,  
*El Diccionario del Diablo*

Más tú viniste desde la casa de tu padre a través del mar, con el corazón enajenado de amor, después de sobrepasar las dobles rocas del Ponto; y habitas en una tierra extranjera.

Albert Camus,  
*Medea*, “Retorno a Tipasa”



Figura 4. Adalberto Navarro Sánchez, Dante Medina y Juan Rulfo. Primera lectura pública en 1984 del libro *Léerere. Manual para hispanoandantes*, publicado en 1986.<sup>66</sup>

**Ficción:** 1.- *Léerere. Manual para hispanoandantes*, 1986. 2.- Tola. *La delicuescencia del lenguaje*, 1987. 3.- *Niñoserías*, 1989, 4.- *Cosas de cualquier familia*, 1990, 5.- *La Dama de la Gardenia*, 1992, 6.- *Sólo los viajeros saben que al sur está el verano. Un viaje por Francia, Italia, Yugoslavia, Bulgaria y Grecia*, 1993, 7.- *Cómo perder amigos*, 1994, 8.- *Maneras de describir a Ana / El agua, la luna, la montaña y los puentes*, 1995.

**Obra ensayística:** 1.- *Arcadio Zúñiga y Tejeda, poeta jalisciense del siglo XIX*, 1989, 2.- *Homenaje a Juan Rulfo*, 1989, 3.- *Adalberto Navarro Sánchez de bolsillo*, 1990, 4.- *Algunas técnicas narrativas de la novela latinoamericana contemporánea*, 1990, 5.- *Zonas de la escritura*, 1994.

<sup>66</sup> El jueves 6 de septiembre de 1984 se hizo la inauguración del Foro "Juan Rulfo". Las palabras que dirigió el autor de *Pedro Páramo* a los cuentos inéditos de *Léerere. Manual para hispanoandantes* (1986), fueron: "El autor tiene una imaginación creadora que no digamos que promete sino que está ya bien cristalizada y que puede darnos una sorpresa muy grande". MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 14.

## Breve descripción general

En este periodo de escritura el autor recurre a estilos que mayoritariamente están definidos por el plurilingüismo, incluida la polifonía —técnica implementada por François Rabelais—, con esquemas complejos en la estructura narrativa. Así pues, las características estéticas del texto dirigen al lector hacia la polifonía:

Este fenómeno de la polifonía cabe apreciarlo en numerosas novelas del siglo XX. Es más: este mismo crítico habla de “la profundísima correspondencia interna entre las leyes de la novela formuladas por Mijail Bajtín y las estructuras de novelas del siglo XX, como el *Ulysses* de Joyce.”<sup>67</sup>

Este es un periodo marcado por el cultivo casi exclusivo de la prosa y en el que Dante Medina manifiesta la necesidad de innovar desde la alteración del interior de la unidad estructural del vocablo, haciendo que el valor literario se desplace a la nueva significación que los vocablos adquieren. El propio autor declara el mecanismo de su escritura en la siguiente entrevista en 1992: “¿Por qué busco esa lengua diferente un tanto ajena a la de todos los días? No por hacerme difícil. Por tratar de encontrar cosas que la lengua utilizada corrientemente no nos da, por des-velar signos, significaciones, símbolos que no aparecen en la comunicación cotidiana”.<sup>68</sup> La exploración de tres modalidades textuales (estructural, semiótico, estilístico) pone de relieve los factores estéticos del texto dantemediniano en este periodo que hemos denominado “Babel en casa” (1986-1994), que no por casualidad se corresponde con la época de obtención del grado de Doctor en Lenguas Romances.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier: *Los géneros literarios: Sistema e historia*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992, p. 193.

<sup>68</sup> Periódico *Siglo 21*, Entrevista por Federico Ramírez: “Escribir como aventarse al vacío”, 9 de febrero de 1992, Guadalajara, Jalisco, pp. 2-4.

<sup>69</sup> Ver capítulo “II. DANTE MEDINA. PRESENTACIÓN BIOGRÁFICA”, apartado “*Adulter* en Montpellier: [1980-1985] Estudios de Doctorado”.

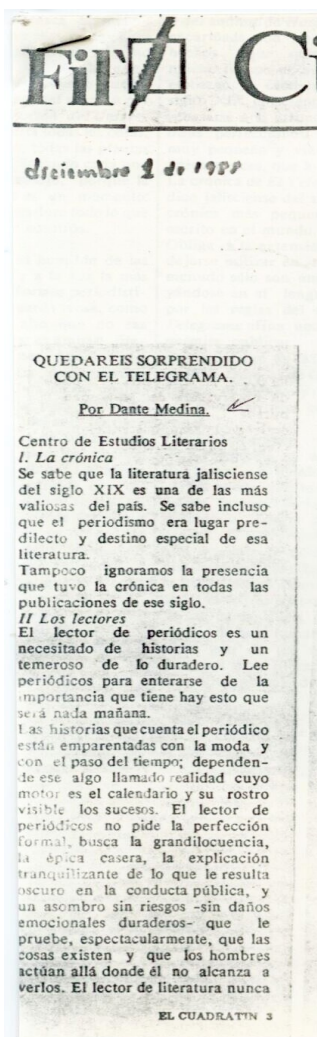


Figura 5. Nota periodística de Dante Medina sobre una curiosa publicación telegramática del siglo XIX.

## De la lectura al comentario

En esta etapa observamos una tendencia a la composición de títulos novedosos y sorprendentes, como es el caso de *Léerere. Manual para hispanoandantes*,<sup>70</sup> que concibe una nueva perspectiva semántica con el término “hispanoandantes”; la novela *Tola. La delicuescencia del lenguaje*<sup>71</sup> resume, en una misma palabra, “delincuencia” y

<sup>70</sup> Los personajes proyectan la razón, el testimonio y la percepción, son personajes con modos de significación y operaciones mentales distintas puesto que se trata de: un ojo, un oído y un dedo, con tres sentidos: vista, oído y tacto, al mismo tiempo, arraigan una estética de locuciones satíricas.

<sup>71</sup> “Dante Medina hizo ese viaje ‘fatalmente necesario’ que los escritores iberoamericanos suelen hacer por Europa. [...] Su literatura, efectivamente, tiene el barroquismo y la torrencialidad típicos de su continente, y sería difícil de explicar sin precedentes como César Vallejo o Fernando del Paso. ‘Creo — dice Dante Medina — que los escritores iberoamericanos no debemos renegar de lo barroco, ya que lo

“adolescencia”, según se ve en la lectura de la obra; en *Niñoserías* funde el sustantivo “niño” con el futuro del verbo “ser”, que se justificarán en la anécdota. Naturalmente el ambiente lingüístico, sociológico y cultural del que estaba rodeado el escritor cumple una función significativa en su producción literaria, ayudando a conformar las coordenadas de la literatura fantástica lejos de su país.<sup>72</sup> Con el propósito de verificar lo argumentado, citamos las siguientes palabras de Albert Camus, un autor particularmente leído por nuestro autor:

Llega un día en el que, a fuerza de rigidez, no hay nada que maraville, todo es ya conocido, se pasa la vida volviendo a empezar. Es el tiempo del exilio, de la vida seca, de las almas muertas. Para revivir, se necesita un perdón, olvidarse de uno mismo o una patria.<sup>73</sup>

Otros títulos, aparentemente con menor innovación, no están exentos de creatividad e ironía: *Cómo perder amigos* y *Cosas de cualquier familia* producen cierto desafío al lector e incursionan en el territorio del humor. Las obras siguientes recuperan en sus títulos la ortodoxia léxico-semántica: todas comparten personajes que describen ciudades: son los casos de *La Dama de la Gardenia*, *Sólo los viajeros saben que al sur está el verano*<sup>74</sup> y *Maneras de describir a Ana / El agua, la luna, la montaña y los*

---

somos por naturaleza. Pero, como advierte Carpentier, barroco no es sinónimo de difícil ni de hermético. En realidad, una preocupación de todos nosotros es la de abrirnos a los demás; y por eso nos interesan mucho las traducciones a otras lenguas”. *Revista Época*, sección libros, “Dante Medina nueva generación mexicana”, ‘El lenguaje protagonista’, Madrid, 27 de julio de 1987, no. 124.

<sup>72</sup> “Dante escribe renglones que son adánicos, en el sentido de que está escribiendo la letra por primera vez. Si el niño es sabio es porque tiene capacidad de asombro. En este libro es el asombro lo que priva en el contacto con el idioma. Yo quisiera detenerme en una clave: los lugares en que está escrito. Es un libro que únicamente en el exilio del idioma podría haberse escrito. Es un libro en la soledad del español, en un idioma extranjero. Es un sueño de la vuelta al pasado, al inicio del idioma, a la infancia en la que está el aprendizaje de todas las palabras. Es una vuelta al principio del idioma, una vuelta a la infancia; este rehacer la palabra, este reconstruir la palabra, este acto de lucidez lúdica”. ZEPEDA, Eraclio, en MEDINA, Dante: *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, Madrid / Colima, Amargord Ediciones / Puertabierta Editores, 2020. Responsable de la edición Sandra Ruiz Llamas, vol. IV., p. 643.

<sup>73</sup> CAMUS, Albert: *El verano*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 74.

<sup>74</sup> “Antes de leer cualquier línea, la portada del libro de Dante Medina, llama mi atención. Hubiera comprado ese libro sólo por la portada. La foto del detalle de un veliz gastado de los bordes, la manija de piel que muestra su piel interna, el sudor acumulado. ¿Qué puso dentro su poseedor? [...] Dante Medina se encuentra en el horizonte de hombres sin ataduras eternas. Nómadas de hoy, Dante es un escritor jalisciense cuyos inagotables y bienhumorados juegos con el lenguaje y visión cómica de la vida lo sitúan en una posición singular dentro de las letras mexicanas contemporáneas. Por las páginas de esta obra se deja sentir un afán de testimoniar lo fugaz de las diversas etapas de la vida. Se puede vivir para viajar, o



*puentes*, que empiezan a consolidar otro rasgo fundamental en la lógica de la narrativa dantemediniana: personajes que peregrinan, vagabundean, y exploran el espacio.<sup>75</sup> Nos encontramos ante lo que Tzvetan Todorov califica de “lectura como construcción”,<sup>76</sup> es decir, el autor previene, ajusta, entrena a su lector sobre las características generales de sus historias, y pide su colaboración activa en la construcción final del texto.

En esta etapa, Dante Medina da inicio a su extensa producción ensayística. Sus tres primeros títulos, que son análisis críticos especializados sobre escritores jaliscienses de culto, fueron publicados como estudios académicos en el Centro de Estudios Literarios de la Universidad de Guadalajara. Los últimos dos libros, *Algunas técnicas narrativas de la novela latinoamericana contemporánea* y *Zonas de la escritura*, son el examen de los mecanismos de análisis y valoración narrativa–discursiva que el autor considera adecuados para la escritura de ficción.

#### Pre-texto e interpretación

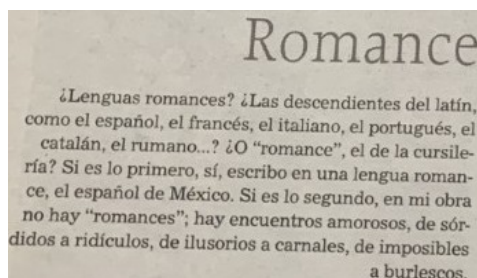


Figura 6. La gaceta, *Universidad de Guadalajara*: “Dante Medina. Un obseso con las letras”, 2007.

---

viajar para vivir. O simplemente vivir viajando”. CRUZ BÁRCENAS, Arturo: “Viajar, simplemente viajar”, periódico *Macrópolis*, sección Libros, México, D. F., 31 de mayo de 1993, p. 82.

<sup>75</sup> “¿Quién dijo que las bitácoras de viaje han pasado de moda? Desde Julio Verne y Salgari, hasta Julio Cortázar y Camilo José Cela, pocos escritores resisten la tentación de contar sus vivencias internas, cuando el mundo exterior cambia, del día a la noche y de frontera a frontera. Lo que llama la atención en la literatura de Dante Medina es el sólido manejo del lenguaje y las imágenes literarias. El libro todo se sostiene haciendo gala de frescura. [...]. Viajar de la mano de este interesante autor mexicano es toda una experiencia. Aquí no hay hoteles de cinco estrellas o restaurantes caros: aquí los campos de caballos, las gallinas, los amigos espléndidos y el deseo de hermanarse, de encontrar un lenguaje común más allá de las lenguas, son el *leit motiv*”. MURRAY, Beatriz: “Sólo los viajeros saben que al sur está el verano”, periódico *El Economista*, sección cultural, México, D. F., 23 de junio de 1993, p. 47.

<sup>76</sup> TODOROV, Tzvetan: “Poétique. La lecture comme construction”, *Poétique*, París, 1975, no. 24, p. 417.

Existe, en algunos autores, la necesidad de crear una obra literaria original, que aporte una innovación a las Letras. Esta cualidad singular que se observa de manera destacada en la producción de Dante Medina remite al lector a un vasto universo de obras, referencias y estilos disímiles que lo anteceden. Dicho entramado intertextual se ve condicionado por su formación académica y su trayectoria profesional, factores que configuran una narrativa del desplazamiento y la migración geográfico-cultural inscrita en el marco de la literatura fantástica. En este contexto, resultan especialmente significativas las palabras de Juan Rulfo sobre el primer libro de cuentos que ubicamos en esta etapa:

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. Textos muy novedosos realmente, poco —por no decir casi no— utilizados en la lengua castellana. 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. El lector va a tener que trabajar mucho.<sup>77</sup>



Figura 7. Dante Medina en el Festival de Biarritz, Francia, en 1995.

<sup>77</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 41.

*Léerere* (1986) remite, como apuntamos, al “acorde” musical: el epígrafe de cada cuento integra una familia de tonos italianos que orientan el modo como debe de ejecutarse el ritmo que se desprende de la lectura del cuento. Álex Grijelmo discurre sobre el concepto ‘acorde’, respecto al cual expresa: “El idioma necesita precisión musical para que las imágenes que crea el cerebro receptor al escuchar o leer el mensaje se parezcan lo más posible a las que tuvo en su cabeza quien habla o escribe”.<sup>78</sup>

Porque ‘acorde’ no vale sólo por sí misma, no ocupa el lugar de sus propios límites, toma también las referencias y los significados de sus vecinas y de sus orígenes, el valor de “acordar”, y de “acuerdo”.<sup>79</sup>

El acorde musical de cada cuento dota al texto de armonía o sonido a los nuevos vocablos. Con esto, el autor nos lleva a una lectura en la que hay que “acordarse” (en el sentido musical más sencillo de afinar) y “acordar”, en el sentido de “volver a la cordura”, recuperar el juicio.<sup>80</sup> Queda claro, por tanto, que en esta etapa Medina estaba interesado en el arte de mezclar sonidos, como si, de alguna manera, se trasladara a la escritura la vocación musical de la juventud que lo llevó a cursar estudios de violoncello.<sup>81</sup> Esta presencia de la música se evidencia también en su primera novela, *Tola*, escrita en 1977, pero no publicada hasta 1987, en España, cuyo personaje principal es un fanático de la ópera: no olvidemos que una de las primeras pasiones literarias de nuestro autor fue el Premio Cervantes de Literatura 1978, Alejo Carpentier,

---

<sup>78</sup> GRIJELMO, Álex: *Defensa apasionada del idioma español*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 1998, p. 99.

<sup>79</sup> GRIJELMO, Álex: *La seducción de las palabras*, Madrid, España, Santillana Ediciones, 2000, p. 17.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>81</sup> En el capítulo “II. DANTE MEDINA. PRESENTACIÓN BIOGRÁFICA”, sección “*Juventud* en Guadalajara: [1973-1977] Licenciatura, [1977-1979] Maestría”, mencionamos el desarrollo que tuvo el autor cuando se inscribió a la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara.

que también fue musicólogo.<sup>82</sup> Citamos un ejemplo representativo en la novela dantemediniana:

Padrino ¡cómo no entonces dime por qué Tchaikovsky para la interpretación de la 1812 incluyó una nota después de cada cañonazo sonido que debía producir el impacto de la bala en la cúpula del teatro nos alteran las obras los ineptos Dengo pss no se apure Padrino deduzca los ahorros de destruir teatros góticos neoclásicos barrocos irreconstruibles vea lo que costaría una luneta abandone esas ojerías la pipa no le va bien mire vaya escoja una cascada y escuche el silencio de la alegría del agua que ningún director puede profanar con su batuta ¡mamacita ¡capullo floreado ¡rocío existencial arranca Dengo dócil caballo tras la nenita que con un gesto lo contenta y eleva no más Padrino seriamente a agencia de viajes un lugar para las Cataratas del Niágara o a Virginia Falls algo más grandioso que la Tzaráracua oír el gran silencio apaciguar el espíritu y que empaquen mis libros de música y las partituras de óperas Padrino retrocediendo a los quince años una cabaña nada de discos cerca a la cascada salgo pronto encárgate de todo, [...] <sup>83</sup>

La diferencia que existe entre la primera novela y la segunda, *Cosas de cualquier familia*<sup>84</sup> (1990), también perteneciente a este periodo, es que aquí retoma con amplitud la memoria de la infancia y adolescencia michoacanas:

Mis amigos y nuestras andadas cerro abajo, descalzos, rasguñando la tierra polvosa y caliente del Valle de Apatzingán, los mismos que comieron hojas de ciruelo, zacate,

---

<sup>82</sup> El escritor también agrega música al texto, en su caso con una variante del francés, el creole, en la obra *El reino de este mundo* (1949). Como señalamos en el capítulo “II. DANTE MEDINA. PRESENTACIÓN BIOGRÁFICA”, el autor de nuestra tesis hizo sus estudios de Licenciatura y Maestría sobre Alejo Carpentier, con los temas: “El sentido del tiempo en la obra de Alejo Carpentier” (1978) y “La estructura en dos novelas no estudiadas de Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*” (1980). Un dato adicional es que el 16 de febrero de 1994, el autor pronunció el discurso “Declaración de Amor”, al recibir el Premio Internacional Casa de las Américas, dedicado a su maestro, Alejo Carpentier. En él, expresó: “Que el Casa de cuento de este año haya sido para la literatura experimental, la que une, en una misma frase, no quepa duda, al Arcipreste de Hita con Sor Juana Inés de la Cruz con Julio Cortázar con Alejo Carpentier, o sea los grandes de la lengua española todos los que no menciono. Ni qué decir que las grandes obras de la escritura en la lengua que sea son ejecuciones experimentales de la presencia del idioma que se pone a cantar en nuevos ritmos”.

<sup>83</sup> MEDINA, Dante: *Tola. La deliquescencia del lenguaje*, ed. cit., pp. 164-165.

<sup>84</sup> Una parte de esta obra pudo ser escrita gracias al Premio-Beca INBA-FONAPAS (México), que obtuvo el autor en 1978 con su novela *Tola. La deliquescencia del lenguaje* (1987) publicada en Tusquets Editores. El periodo de la beca fue entre 1979 y 1980.

chapos, pájaros y futuro. Trompos mal parados y canicas astilladas, daca, presta, y rapidez digital esta atrapar esa pompa de nube que simulaba expulsar el gigante cachetón del viento. Pasar por el surco y la breña, capeando la espina filosa capaz de desnudar de los dedos el bombacho calzón rojo, apretar, el algodón, pesarlo en la romana del dueño, contar centavitos.) [...] A cortar limón, espinarse, calcularle a la sombra y al olor de los azahares.) de los azares cuyo olor es más fuerte premonitorio vinolentus (Pesarlo, cobrar otros dineritos. Se venía el tiempo) cierto el tiempo, siempre viene nunca vamos a él espera agazapado la presa caernos encima (de la calza de melón, entregaban unas canastitas de tejido de plástico que uno ponía debajo de la bola del melón para que el agua y la tierra lo dejaran dibujarse su figura. Cogíamos por surcos y nos pagaban por día.) [...] (Al mango casi no nos gustaba ir porque cuidaban muy bien que los chiquillos no se los comieran. La bellota-niña del algodón sabe jugosa, agarrosita, y se siente en la boca como si se hiciera un bocado con espuma de mar. Aunque no nos dejaban, la flor de los limoneros también nos la comíamos, y los limones pelados y chupados, y las bolitas chiquitas cuando apenas está por nacer el limoncito, Lo peor era comerse los melones tiernos, que dizque se sala la huerta; si nos hallaban en eso recibíamos golpiza del mayoral.) comíamos comíamos comíamos con mis amigos.<sup>85</sup>

Es interesante comprobar cómo en este periodo de escritura el autor tiene especial inclinación por la experimentación, sin dejar de lado la reminiscencia de lo que fue en su época de juventud *une rhétorique de l'effet*,<sup>86</sup> una forma particular de expresar el recuerdo en la obra literaria.<sup>87</sup> Con precisión, Julio Ortega resume las características de esta novela:

---

<sup>85</sup> MEDINA, Dante: *Cosas de cualquier familia*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1990, pp. 159-160.

<sup>86</sup> Charles Michel subraya la conexión que existe entre el texto y el autor a partir del concepto “rhétorique de l'effet”, citamos: “Elle ne prétend pas décrire le ‘contenu’ des lectures possibles, mais *les procédures textuelles qui rendent ces lectures possibles*, ce qu’on pourrait appeler par métaphore les ‘ouvertures’ du ‘texte’”. MICHEL, Charles: *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, p. 63.

<sup>87</sup> Una obra literaria que retoma la ciudad, y las memorias de los lugares en que el autor habitó. Hilda Morán del Castillo en la nota “Hablemos de joyas. Hablemos de *Cosas de cualquier familia*” escribe: “Dante es la avanzada de los escritores, Tusquets de España así lo consideró y reincide en publicarle ahora *Cosas de cualquier familia*, para descubrirnos el amor insospechado de un pueblerino por Guadalajara, porque además, Dante se siente orgulloso de mirar atrás y encontrarse con Jilotlán, su pueblo, su origen, su cordón umbilical por donde bebió el numen hasta convertirse en maestro; pero en su meta, el ideal, en el final de su arcoíris, solo estaba Guadalajara... Era el chavo que aspiraba a la Prepa de la ciudad, y vino y la conoció y la gozó y la amó y le sigue haciendo el amor a través de su novela. Ay, Francia, ¿qué quieres?, el terruño jala, marca, estigmatiza... y el escritor se convierte en universal cuanto más abreva en su idiosincrasia; y Dante Medina sigue apasionado por estos paisajes, por la escenografía citadina que se le vuelve verso y prosa, y poema y novela”. MORÁN DEL CASTILLO, Hilda: “Hablemos de joyas. Hablemos de *Cosas de cualquier familia*”, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, domingo 25 de marzo de 1990, p. 12.

En *Cosas de cualquier familia* (1990) un velorio joyceano, es decir, mítico popular, despierta al lenguaje oral, que aquí brota como un manantial fácil y fervoroso. Los varios Dante Medina de cada libro se ceden la palabra para hacer hablar al banquete rabeliano de la novela dialógica: hasta la novela habla, y habla, naturalmente, el lector. Pocos escritores han logrado esta confluencia feliz de exploración formal y actualidad coloquial, como Dante Medina en esta novela de dinámica picaresca y humor lírico, que configura, junto a *Tola* la reconstrucción mitológica de una juventud militante de su repertorio contracultural, vitalista y celebratorio.<sup>88</sup>

Estos rasgos innovadores que han sido destacados como característicos de Medina provienen, como apuntamos antes, de su estancia de estudios en el extranjero, una suerte de “exilio”, según la vivencia del autor, y que remiten a James Joyce,<sup>89</sup> quien trabajó algunos años en Zúrich, y principalmente en París, en la redacción de *Finnegans Wake* (1914), libro escrito fuera de su Dublín debido al exilio. Citamos una interrogante que Joyce plantea en su novela a propósito del exilio: “¿Es forzoso que Noenmihogar sea nuestro sitio? Sí; ¿y que Malaquíás sea nuestro entronizable abelkaihn? Quizá no lo veamos así de pronto”.<sup>90</sup>

*La Dama de la Gardenia* (1992), publicada por el Fondo de Cultura Económica, y como indicamos en el capítulo “V. ENFOQUES SOCIOLOGICOS Y CULTURALES”,<sup>91</sup> es una

---

<sup>88</sup> MEDINA, Dante: *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, *Cosas de cualquier familia*, ed. cit., vol. I., p. 172.

<sup>89</sup> La Primera Guerra Mundial estaba por estallar, cuatro años más tarde el escritor dublinés finalizó de escribir *Exiles* (1918), sabemos que su vida pasa fuera de Irlanda y existe la constante exposición del retorno perenne de su personaje judío-irlandés Ulysses que describe en cada obra, citamos: “¿Por qué el título de *Exiliados*? Una nación impone una pena a aquellos que se atreven a abandonarla, pagadera al regreso”. GARCÍA, Germán: *El exilio de escribir*, Fundación Descartes, 1993. URL: <http://www.descartes.org.ar/etexts-garcia16.htm>. Asimismo, en su libro de cuentos *Dubliners* (1914), en el llamado “Una nubecilla”, en la traducción al español de Guillermo Cabrera Infante, observamos un concepto semejante: “No había duda de ello: si uno quería tener éxito tenía que largarse. No había nada que hacer en Dublín”. JOYCE, James: *Dublineses*, Barcelona, Editorial Lumen, 1976, p. 76. Traducción de Guillermo Cabrera Infante.

<sup>90</sup> JOYCE, James: *Finnegans Wake*, Barcelona, Editorial Lumen, 1993, p. 30.

<sup>91</sup> Habíamos mencionado en ese capítulo que la novela es policiaca, a partir de un modelo actualizado en el que el héroe romántico pasa a la figura del detective. Interesa recordar aquí el uso de la estructura genérica policiaca que emplean algunos escritores estrictamente “no policiacos” como Graham Greene, por ejemplo, en *El tercer hombre* o *Nuestro hombre en La Habana*, y Umberto Eco en *Il nome della rosa*. Y a los mayores exponentes de este género: “Se considera a Edgar Allan Poe el fundador del género con un relato excelente, *Los crímenes de la calle Morgue*; y a Arthur Conan Doyle su consolidador al crear un personaje tan inconfundible como el inspector Sherlock Holmes en *Las aventuras de Sherlock Holmes*

novela dedicada a la Guadalajara urbana en la que, a diferencia de *Cosas de cualquier familia* (1990), apenas aparece Michoacán una vez, cosa explicable porque no se trata de una novela de lejanos recuerdos transformados, sino de recientes recuerdos “inventados”. Citamos un fragmento:

—Señorita, me gustaría...

—Un instante, por favor, no cuelgue. Sí, tiene usted una cita, señor, hoy a las ocho de la noche p. m., en el bar La Fuente, calle de Pino Suárez, con el Licenciado. Se le pide ser puntual.

—¿Podría preguntarle...?<sup>92</sup>

La literatura posterior al abandono del país (que, aunque voluntario, le provoca una profunda nostalgia de su tierra natal), se enriqueció de las lecturas nuevas, de la experiencia misma del viaje, de las lenguas con las que Dante Medina estuvo en contacto. El siguiente periplo literario del autor se materializa en *Sólo los viajeros saben que al sur está el verano. Un viaje por Francia, Italia, Yugoslavia, Bulgaria y Grecia*<sup>93</sup> (1993), obra que puede considerarse la novela de mayor carga nostálgica dentro de su producción. Esta apreciación se sustenta, entre otros elementos, en la dedicatoria, así como en el carácter intimista del relato, centrado en una estancia en el extranjero. El texto se configura como una crónica de viaje por una región que, en tiempos recientes, era conocida como los Países del Este, y en la que se entrelazan la experiencia personal, la observación cultural y la evocación melancólica:<sup>94</sup>

---

[...]. Ha sido un género de alcance muy popular, sobre todo cuando ha sido cultivado por autores que dominan los resortes emotivos del público como Agatha Christie y Georges Simenon”. GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 194.

<sup>92</sup> MEDINA, Dante: *La Dama de la Gardenia*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 438.

<sup>93</sup> MEDINA, Dante: *Sólo los viajeros saben que al sur está el verano. Un viaje por Francia, Italia, Yugoslavia, Bulgaria y Grecia*, México, D. F., Alianza Editorial, 1993.

<sup>94</sup> Carlos Martínez Rentería, reportero de *El Universal*, hizo al autor una entrevista titulada “Los cambios en Europa del Este destruyeron una parte de mi pasado” a propósito de la publicación de su obra. En ella le pregunta:

“—¿La situación a la que han llegado los países de Europa del Este tiene que ver con la preocupación del libro?

*In memoriam de ambos A mi padre, un viejo campesino que me sermoneó desde niño sobre la necesidad de aprender a escribir en máquina, y que me hizo saber que un hombre, aunque se vaya lejos, debe reconocer su casa, lo suyo, sus orígenes... mientras intentaba vanamente enseñarme que es mejor no viajar: peligra uno sucumbir a las tentaciones de otros lados. He sido un hijo, padre, equilibradamente malo: aprendí a escribir en máquina para exhibir, desvergonzadamente, el vicio del que quisiste apartarme: los viajes. Mamá, sobre esto último, te sabrá dar más explicaciones.*

Los personajes, Dante y Dulce, salen de orillas del Mar Mediterráneo, de una ciudad entre Niza y Barcelona, en un viejo auto, para realizar un viaje que pasa por el norte de Italia y casi toda la costa de Yugoslavia; atraviesan Bulgaria hasta el Mar Negro, tocan la frontera de Turquía, bajan por toda Grecia hasta el Peloponeso, toman por mar hasta Brindisi, en Italia, y recorren toda la península, tocando Roma, para llegar de nuevo al punto de partida: Montpellier. En el capítulo 23, ubicado justo a la mitad de la narración, cuando los personajes están en Sofía, la capital de Bulgaria, cobra existencia el Estado de Michoacán y en particular, Uruapan y Nueva Italia. En este punto, se advierte que los recuerdos se inscriben en el contexto vital del escritor a través de elementos geográficos, culturales e históricos que marcaron su infancia y adolescencia. Estos componentes no sólo configuran el universo narrativo, sino que también delinean el vínculo profundo entre el autor y su obra, revelando una escritura arraigada en la memoria personal y en su experiencia formativa:

Vale el viaje La Boza a Bulgaria, como lo vale a Pátzcuaro la nieve de zapote, a Uruapan el agua de papa, a Cherán el atole de grano, a Juchitán el *guxaru* (literalmente “raíz que vuela”: chapulines secos con sal), al D. F. la cocina prehispánica de la “Fonda Don Chon”, a París el restaurant “La tour mandarin” de la calle de la Opéra, a Bretaña las crepas de

---

—Uno no vive sino en el recuerdo, o como decían nuestros abuelos: el presente será siempre un fragmento del pasado. Vivir en el pasado es la única manera de no vivir en el error puesto que ya uno puede corregir con la imagen del presente lo que vivió en el pasado. Para mí el hecho de que estos países hayan cambiado de geografía radicalmente me da más bien la idea de que los países como aparecen en mi novela son una imagen inventada o paralela del país que en realidad existe ahora, porque no siendo ni politólogo ni geógrafo me parece que lo que veo en la escritura pertenece al mundo de la ficción mientras que lo que veo en las noticias a un mundo que llamaríamos realidad”. MARTÍNEZ RENTERÍA, Carlos: “Los cambios en Europa del Este destruyeron una parte de mi pasado”, periódico *El Universal*, México, D. F., 12 de junio de 1993, p. 1.



Chez Angèle (Ti Cuz, en Bretón) en Pont Aven, a Amsterdam la cocina india del “Akbar” (Korte Leidsedwardsstraat 33-35), vale el viaje el cuscús de cualquier fonda callejera de la ciudad musulmana de Fez, lo cualquierísimo del cocinero de “La Vianda” en Guadalajara, y del cocinero del Hotel Francia en Aguascalientes, y *supra tutto* la ensalada de berros del restaurant “Papillon” de Uruapan, Michoacán”.<sup>95</sup>

En otra parte del relato, mientras los personajes viajeros están en Dubrovnik, antigua Yugoslavia, emerge otro recuerdo de Uruapan:

Freía aquello en nuestro *camping-gas*, cuando a Dulce se le ocurre apelar al infortunio: ¿y limón?

—¿Cómo quieres —me reprochaba infeliz— que yo coma algo sin limón?

Algo sin limón que, además (arduo descubrimiento), no tenía —porque *nosotros* no teníamos (¿olvido el basurero de Rieja?)— sal.

Recurrimos a nuestros vecinos suizos que resultaron emigrados yugoslavos que regresaban de vacaciones a su país. Perdimos el tiempo dibujando escritorcitos, mesitas, libritos, caminitos, metros, relojitos con horas, etcétera, para explicar nuestras mutuas ocupaciones y horarios que supongo no servían de mucho porque el café de Uruapan que les mostramos, el olor olieron, el sabor que se apresuraron a catar, habían ya establecido una eterna amistad aureoleada de paces y concordias.<sup>96</sup>

La obra incorpora diálogos entre los personajes en lengua francesa, y el estilo del narrador adopta, en ciertos pasajes, la segunda persona del singular mediante el uso del pronombre *vous*, el cual aparece en quince ocasiones a lo largo de la novela. Este recurso narrativo remite al utilizado por el escritor Michel Butor en su novela *La modification*.<sup>97</sup> Entre las situaciones recurrentes en la literatura dantemediniana, uno de

---

<sup>95</sup> MEDINA, Dante: *Sólo los viajeros saben que al sur está el verano. Un viaje por Francia, Italia, Yugoslavia, Bulgaria y Grecia*, ed. cit., p. 50.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>97</sup> “Michel Butor, ha empleado con indudable acierto en *La modificación* una nueva forma consistente en el relato en segunda persona [...]. Al dirigirse el narrador al personaje, adoptando la segunda persona, el lector del relato queda prácticamente identificado con el protagonista. Bernard Pingaud, en un interesante estudio, “Je, Vous, Il”, publicado en 1958 en *Esprit*, tras pasar revista a las formas narrativas tradicionales, primera y tercera persona, analiza el *vous* de *La modificación*, considerando que con su empleo Butor ha querido señalar que la modificación sufrida por su personaje nos concierne a todos. El *vous* da al libro su sentido moral. De hecho, y con técnica muy en consonancia con la tendencia a hacer

ellos la remembranza, marcada por el desarraigo. En este sentido, resulta pertinente recuperar una aseveración del propio autor que guarda estrecha relación con estas temáticas:

La obsesión del exiliado es dejar mucha y buena memoria de su causa, de su país, de su pensamiento. Casi todos los éxodos políticos son despavorimientos de la inteligencia que huye de su mayor asesina: la censura.<sup>98</sup>

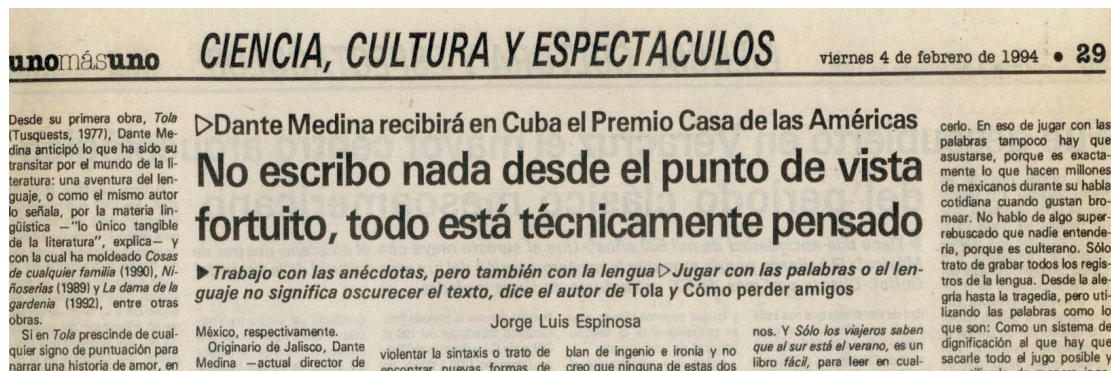


Figura 8. Entrevista periodística a Dante Medina en 1994. México, D. F.

La constante de recurrir a las lenguas romances se manifiesta en el libro de cuentos que publicó un año después, *Cómo perder amigos* (1994),<sup>99</sup> muy experimental, y que consta de cuatro secciones. Aunque las dos primeras no comprendan un nuevo género literario, contienen cuentos encabezados por títulos que fungen en sí mismos como advertencias juguetonas y provocativas, poniendo en evidencia una escritura que acepta y asume sus deudas con la experimentación lingüística y los juegos de palabras

---

participar o colaborar al lector en la estructuración e interpretación de tantos relatos actuales, nos mete dentro de la novela, no ya como espectadores, sino como poco menos que convertidos en el personaje central". BAQUERO GOYANES, Mariano: *Op. cit.*, p. 85.

<sup>98</sup> MEDINA, Dante: "Deudas con la cultura catalana", periódico *unomásuno*, México, D. F., 24 de enero de 2004, p. 6.

<sup>99</sup> Libro que abordamos en el capítulo "IV. CAMPO DE ESTUDIO", en tres apartados: en "IV.1.3 *Cómo perder amigos* (1994)", donde lo analizamos desde la perspectiva de la "Gramática de la libertad".

de James Joyce.<sup>100</sup> Edmundo Valadés, entonces director de la revista *El Cuento*, y especialista en el género, escribió en 1978 una nota periodística titulada “Aparece un Joyce en español”, afirmando:

En México, hay un narrador de ambición joyceana, en cuanto a la incansable descomposición y recomposición lingüística, autor de un inédito libro de cuentos, uno de los cuales ganó en 1985 mención en el concurso Juan Rulfo, de París: se trata del jalisciense Dante Medina.<sup>101</sup>

Así, la tercera sección del libro tiene narraciones con títulos como los siguientes, entre otros: “1.- Fijarse en lo que uno dice”, “2.- Saber llegar a la hora o al lugar equivocado”, “3.- Pensar como uno piensa”, “4.- No excluya la mesa”, “5.- Gane amigos”. La tercera sección, titulada *What’s a maid?*, contiene juegos que recrean el significado de dos lenguas, transicionando del inglés al español: “To be or not to be (no vaya a ser)”, “Two or three (dos que tres)”, “Woman women (de mujer a mujer)”, “Time is time (uso del tiempo)” y “I love them (amor de los dos)”. La cuarta sección, llamada *Pongo por caso*, contiene los *Cuentininos*, narraciones pequeñas que, como vimos, constituyen una propuesta genérica dantemediniana; algunos de sus títulos son: “Sólo que la cara”, “Ahora es”, “Sí como no”, “Uno y otro tampoco” o “Luego sufre”. Mencionamos por último el *Palabrario*, conjunto de sentencias de raíz filosófica construidas sobre juegos verbales y de ingenio:

#### *Palabrario 1*<sup>102</sup>

La palabra por es circunstanciosa, quedabién. En por ejemplo adopta un docto neutro; en por favor se destiempla; en por fortuna alivia un respiro de qué bueno. Por, sola, si la dejan, paniquea.

---

<sup>100</sup> Como referimos antes, Joyce desarrolló parte de su obra en el exilio, razón por la que tuvo especial familiaridad con el alemán, el italiano, el francés. El autor de nuestro estudio, en su periodo de estudios doctorales, también desarrolló un tipo de escritura, en distancia con la lengua materna, que sólo pudo haber desarrollado fuera de su país. Y, a semejanza de Joyce, Dante Medina estuvo en contacto cercano, extraordinariamente, con el francés, el italiano y el alemán. Pero si Joyce también tuvo contacto con el triestino, Medina lo tuvo con el occitano.

<sup>101</sup> VALADÉS, Edmundo: “Aparece un Joyce en español”, periódico *unomásuno*, México, D. F., 19 de enero de 1987.

<sup>102</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I p. 300.

-----

Desde sirve para medir las distancias. Pero es muy caprichosa y siempre midisea según el cliente. Desde que no te veo, desde tal lugar, desde hace tanto, no se entienden por culpa de desde. Aunque le dice a veces que se calme.

#### Palabrario 4<sup>103</sup>

La palabra después es una promesa que nos esperanza la vida, pero nos la detiene.

-----

Solo es cuando yo me soy estando sido.



Figura 9. Entrevista periodística a Dante Medina en 1994 Guadalajara.

La escritura del autor experimenta un cambio perceptible con *Maneras de describir a Ana / El agua, la luna, la montaña y los puentes*,<sup>104</sup> (1995), donde adopta un lenguaje cotidiano, sencillo, y directo:

<sup>103</sup> *Ibid.*, vol. I p. 303.

<sup>104</sup> MEDINA, Dante: *Maneras de describir a Ana / El agua, la Luna, la montaña y los puentes*, México / Saltillo, CONACULTA / Instituto Coahuilense de Cultura (Colección *Los Cincuenta*), COORDINACIÓN NACIONAL DE DESCENTRALIZACIÓN, 1995. La edición en rumano es: *Poeme pentru Ana*, Cracovia, Editura Europa, Biblioteca de Poezie Universală, 1996. Traducción de Albu Melania. Algunos de estos poemas se publicaron en diversos medios, como en las revistas *Galeón*, "Literatura y crítica", Veracruz, octubre de 1988, no. 3; *Textual* (1991), Guadalajara, Jalisco; *Trashumancia* (1991), Guadalajara, Jalisco; en *El Hoyo*, "profundidad literaria desde la superficie", Guadalajara, Jalisco. 1992; en *Puente Vallarta*, "Difusión cultural ecología alternativa" (1992-1993), Puerto Vallarta, Jalisco; en *Fe de errata*, Chicago, Illinois, 1992; en rumano en *Steaua* ("Estrella"), de Bucarest, Rumania, 1995, no. 6, traducción de Aurel Râu; en hebreo en *Mosaico*, "Un periódico para la poesía", Tel Aviv, Israel, 1996, no. 31, traducción de Oded Sverdlik. En los periódicos *El Jalisciense*, suplemento cultural "ea!", Guadalajara, Jalisco, 1991; y

A ana no hay que buscarla donde dice que está  
 ana siempre está en otra parte  
 A veces se queda mirando una ventana  
 como si enamorada de un fantasma  
 A ana le encanta el aire  
 Piensa constantemente en los aviones  
 ana casi no come  
 Toma whisky y tiene el pelo castaño  
 El pelo largo  
 Hace mucho que Freud no viene a Guadalajara  
 Si alguien ve a ana  
 dígame que alguien  
 o más bien dicho yo  
 la está buscando<sup>105</sup>

Finalmente, podemos concluir que este periodo de la producción literaria de Medina se distingue por dos formas particulares de utilizar el lenguaje: primeramente, como un componente integral de la totalidad de su obra y, en segundo lugar, cuando erige al lenguaje mismo como protagonista central de sus textos. Estas propuestas literarias fueron publicadas tras su regreso a Guadalajara, razón por la que hemos denominado este ciclo “Babel en casa”. Se trata de un exilio lingüístico peculiar, en el que la lengua materna del autor no resulta suficiente para expresar su experiencia. En esta etapa Medina conforma un linaje plurilingüe: las exigencias de su formación en Europa lo empujaron a recurrir al *babelismo*, a un mosaico de lenguas romances, desde una perspectiva cultural. Una técnica distintiva en la escritura dantemediniana consistió, en definitiva, en revestir su lengua materna con otras lenguas, dando lugar a una suerte de idiolecto multilingüe con el que construye una expresión literaria única y multifacética.

---

*Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 1992. Y en *Poesía de Jalisco del siglo XX*, ed. cit.; y *Poesía viva de Jalisco*, ed. cit.

<sup>105</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, p. 58.

*Tercer periodo. El mito de Don Juan: “La figura femenina protagonista” [1996-2001]*

La vida está llena de grandes signos de exclamación, pequeñas preguntas, lucecitas en el fondo de los ojos de una mujer que nos obliga a cambiar de rumbo.<sup>106</sup>

Dante Medina



Figura 10. Dante Medina y tres de sus cuatro hermanas.

**Ficción:** 1.- *Yo soy Don Juan, para servir a usted*, 1996. 2.- *Ciudades de por sí*, 1997. 3.- *Vivir*, 1998. 4.- *Feminus*, 1999. 5.- *Del amor que te di*, 2000. 6.- *Libreta de poemas para enamorar a la amada*, 2000.

**Obra ensayística:** 1.- *Bibliografía mayor del mito de Don Juan en todas las artes*, 1998. 2.- *Los placeres de los ojos: Guadalajara*, 1999. 3.- *Eso que llaman literatura*, 2001. 4.- *La seducción y sus espejos*, 2001.

---

<sup>106</sup> MEDINA, Dante: “1. La biografía, la testadura biografía”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*. ed. cit., p. 1.

## Breve descripción general

En este periodo, Medina incorpora una voz narrativa femenina cuya configuración se origina, principalmente, de las mujeres que conformaron el hogar de su infancia:

Yo crecí en el harem. Soy de una familia de mujeres [...]. Nadie me culpe de jugar a las muñecas: no aprendí ningún juego más. Pero esto no es un drama: me entiendo muy bien con las mujeres; ellas han sido los mejores personajes de mis obras.<sup>107</sup>

En el contexto del análisis en que nos encontramos es importante atribuir este estilo no sólo a la biografía<sup>108</sup> del autor —“crecí rodeado de hermanas de todos los tamaños y colores”—<sup>109</sup> sino también a la admiración que expresa por la mujer; esto se ve reflejado en todos los géneros de este periodo: teatro, cuento, poesía, novela y ensayo, en ese orden. A propósito de seres irreales, y de fantasmas femeninos, en el suplemento del periódico *La Jornada Semanal*, Ricardo Jacobo Medina Robledo reseña la novela *Feminus*, como:

En *Feminus*, el fantasma de un hombre, o el fantasma del estereotipo de cientos de hombres, intenta morir, intenta convencerse de que ha sido lo suficientemente “hombre” (o macho), para mantener en cautiverio a todas las mujeres que han pasado por su vida (o a todas por las que él ha pasado). En *Feminus* hay decenas de especímenes de “ese animal feroz que se llama mujer”, son fantasmas estereotipados de un tal Juan que envía flores [...] en fin, a los

---

<sup>107</sup> En MEDINA, Dante: “4. Será por las mujeres”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, ed. cit., p. 5.

<sup>108</sup> Ratificamos que una de las diversas lecturas a las que se puede someter un texto, es a lo biográfico, puesto que existen elementos claros en la situación o personajes que lo demuestran. Aunque críticamente, la consciencia del autor no es la que escribe, sino que, existe un “otro” que opera con códigos de la ficción literaria, Georges Poulet colige este mecanismo en su obra *La conscience critique* (1971): “En raison de l'étrange envahissement de ma personne par les pensées d'autrui, je suis un moi à qui il est donné de penser une pensée qui me reste étrangère. Je suis le sujet d'autres pensées que les miennes. Ma conscience se comporte comme conscience d'un autre que moi”. POULET, Georges: *Op. cit.*, p. 280.

<sup>109</sup> En MEDINA, Dante: “3. Jilotlán está en el mapa, sí señor”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, ed. cit., p. 4.

fantasmas de las mujeres que habitan la mente de Juan y que también viven en la casa de los espantos.<sup>110</sup>

En la obra dramática *Yo soy Don Juan, para servir a usted*,<sup>111</sup> el valor literario radica en la introducción de un nuevo género: la *Tramodia*.<sup>112</sup> Escrita entre el 8 y el 13 de septiembre de 1995, y publicada en 1996,<sup>113</sup> esta pieza representa un ejercicio de experimentación formal que revela la evolución del autor y su intención de renovar elementos propios del género. Tras veinte años de estudio del mito de Don Juan, y buscando actualizar y cuestionar el mito con nuevas facetas e interpretaciones, Medina incorpora una figura femenina emblemática del mundo contemporáneo como personaje, la muñeca Barbie. La obra funciona como “*Un juego estético especular* en virtud del cual se instruye un proceso de integración de los múltiples códigos y lenguajes (pintura y literatura; teatro y novela), así como de los distintos niveles de sentido. El plano de lo simbólico viene a converger en la figura del libro y en los códigos del mal”.<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> MEDINA ROBLEDO, Ricardo Jacobo, Novela “Sólo fantasmas”, periódico *La Jornada*, suplemento “La Jornada Semanal”, México, D. F., no. 306, 14 enero, 2001, p. 16.

<sup>111</sup> MEDINA, Dante: *Yo soy Don Juan, para servir a usted*, Guadalajara, Editorial Ágata, 1996.

<sup>112</sup> Como señalamos en el capítulo “IV.3.3 Análisis de siete nuevos géneros literarios”, subcapítulo “IV.3.1.3 Tramodia: en *Yo soy Don Juan, para servir a usted*”, el nuevo género hace referencia al suceso dramático. Precisamente la obra, de origen, está dividida en tres actos: Primer acto (Mitad Tragedia), Segundo Acto (Mitad Comedia), Tercer acto (Mitad Tramoya).

<sup>113</sup> El autor siempre ha permanecido atento al teatro, como señalamos en el capítulo “II. DANTE MEDINA. PRESENTACIÓN BIOGRÁFICA”. Fue actor y director de teatro, en México, en Uruapan y Guadalajara, y profesor de teatro de bachillerato. En una de sus mejores épocas teatrales dirigió la Compañía de Teatro Latinoamericano de la Universidad Paul Valéry de Montpellier, Francia, entre 1982 y 1985.

<sup>114</sup> PÉREZ, María Concepción: *Op. cit.*, “Escritura narrativa y escritura dramática en *La tentation de Saint Antoine* de Gustave Flaubert”, p. 123.



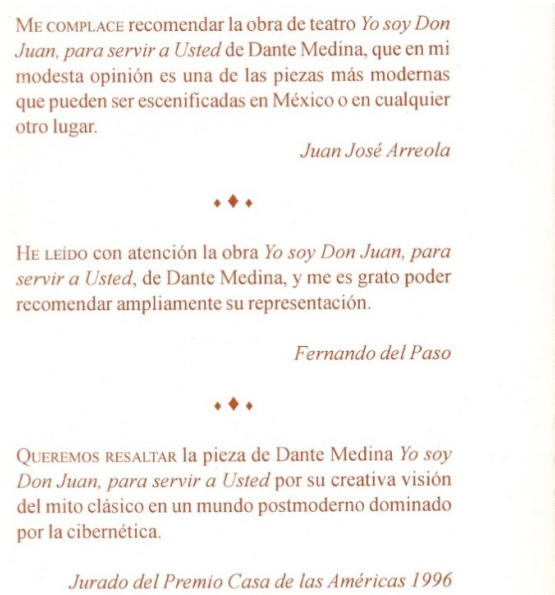


Figura 11. Contraportada de *Yo soy Don Juan, para servir a usted*, de la primera edición de 1996.

Por su parte, los cuentos de *Ciudades de por sí*,<sup>115</sup> 1997, identifican al autor en ciudades a las que viajó por compromisos literarios y que tuvieron un papel importante en el desarrollo de diversos méritos de tipo académico. En estos cuentos “la ciudad” simboliza el ímpetu femenino. Se trata de ciudades descritas desde los códigos de la literatura fantástica, y que plasman la fusión entre ciudad y mujer que se anuncia en la nota previa a la dedicatoria de la obra: “A Ella, ciudad en sí misma”.<sup>116</sup>

Siempre he querido, exagerado, regalarle a Ella, no una casa, como quieren otros, enamorados lícitos de su propia amada, sino, estrepitoso y cauto, tímido y elegante, una ciudad. Como eso no ha sido posible a mis recursos económicos, lo hago hoy posible a mis recursos amorosos: no le regalo, aquí, una ciudad *de vero*, sino una mucho más poseíble y maravillosamente suya, le ofrezco las ciudades que yo mismo he hecho con mis manos, las de la fantasía, que son de Ella, porque todo lo que tocan mis manos tiene ya, de por sí, el sabor de su cuerpo; estas ciudades las tocaron, de noche, las yemas de su ser.

<sup>115</sup> MEDINA, Dante: *Ciudades de por sí*, Monterrey, Ediciones Castillo, 1997.

<sup>116</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 315.



Figura 12. Fotografía del autor, en una lectura pública de la época.

Por otra parte, el poemario *Vivir*<sup>117</sup> (1998), se apoya en la concepción filosófica de los estratos de la *Divina comedia*, Inferno, Purgatorio y Paradiso, a la que canta en los tres tiempos de Dante Alighieri, pero sin hacer referencia a Beatriz, sino a la imagen de la mujer:<sup>118</sup>

25

Con ella hice todo  
lo que no hice sin ella.  
Hice todo.<sup>119</sup>

26

Cuántas horas  
desperdié  
en su contemplación.  
Cuántas horas  
desperdié.<sup>120</sup>

<sup>117</sup> MEDINA, Dante: *Vivir*, Guadalajara, edición artesanal privada, 1998.

<sup>118</sup> Encontramos un periódico de 1994 en el que el autor describe la imagen femenina: “De la hembra humana, trasparen sus partes: el cuerpo de ella que más asemeja al horizonte, acostada de lado volviéndose atardecer y colina; un seno en posición frontal que aceptaría todo el calor del sol, volverse el sol; la parte de la mujer que es la noche acostándose sobre los cielos que mira hacia la tierra con su único ojo, lunático... Geometría, dije. [...] *la medida de la tierra*, Geo-Metría, es el cuerpo femenino, visto en partes”. MEDINA, Dante: “Las invenciones del cuerpo”, periódico *El Occidental*, suplemento cultural “Armario”, Guadalajara, Jalisco, domingo 22 de mayo de 1994, p. 6.

<sup>119</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, p. 141.



Figura 13. Dante Medina en un artículo de periódico de Guadalajara, a propósito de su novela *Feminus*.

Equiparamos el poemario anterior con la siguiente obra del autor, *Feminus*<sup>121</sup> (1999), construida por las voces de personajes femeninos. El título anuncia el contenido: colman la obra mujeres de la literatura y de la historia mundial, a las que Medina añade otras procedentes de su propio mundo de ficción. El autor emplea en esta novela el sutil ejercicio de describir y cortejar la belleza femenina a través de un espejo: el vínculo del mítico Don Juan y Juan, el matusalénico personaje de *Feminus*, en compañía de Gloria, que es “todas las mujeres”.<sup>122</sup> La narrativa es un discurso de la doncellez: morfología,

<sup>120</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 142.

<sup>121</sup> MEDINA, Dante: *Feminus*, México, D. F., CONACULTA, 2000. Segunda edición: Sevilla, Ultramarina, 2014. Es una novela que, dividida en seis casets, se concibió para ser escuchada y no leída. En la presentación de la obra, del 28 de marzo de 2000, el pintor y músico Pancho Madrigal, la describió así: “Se escucha una voz que habla en tonos sinceros y naturales, sin perder el compás, dándole a cada palabra la intensidad debida, orando a ritmo de poesía, declamando en tono de rezo, ahora con inflexiones malignas y perversas, ahora con matices de ingenuidad y erotismo, ahora con vibraciones de soledad, con silencios de angustia, con ecos de desolación o guturaciones de placer... sin otro propósito que hacer referencia a sus personajes con palabras engañosamente ordinarias, engañosamente domésticas”, artículo “En los ojos de una mujer”, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, miércoles 29 de marzo de 2000, p. 2-D.

<sup>122</sup> “Hay tantas mujeres que no tuve tiempo de contarlas. La anécdota se centra en veinte mujeres organizadas en cuatro grupos de cinco mujeres cada uno, y luego se deriva hacia decenas de mujeres míticas del imaginario colectivo, que van desde Doña Ana de Ulloa hasta Coco Chanel, desde Tlazotéotl hasta Marilyn Monroe, e incluye a mujeres tan diversas como María Lionza, El Hada Madrina, Edith Piaf, Cenicienta, La Bella Durmiente, Floria Emilia, Sarah Bernhardt, Loreley, Cayetana de Alba, Marie Curie, Mata Hari, Blanche d’Antigny, La Papasa Juana, María Bonita, Beatriz, Indira Ghandi, Amaterasu, Dewa

inteligencia, anatomía, pensamiento, romance, y poesía en torno a “La Mujer” protagonista, prototipo representado por Gloria, en nombre, como dijimos, de “todas ellas”.

Un año más tarde Medina publicó *Del amor que te di*<sup>123</sup> (2000), poemario que, a diferencia de su obra poética anterior, utiliza versos que se encadenan de manera casi prosística, con un diletantismo elegante en la aliteración insistente. El poeta se centra en la temática amorosa —pese a un tratamiento del tema diferente al de sus inicios—, con una actitud más espiritual en la que ensalza a la fémmina con diferentes nombres. Citamos dos ejemplos:

#### CHARLANDO A SOLAS CON ISABEL

Tú no puedes ser así, Isabel,  
teniendo la sonrisa que aún tienes,  
renegar, Isabel, enojarte por todo,  
entristecer las flores y arrancar a lo loco.

No puedes, Isabel, pelearle a las estrellas  
sólo porque no te brillan a ti sola,  
aunque sabes que sí, que hay astros que sólo nacieron para ti,  
no puedes, Isabel, ponerle cascabeles a la cola del diablo.<sup>124</sup>

---

Sri, Pandora, Scherezada, La Malinche, Suzanne Lenglen, Nadia Comaneci, Virginia Woolf, la Reina Victoria, Julieta, Beatriz, La Celestina, Bonnie Parker, El Hada Morgana, Anaís Nin, Isadora Duncan, Greta Garbo, Lady Di, Grace Kelly, Lucha Reyes, Rosa Luxemburgo, Penthesilea, Camille Claudel, Lulú Castañuela Relingo, Safo, Jiang Qing, Murashaki Shikibu, Berty Albrecht, Rosario Castellanos, Beatriz Hernández, Maryse Bastié, Adelita, Muwafiq al Musuliya, Sofía Loren, Dolores del Río, Ryta Haywort, mis hermanas, Madame Bovary, La Joconda, Ezili, Lynda Benglis, Evita Perón, Doña Josefa Ortiz de Domínguez, Isabel Adjani, la Reina de Saba, La Dama de la Gardenia...”. MEDINA, Dante: “4. Será por las mujeres”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, ed. cit., p. 6.

<sup>123</sup> MEDINA, Dante: *Del amor que te di*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000. La *Poesía completa* contiene esta nota sobre la edición: “Espectáculo de Poesía y Música. Poemas y letras de canciones de Dante Medina con música de Daniel Mendoza y Pancho Madrigal, interpretadas por Mercedes Medina y Daniel Mendoza. Estos poemas y canciones fueron escritos con el apoyo del Sistema Nacional de Creadores de Arte de CONACULTA, de México”. MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, p. 154. Algunos de estos poemas se publicaron en *Muestra de literatura contemporánea de Jalisco*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1997, de César López Cuadras; *21 Balas: Antología de Poesía Mexicana Actual*, Salamanca, España, LF Ediciones, 2009: hay una edición mexicana de este libro del mismo año, publicada por Ediciones del Ermitaño, que incluye los mismos poemas, con Antonio Orihuela como compilador. En las revistas: *Periplo*, Guadalajara, Jalisco, 1988; *Amoxcalli*, Guadalajara, Jalisco, 1999.

<sup>124</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, p. 162.

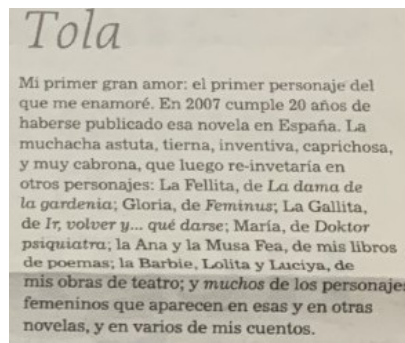


Figura 14. La gaceta, *Universidad de Guadalajara*: “Dante Medina. Un obseso con las letras”, 2007.

DIBUJO A LÁPIZ DE IRENE

Bajando la colina  
de la calle mayor  
Irene le abre paso a la mañana.

Hubo nieve, ayer, hubo neblina,  
Ha mejorado el tiempo, hace calor,  
Irene trajo el Sol entre su falda.

La oscuridad de ayer fue todo el día  
La tristeza no tuvo ni siquiera una flor  
Irene hizo la luz con su sonrisa de hada.

Por el cuerpo de Irene, maravilla,  
se asciende hasta los cielos, brilla Dios:  
En la herida de mi alma está su cara.<sup>125</sup>

Este periodo termina con otro libro de poemas, *Libreta de poemas para enamorar a la amada*<sup>126</sup> (2000), propuesta original en el momento en que se publicó en

<sup>125</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 163.

<sup>126</sup> MEDINA, Dante: *Libreta de poemas para enamorar a la amada*, Guadalajara, Ediciones de La Musa Fea, 2000. Segunda Edición: Guadalajara, Ediciones de La Musa Fea, 2008. Tercera Edición: Guadalajara, Ediciones de La Musa Fea / CUCSUR, 2008. Las publicaciones que han incluido diversos poemas de la edición han sido *Muestra de literatura contemporánea de Jalisco*, ed. cit.; *Del amor que te di*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000, de Dante Medina; *Poesía viva de Jalisco*, ed. cit.; y Jorge Souza; *101 poetas – 101 pintores*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 2009, de Raúl

México, debido a que el mecanismo del poemario consiste en extraer los poemas para regalarlos a la *amada*, sin nombre, a propósito, propiciando que el lector o enamorado pueda escribir en el espacio vacío el nombre de *ella*; también invita el autor a que se ideen para ella apodos o nombres ficticios, enaltecedores, a usanza de los poetas clásicos. Nótese que esta modalidad es deliberadamente afectuosa: “esta libreta es un regalo” porque, como afirma el autor, “es una libreta compuesta para los que se enamoran por primera vez. Pensando en los jóvenes. Pero también puede servir para aquellos de más edad que se enamoran, *verdaderamente*, por primera vez”.<sup>127</sup> Citamos dos poemas, de los que resaltamos que el tema y el símbolo es, sistemáticamente, la feminidad:

#### HAIKÚ PARA \_\_\_\_

Salí al jardín  
Mis flores no me reconocieron  
Olía a ti<sup>128</sup>

#### DE \_\_\_\_ SÉ DECIR

De \_\_\_\_ sé decir  
lo que le he visto:  
una sonrisa dulce de amapolas  
envuelta en los olores de eucaliptos  
su pantorrilla grácil de gacela  
maravillosa forma de vivir  
entre las otras formas  
que en \_\_\_\_\_  
devuelven la ternura a los jacintos<sup>129</sup>

---

Bañuelos, José Brú, Dante Medina, y Jorge Souza; *21 Balas: Antología de Poesía Mexicana Actual*, ed. cit.; *Padre y Madre*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, 2011, de Dante Medina. En las revistas de Guadalajara, Jalisco: *Ventana* (1995), *Amoxcalli* (1999), *Filosofía y Humanidades Iteso* (2003); y en el periódico *El Informador*, de Guadalajara, Jalisco, en 1999.

<sup>127</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, p. 183.

<sup>128</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 187.

## De la lectura al comentario

Nos detenemos ahora brevemente en tres obras que permanecen circunscritas al perímetro de intereses personales del autor durante este periodo: el mito de Don Juan, la obsesión por las ciudades, y la omnipresencia de la mujer, ya sea a través de la construcción de personajes o mediante la creación de una voz literaria femenina.<sup>130</sup> El germen que integra *Yo soy Don Juan, para servir a usted* —publicada en 1996, reeditada en 1998 y traducida al italiano en 2012— es la combinación de elementos contemporáneos (el Nintendo) con el mito de Don Juan.<sup>131</sup> Recurrimos aquí a la opinión del dramaturgo Eugène Ionesco sobre la mezcla de lo mítico o lo histórico, lo clásico y lo contemporáneo, que consideramos coincide con nuestro argumento:

Es en la conjugación de la historia y de la no-historia, de lo actual y de lo no-actual, es decir, de lo permanente, como se revela este fondo común inalterable que se puede llegar a descubrir dentro de uno mismo: sin él, ninguna obra puede tener valor; él lo alimenta todo. De modo que no temo en absoluto afirmar que el verdadero arte de vanguardia o revolucionario, es el que, oponiéndose con osadía a su tiempo, se revela como inactual. Y al revelarse como inactual, alcanza aquel fondo común universal del que acabamos de hablar.<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 188.

<sup>130</sup> Como mencionamos en el apartado “IV.2.1 El humor en la obra de Dante Medina”, podría decirse que nuestro autor practica en ocasiones una suerte de travestismo que lo hace fundirse con voces narrativas femeninas. En la mayoría de los concursos en los que ha obtenido premios, participó con pseudónimos femeninos: presentó la novela *Amor, cuidame de ti* (2014) con el pseudónimo María la celosa y *Femina paradoxus* (2021) con el pseudónimo: Pájara. ¿Será que Dante Medina, como el poeta florentino del siglo XIII, Guido Cavalcanti, busca acercarse a Dios a través de la figura de la mujer disfrazando su escritura...?

<sup>131</sup> Existe una cierta analogía entre la obra *Rhinocéros* de Eugène Ionesco y *Yo soy Don Juan, para servir a usted*. En Ionesco, se combinan personajes latinos y griegos con personajes contemporáneos; en Medina, conviven Don Juan, galán español del siglo XVII y Mario Bros personaje del Nintendo del siglo XX. Al respecto, citamos una nota que Dante Medina escribió el 29 de marzo de 1994, en Santafé, Bogotá, titulada “Perdí un amigo: ayer murió Ionesco”: “Se murió Eugène Ionesco. Parece absurdo. Se nos ha ido, y el mundo que él supo leer tal cómo es, no lo inventó, lo entrevió y se puso a deletrearlo en el teatro. Probablemente Ionesco nos abandona porque tuvo que llegar a los 81 años de edad para comprender que no debió venir a este planeta, y se fue en busca de otro. Yo, a los 40 años de edad, empiezo a creer lo mismo”, en el periódico *El Occidental*, suplemento cultural “Armario”, Guadalajara, Jalisco, no. 26, 15 de mayo de 1994.

<sup>132</sup> Citado por BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio y VILVANDRE DE SOUSA, Cécile: *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, Colección Estudios, 2000, p. 22.

El autor hace ingresar al plano mítico y al universo cultural de lo clásico una serie de personajes no sólo adscritos a la contemporaneidad, sino sobre todo a la esfera de lo popular (Mario Bros, Luigi, Barbie), utilizando un lenguaje humorístico que se convierte en protagonista.<sup>133</sup> La historia de la redacción de esta obra teatral es:

Una vez, encontré por las calles de Guadalajara, era martes, a un querido amigo, músico, Bernardo Colunga, y me preguntó, con sencillez: “¿qué estás haciendo?” Le respondí, con irresponsabilidad y entusiasmo: “Acabo de terminar una obra de teatro sobre Don Juan”. “Hombre, qué padre —me dijo—, tenemos que leerla, los amigos, y los miembros de La Fundación Don Juan. Yo organizo todo. Yo aviso a todos, la leeremos a varias voces, en casa de mi novia Teresita. Los invitamos a cenar a todos. Bueno, me voy, tengo mucha prisa, entonces mañana, a las ocho de la noche”. Muerto de miedo y henchido de adrenalina, me fui a mi casa, estupefacto, decidido a convertir en verdad la mentira que acababa de cometer. Y me senté a la computadora. Al día siguiente, miércoles 1 de noviembre de 1997, a las siete de la noche, estaba imprimiendo ya la versión definitiva de mi obra de teatro *Yo soy Don Juan, para servir a usted*, que, efectivamente, fue leída a varias voces, después de la cena, en casa de Teresita Aguilar, como —según decía la invitación—: “Estreno Mundial de la Lectura Dramática”, y fue grabada por el Negro Guerrero de Radio Universidad de Guadalajara.<sup>134</sup>

Del teatro al cuento, la escritura de esta época se caracteriza, como hemos apuntado, por expresar las aficiones del autor: *Ciudades de por sí* (1997) son ciudades cuento procedentes de visitas de Medina diferentes lugares respondiendo a invitaciones para dar conferencias y cursos: la Universidad Kyung Hee de Corea, la Universidad de Lima, con motivo del centenario del nacimiento de César Vallejo, la Orden de los Capuchinos en Puerto Rico, el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá o Casa de las Américas de Cuba. El libro inicia con la ciudad de Guadalajara: “Guadalajara 1-800, *don't help me*”,<sup>135</sup> y el relato está a cargo de una voz femenina:

---

<sup>133</sup> En el capítulo “IV. CAMPO DE ESTUDIO” apuntamos que se trata de personajes con carácter bufonesco e irónico que dan pie a un género nuevo (*Tramodía*) que contiene en su apelativo la característica de la “comedia”.

<sup>134</sup> MEDINA, Dante: “8. Reivindico una habilidad: mis dedos”, en *¿Quién eres tú, Dante Medina?*, ed. cit., p. 10.

<sup>135</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 317.



Él me dijo que se casaba conmigo. Tengo ojeras porque la gente de la ciudad duerme cada vez menos. Si yo hubiera vivido en la Calle Gante, contaría con verosimilitud. Estudiar Letras ayuda a bien contar. La medicina no revive muertos, las leyes sólo sirven para después; la única vida está en la literatura.

Pero en todos los cuentos, Medina inserta a la mujer, oscilando entre el mito y la realidad, el estereotipo y las mujeres de carne y hueso, otra de sus obsesiones. Así, en el cuento “Berlín, este jardín con casas”, describe la ninfa marina:

#### Sirenas<sup>136</sup>

Las sirenas, dígame lo que se piensa, no son amazonas. Aunque mujeres, una cosa es una y otra cosa es otra. Napoleón Bonaparte trajo de su expedición por la América Meridional explicaciones científicas suficientes. Dice el libro: “*Las Amazonas de América*.— Durante nuestra navegación preguntamos en todas partes a los indios de los diversos pueblos, si tenían alguna noticia de las belicosas mujeres que Orellana pretendió haber encontrado y combatido, y si era verdad que vivían alejadas del trato de los hombres, no consintiéndolos estar entre ellas más que una vez al año. Nos dijeron todos que así lo habían oído contar a sus padres”.\* Sirenas y amazonas; a ninguna de las dos se les debe confundir con animales.

\* En realidad se equivoca, cosa rara en un alemán desde la Segunda Guerra Mundial. Su gusto por los grandes caudillos lo hace suponer que estas palabras son del sobrino-nieto de Napoleón I, hijo de la hija de Luciano Bonaparte, hermano de Napoleón, y del diplomático inglés Tomás Wyse, casado con Leticia, sobrina del Gran Napoleón e *hija de su hermano*. *A Luis Luciano Napoleón Bonaparte Wyse, le dieron el nombre de su abuelo y el de su tío-abuelo, pero prefirió el más ilustre apellido de su madre antes que el menos oropelado de su padre. Las bibliotecas normalmente nunca nos dan la historia que nosotros queremos.* De hecho, la cita corresponde a Carlos María de La Condamine, viajero de la primera mitad del siglo XVIII, y no a Bonaparte Wyse, viajero de la segunda mitad del XIX, e instigador e intermediario para la construcción del Canal de Panamá, y quizás culpable indirecto de que la concesión pasara de manos de los franceses a manos de los norteamericanos, enemigos

---

<sup>136</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 326.

de los alemanes desde la Segunda Guerra Mundial. Le molesta que las cosas no estén ni en los libros ni en la vida como él las quiere.<sup>137</sup>

Finalmente, en el poemario *Vivir*<sup>138</sup> (1998) se percibe un tono de abandono y tristeza. La obra se divide en tres apartados que reflejan aspectos característicos del autor durante este periodo de escritura: el *Inferno*, que para él queda identificado con la soledad; el *Purgatorio*, simbolizado por la figura femenina “Ella”; y el *Paradiso*, que corresponde a la imagen de una flor. Esta estructura revela una combinación de referencias literarias y voz poética propia, si bien en una dirección que se aparta de la experimentación y el humor dominantes en otros de sus poemarios: aquí, Medina procura un ritmo armónico y sosegado que conduce a la introspección. En este sentido, se aproxima a la concepción de Paul Verlaine, quien abogaba por *de la musique avant toute chose*, es decir, la primacía de la musicalidad, puesta al servicio de la exaltación de la amada.

Este tercer periodo creativo, en definitiva, comprende un conjunto de obras que abarcan, metafóricamente, toda la “medida de la tierra”: una suerte de *geo-metría* de la figura femenina explorada desde distintas perspectivas.

*Cuarto periodo.* Invención del arquetipo la Musa Fea: “Vestirse y travestirse: arlequinados, fantoches, botargos y musas feas” [2001-2011]

La casualidad es la décima musa.

Enrique Jardiel Poncela,  
*Máximas mínimas*, 1937

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 327. Es una nota en el cuento.

<sup>138</sup> La edición de este poemario en la *Poesía completa* viene acompañada de la siguiente nota: “La edición original, en serigrafía, constó de 44 ejemplares numerados y firmados por el autor, regalo de primavera de 1998 para sus amigos cercanos. Los editores fueron el autor y Pancho Madrigal, con diseño artístico de una caja-folder de cartón de Pancho Madrigal. Dibujos y grabados de Daniel Kent. Impreso en serigrafía por Rigoberto Padilla. Por algo inexplicable, la numeración de los poemas empieza con el no. 5. Los primeros cuatro poemas nunca existieron: ni en los originales del autor, ni en la edición. Igualmente, entre las secciones Inferno – Purgatorio y Purgatorio – Paradiso faltan dos números en la secuencia, el 22 y el 38 respectivamente. Ninguno de estos textos ha sido publicado en otra parte”. MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. I, p. 128.



Figura 15. Dante Medina con la playera de su poema visual de La Musa Fea.

**Ficción:** 1.- *Te ve, mi amor*, T. V., 2001. 2.- *A la bisconversa. De adelante para atrás*. Antojolía antológica, 2002. 3.- *Ir, volver y... qué darse*, 2003. 4.- *Doktor Psiquiatra. La Virgen y El Ángel*, 2003. 5.- *Culito y Lugubrio*, 2004. 6.- *La Musa Fea*, 2006. 7.- *Mundus Novus: Américo*, 2006. 8.- *Dibujos al carbón de la flor y la abeja para Amy*, 2007. 9.- *Porque a mí me bautizaron con un trago de tequila*,<sup>139</sup> 2008. 10.- *Odioso*. *Cartas a Dios sin acuse de recibo*, 2008. 11.- *No me agradezcan la visita*, 2008. 12.- *Franz Kafka, un mexicano cualquiera*, 2013. 13.- *AEIOU, icnociúcatls de las cinco vocales*, 2013.

**Ensayística:** 1.- *Los placeres de la lengua*, 2001. 2.- *El Ánima de Sayula*, 2003. 3.- *Medicina y literatura. Bata mañosa, lengua engañosa*, 2005. 4.- *Pasión por la medicina*, 2006. 5.- *¿Latino yo? No, yo soy itálico. El español no es hijo del latín*, 2009. 6.- *Sonetos. ¿Qué son... etos? El soneto atípico en la literatura*, 2013.

<sup>139</sup> “Buscan un trago en cualquier lugar, y sienten una ausencia cuando no están bebiendo. El alcohol es su pareja, su amigo, su paraíso, su refugio, su única y más importante razón de existir. [...] O sea que si a uno se le antoja cambiar de manera de habitar el mundo y elegir ésta, tiene pocas posibilidades de ser admitido entre quienes habitan el mundo en el alcohol. A esta Hermandad no se entra así como así.” MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en el alcohol”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 26 de julio de 2002.



Figura 16. Nota periodística sobre el libro *Te ve, mi amor*, T. V.

Caracterizado por su acercamiento al universo *pluriforme*, y precedido por la advertencia “No se vaya, volvemos enseguida, después de unos mensajes”, el autor inaugura en 2001 un periodo especialmente prolífico. Nos encontramos ante la escritura de un atento observador, testigo de una sociedad mexicana que, en los comienzos del nuevo siglo, manifestaba una dependencia excesiva y desarrollaba conductas adictivas en torno al mundo de la televisión. Entre 1997-2000, gracias a la obtención de una Beca del Sistema Nacional de Creadores de México, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, Medina escribe *Te ve, mi amor, T. V.* (2001), libro con el que obtiene por segunda vez el Premio Casa de las Américas de Cuento, en Cuba.<sup>140</sup> El libro reúne tres rasgos fundamentales que han caracterizado la obra del autor desde sus inicios: el humor, la experimentación formal, el recurso al juego de palabras y el uso lúdico del lenguaje, evidenciado desde el propio título, así como la transposición ingeniosa de la vida cotidiana a la ficción literaria. La televisión es el objeto central de todas las narraciones, ofreciendo una mirada crítica a las características de la vida moderna en la obra.<sup>141</sup>

<sup>140</sup> MEDINA, Dante: *Te ve, mi amor, T. V.*, La Habana, Casa de las Américas, 2001. Segunda edición: Tenerife, Ediciones Baile del Sol, 2008. Tercera edición: Colima, Puertabierta Editores, 2015.

<sup>141</sup> De esta forma, citamos la definición de modernidad de Charles Baudelaire dicha en el ‘Salón de 1846’: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”. VOLEK, Emil: *Cuatro claves para la modernidad, análisis semiótico de textos hispánicos*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1984, p. 13.



Figura 17. Noticia periodística de la publicación en Alianza Editorial, de Madrid, en 2003.

En los doce cuentos el personaje principal emplea su tiempo viendo la televisión: la crítica a lo efímero y falaz está en la pretensión del personaje, que busca una pareja en cada programa y la pierde cuando el programa finaliza.<sup>142</sup> Si la narrativa de este periodo destaca por el uso de monólogos y/o soliloquios de los personajes estratégicos, en estos cuentos es la voz de un personaje masculino la que describe las situaciones. Respecto al sentido humorístico de estos cuentos, afirma Medina: “Cuando escribo, veo el canal que abre caminos —agrega—, el centro de la idea de mi escritura es la malicia, trabajo con ella. Inclusive la ironía, el guiño de ojo y las complicidades con el lector, son entendidos”.<sup>143</sup>

Los usos creativos e innovadores del lenguaje y, muy especialmente, el recurso al juego con las palabras, es la clave de *Ir, volver y... qué darse*,<sup>144</sup> (2003). El libro ofrece, además, otra particularidad: aúna dos modalidades literarias, cuento y novela, dando origen así a la *Cuentonela* como el propio Dante Medina la bautizó.<sup>145</sup> “bien

<sup>142</sup> Un año posterior a la publicación de estos cuentos, Dante Medina escribe sobre el tema en su columna *Maneras de habitar el mundo*, “Habitar el mundo en la televisión”, en el que remarca: “Como si fuera una plaga, la expansiva moda de habitar el mundo en la televisión se apodera de las personas, y ataca a todas las edades, especialmente a los jóvenes y a los niños: pero nadie escapa, a menos de tener el antídoto de saber pensar por cuenta propia [...]. Pero no es que les guste ver la tele, no: su actitud no es la del espectador sino la del actuante, la del actor. Están físicamente fuera de la tele, y mentalmente están adentro de la tele”. MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en la televisión”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, 5 de julio de 2002, p. 2-D.

<sup>143</sup> “Cuentos, complicidades y televisión en voz de Dante”, nota del periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, jueves 1 de marzo de 2001, p. 5-D.

<sup>144</sup> MEDINA, Dante: *Ir, volver y... qué darse*, Madrid, Alianza Editorial, 2003. Segunda edición: Colima, Puertabierta Editores, 2017.

<sup>145</sup> Analizamos este nuevo género literario en el capítulo “IV. CAMPO DE ESTUDIO”, subcapítulos “IV.3.3 Análisis de nuevos géneros literarios, IV.3.1.5 Cuentonela: *Ir, volver y... qué darse*, 2003”.

pueden ser cuentos independientes, por lo que el libro funciona como una novela en general y un conjunto de cuentos a la vez, por lo que la he llamado *Cuentonela*”, describió Medina en una entrevista.<sup>146</sup> El trabajador denominado el “rata” vive durante los diez capítulos acontecimientos relacionados con las parejas de sus amigos, y aprovecha estas aventuras para describir la región mexicana de clima seco, cálido, — atmósfera que recuerda a Comala— de Tierra Caliente, Michoacán, por lo que asistimos al retorno del autor a algunos de sus lugares de predilección, sus lugares de origen.

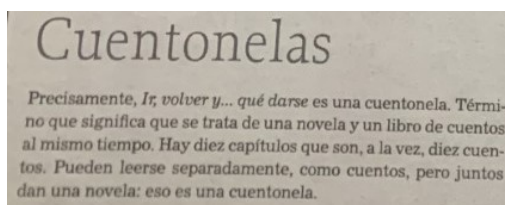


Figura 18. La gaceta, *Universidad de Guadalajara*: “Dante Medina. Un obseso con las letras”, 2007.

El mismo año, en 2003, Dante Medina publicó *Doktor Psiquiatra. La Virgen y El Ángel*,<sup>147</sup> referencia al clan Trevi-Andrade. Combinando juego y humor, el autor convierte en eje narrativo la admiración que sus hijas tenían por la cantante Gloria de los Ángeles Treviño, conocida como Gloria Trevi. Para la composición de esta novela, fue acreedor del apoyo del Sistema Nacional de Creadores de Arte de CONACULTA, 2000-2003. Observamos un autor que empieza a decantarse por nuevas temáticas, particularmente relacionadas con la medicina y la salud mental. En este proceso, establece vínculos con figuras de la vida real, a quienes incorpora como personajes literarios, y explora dimensiones inéditas de la literatura fantástica a partir de controversias psiquiátricas. Según él mismo declaró en una entrevista, los individuos que inspiraron la novela le resultaban “extraordinariamente seductores”, a lo que añadió: “Yo no había visto nada tan morboso después de Las Poquianchis. Si Jorge Ibargüengoitia publicó un libro apoyado en el tema de ellas, yo quise escribir sobre

<sup>146</sup> Periódico *El Informador*: “España publica nueva novela de Dante Medina”, sección D, Guadalajara, Jalisco, lunes 21 de julio de 2003, no. 30,824, año LXXXVI, tomo CCCXXXIV.

<sup>147</sup> MEDINA, Dante: *Doktor Psiquiatra. La Virgen y El Ángel*, México, D. F., Ediciones B, 2003. El autor hace la siguiente nota a la edición: “Agradecimientos: Hemos tomado, por admiración y porque ella es de la generación de nuestras hijas, versos y frases de las canciones de Gloria Trevi. Nuestro reconocimiento a Gloria de los Ángeles Treviño”. MEDINA, Dante: *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. II., p. 458.

estos personajes de la época contemporánea”.<sup>148</sup> Para abordar desde la ficción aspectos oscuros y perturbadores de la realidad contemporánea, la novela se desarrolla en el periodo en que el personaje real, Gloria Trevi (sobrenombrada La Virgen en la narración) vive meses de persecución mediática y policiaca en compañía de Sergio Andrade (sobrenombrado Ángel en la narración), por los abusos cometidos contra de menores de edad por el Clan Trevi-Andrade.



Figuras 19, 20. Dos imágenes de un artículo periodístico de Guadalajara, de 2003, sobre la novela *Doktor Psiquiatra*.

Tras la publicación de esta novela, el autor abandonó momentáneamente el género, y en 2004 publicó el cuento *Culito y Lugubrio*,<sup>149</sup> que analizamos en el capítulo “IV. CAMPO DE ESTUDIO”, específicamente por el humor mordaz de los personajes. Francisco Zamudio, entonces alcalde de Isla Cristina (Huelva, España) describió el texto de la siguiente manera: “Después de haber leído este magnífico relato, tengo la

<sup>148</sup> “Los desvaríos del Doktor Psiquiatra: Similitud con la realidad, coincidencias”, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, lunes 1 de diciembre de 2003, p. 6-D.G.

<sup>149</sup> MEDINA, Dante: *Culito y Lugubrio*, Ciudad de Isla Cristina, Ayuntamiento de Isla Cristina, 2004. También se publicó en el libro *Amatoria. El cuento amoroso en Jalisco*, Guadalajara, Secretaría de Cultura de Jalisco, 2005, de Elsa Levy. Este libro ganó el Premio Relatos Cortos “Ciudad de Isla Cristina”, del Ayuntamiento de Isla Cristina, Huelva, en 2003.



impresión inequívoca de haber estado ante algo original. Algo irreductible, más allá de lo que en arte parece contar más: el estilo”.<sup>150</sup>



Figura 21. *El autor durante el performance “El novio de la Musa Fea”.*

La poesía de Dante Medina, como hemos visto a lo largo de este capítulo, tiene en la construcción literaria de la feminidad uno de sus temas centrales. En esta línea, en 2006 incorpora a su obra la revisión crítica de un tópico, el de la musa, lo que constituye, a nuestro juicio, una de sus mayores aportaciones: un arquetipo rompedor, el de la “musa fea”, puesto que la musa, en sí misma, por las funciones que se le atribuyen en la configuración mítica de las artes, debe ser prototipo de la belleza y transmisora de un ideal estético que procede de la cultura clásica grecolatina. A contracorriente de la tradición, nuestro autor aborda la belleza femenina desde la desmistificación que instaaura la posmodernidad; la musa pertenece ahora a otro tipo de poética: deja de ser la inspiradora y heroína hermosa, para transformarse en *La Musa Fea*.<sup>151</sup> Recordemos que

---

<sup>150</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 119.

<sup>151</sup> MEDINA, Dante: *La Musa Fea*, ed. cit.



en 1992 Medina publicó la novela *La Dama de la Gardenia*, obra que destaca en este periodo de escritura su personaje principal.<sup>152</sup> Fernando del Paso lo resalta:

No conozco, en toda la literatura que conozco, que es mucho menos de lo que quisiera y más de lo que jamás soñé conocer, personaje más dejado de la mano de Dios y tomado de la cola del diablo como la Fellita.<sup>153</sup>

Por primera vez en la obra dantemediniana, en *La Dama de la Gardenia*, aparece un personaje antiestético, opuesto al ideal canónico de belleza propio de lo que la crítica ha calificado como “La novela de Guadalajara”, la ciudad de las tapatías, consideradas en México estereotipos de la belleza nacional.

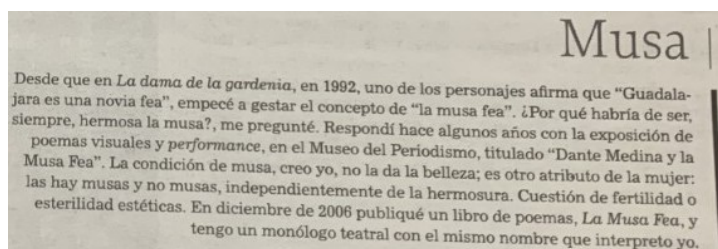


Figura 22. La gaceta, Universidad de Guadalajara: “Dante Medina. Un obseso con las letras”, 2007.

Pocos escritores de la literatura contemporánea como Dante Medina consiguen con su literatura la posibilidad de considerar la belleza femenina desde otra perspectiva. Después de haber sorprendido con un personaje femenino que rompía con el tópico ideal de la bella amada consagrada en la novela romántica decimonónica, Medina da un paso más allá y, aprovechando las posibilidades del vínculo que existe entre la idea clásica de Belleza y su representación simbólica a través de la belleza femenina construida sobre un conjunto de rasgos tópicos, escribe un poemario a la Musa Fea, y con este personaje crea su arquetipo:

<sup>152</sup> Precisamente, en el capítulo “V. ENFOQUES SOCIOLÓGICOS Y CULTURALES”, en el apartado “Características de Guadalajara”, agregamos el epígrafe de la novela *La Dama de la Gardenia*, un juego que el autor hace entre el nombre de la ciudad y el personaje principal: “Guadalajara es una novia fea. Dijo Alguien”.

<sup>153</sup> MEDINA, Dante: *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 409.

Los “Poemas de la Musa Fea”, en su versión inicial de Poemas Visuales, en color, en tamaño poster, fueron exhibidos, acompañados de un espectáculo, en el Museo del Periodismo y las Artes Gráficas, de Guadalajara, y en el Mezanine Cultural de La Petite France de Puerto Vallarta.

Quedan, lector, estos poemas en tus manos.<sup>154</sup>



Figura 23. Entrevista periodística a Dante Medina en 2004.

Citamos uno de los poemas más representativos de esta obra, con versos característicos de una de las líneas poéticas más identificables con Medina: la que combina prosaísmo, antipoesía, cinismo e ironía:

ASÍ TE QUIERO como eres

Que quede claro que yo

no te quiero

por tu belleza

<sup>154</sup> MEDINA, Dante: *La Musa Fea*, ed. cit., p. 14.

que no tienes  
—por cierto

Ni el espíritu tuyo que se pueda decir que  
es magnífico  
por aquello de las reglas de la compensación  
entre alma y cuerpo

No  
Yo soy un idiota que te quiere como eres

Y tú  
siendo como eres

No tienes otra opción que quererme<sup>155</sup>

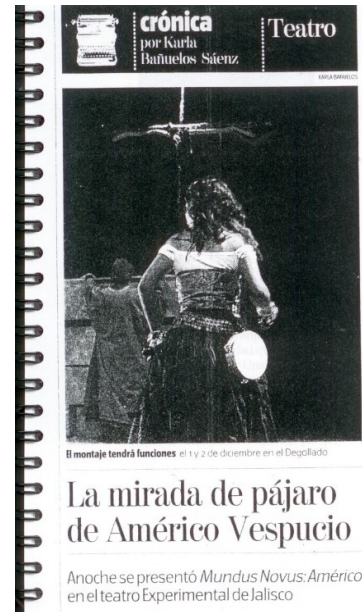


Figura 24. *Reseña teatral del estreno de la obra Mundus Novus: Américo.*

También en esta etapa, Medina practicó el teatro. Lo hizo con la escritura de *Mundus Novus: Américo*,<sup>156</sup> publicada el mismo año que el poemario anterior, y que puede considerarse uno de los frutos de los muchos años que Dante Medina dedicó al

<sup>155</sup> MEDINA, Dante: *La Musa Fea*, ed. cit., p. 61.

<sup>156</sup> MEDINA, Dante: *Mundus Novus: Américo*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2006.

estudio del explorador florentino Américo Vespuccio. El estreno de esta obra significó una revolución en el panorama teatral de Guadalajara, por la mezcla entre el estilo provocador dantemediniano y la erudición histórica de la obra, y muy especialmente por el rescate para las tablas de un personaje relegado no sólo en el teatro iberoamericano sino también en el Siglo de Oro español, según apuntó Maria Grazia Profeti: “nella commedia dei Secoli d’Oro spagnoli Vespucci è bellamente ignorato”.<sup>157</sup> Y más adelante agrega: “Via via che ci si inoltra nel secolo XVII le commedie sulla conquista sono sempre più numerose di quelle sulla scoperta, e Amerigo Vespucci è sempre assente”.<sup>158</sup> Después de un minucioso recorrido por la presencia temática del descubrimiento y la conquista de América en el teatro iberoamericano, Profeti se centra en la obra de Medina con el objetivo de subrayar la originalidad de su propuesta:

3. Bisognerà arrivare ai nostri tempi perchè un messicano, Dante Medina, scriva una *pièce* messa in scena nel 2006 a Guadalajara, Messico: *Mundus Novus: Américo*<sup>159</sup>. Un testo molto interessante, dove si mischiano figure storiche come i Re Cattolici, e personaggi ricreati fantasticamente, come Luciya, servetta della moglie di Amerigo, che parlano con le deformazioni tipiche dell'Andalusia; dove convivono citazioni quasi alla lettera di documenti, e rotture indirizzate più ai lettori del testo che agli spettatori. Citerò ad esempio solo la didascalia seguente:

*Sale una procesión heteróclita (esta palabra quiere decir que de diversa gente, vestida de forma variada y de humildes condiciones disímiles). Dirán en partes los parlamentos siguientes como al director de la escena le venga en ganas.* (p. 30)

La prima battuta, ancora a sipario chiuso, figura in italiano, con musica che da medioevale (“quizás canto gregoriano”) si trasforma in rinascimentale —come spiega la didascalia— ed è affidata “en off” ad Amerigo, per proseguire in spagnolo con le lodi della città di Siviglia; e mentre il *cante jondo* si sovrappone alla lettura “de unas suras de *El Corán*” (p. 11) si apre il sipario.

La seconda scena effettua un riassunto della vita di Vespucci: davanti alla cattedrale di Siviglia un banditore, dal nome di Beltenebrós, che rimanda ai libri di cavalleria, ed una

<sup>157</sup> “Il ‘Nuevo mundo’ a teatro in Spagna”. Comunicación presentada en el coloquio en ocasión de los 500 años de la muerte de Amerigo Vespucci en Florencia (21-22 de noviembre de 2012): *Viaggi nel mondo di Amerigo. (Viajes en el mundo de Américo)*. Cito por ejemplar de la comunicación proporcionado por la autora.

<sup>158</sup> “A medida que avanzamos en el siglo XVII, las comedias sobre la conquista son siempre más numerosas que las del descubrimiento, y Amerigo Vespucci siempre está ausente”. Traducción nuestra.

<sup>159</sup> D. Medina, *Mundus Novus: Américo*, Guadalajara, Universidad, 2006. Da qui citerò nel testo nelle indicazioni successive.

zingarella, Luciya, que recita con la tecnica della Commedia dell'arte, como sottolinea Medina, riferiscono i dati più rilevanti dell'infanzia fiorentina del navigatore “en el barrio de todos los Santos” (che sarebbe ovviamente Ognissanti) “donde compartió juegos con el pintor Sandro Botticelli. Fue contemporáneo de Lorenzo de' Medici, Domenico Ghirlandaio, Leonardo da Vinci, y Girolamo Savonarola” (p. 12). Medina si consegna a un appassionato “riassunto” dei contatti con Cristoforo Colombo, dei suoi quattro viaggi americani, della pubblicazione della *Cosmographiae introductio* di Waldseemüller, con il nome “America” apposto al nuovo continente (p. 13). E si cita poi il matrimonio sivigliano di Amerigo con María Cerezo.

Alla successiva scena III è dedicato sia il racconto fatto dalla servetta che la rappresentazione dei fatti narrati, in una specie di teatro nel teatro, dove passato e futuro si accavallano: Amerigo arriva a Siviglia e si integra nella città mentre “Entra, en una escena paralela, atemporal, la Reina Isabel la Católica, montada en un caballito de madera, haciendo cabriolas” (p. 16).<sup>160</sup>

El propio Dante Medina define así el objetivo de la obra: “... presentar una obra que no sea didáctica, pero que sí deje algo al espectador, que sepa algo de la Sevilla de principios del siglo XVI”.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> PROFETI, Maria Grazia: *Op. cit.*, pp. 7-8. Traducción nuestra: “Fue necesario llegar a nuestros tiempos para que un mexicano, Dante Medina, escribieran una *pièce* escenificada en Guadalajara, México: *Mundus Novus: Américo*. Un texto muy interesante, en el que se mezclan figuras históricas como los Reyes Católicos, con personajes de ficción, como Luciya, sirvienta de la esposa de Américo, que hablan con las deformaciones típicas de Andalucía; donde conviven citas casi textuales de documentos, y rupturas dirigidas más a los lectores del texto que a los espectadores. Citaré como ejemplo sólo la acotación siguiente: [En español en el original].

La primera acción, antes de abrir el telón, con música que de medieval (‘quizás canto gregoriano’) se transforma en renacentista —como explica la acotación— y se encomienda ‘en off’ a Américo, para proseguir en español con los elogios de la ciudad de Sevilla; y mientras el *cante jondo* se sobrepone a la lectura ‘de unas suras de El Corán’ (p. 11) se abre el telón.

La segunda escena hace un resumen de la vida de Vespucio: frente a la catedral de Sevilla un pregonero, llamado Beltenebrós, que nos recuerda los libros de caballería, y una gitana, Luciya, que declama con la técnica de la Commedia dell'arte, como subraya Medina, cuentan los datos más relevantes de la infancia florentina del navegante ‘en el barrio de todos los Santos’ (que sería obviamente Ognissanti) ‘donde compartió juegos con el pintor Sandro Botticelli. Fue contemporáneo de Lorenzo de' Medici, Domenico Ghirlandaio, Leonardo da Vinci, y Girolamo Savonarola’ (p. 12). Medina se entrega a un apasionado ‘recuento’ de sus contactos con Cristóbal Colón, de sus cuatro viajes americanos, de la relación de la *Cosmographiae introductio* de Waldseemüller, con el nombre ‘América’ puesto al nuevo continente (p. 13). Y cita después el matrimonio sevillano de Américo con María Cerezo.

La siguiente escena, la escena III, está dedicada al relato que hace la sirvienta de las representaciones de los hechos narrativos, en una especie de teatro en el teatro, donde pasado y futuro se superponen: Américo llega a Sevilla y se integra a la ciudad mientras ‘Entra, en una escena paralela, atemporal, la Reina Isabel la Católica, montada en un caballito de madera. haciendo cabriolas’” (p. 16).

<sup>161</sup> Periódico *Público*, “La mirada de pájaro de Américo Vespucio”, 27 de noviembre de 2006.



Figuras 25 y 26. *Impresos del estreno mundial y presentaciones de la obra Mundus Novus: Américo.*

En los dos años siguientes, Dante Medina publicó especialmente poesía: *Dibujos al carbón de la flor y la abeja para Amy*<sup>162</sup> (2007), y *Odiosoyo. Cartas a Dios sin acuse de recibo*<sup>163</sup> (2008). Los uno haber sido publicados en España y, sobre todo, el humor. El primer poemario consta de versos con forma clásica, dispuestos en estrofas breves, y estructurados con una muy cuidada sencillez. El autor expone este ideal en el mismo poemario: “la gracia, la alegría, la sencillez, el tono musical de *scherzo* y *allegro*, son camuflajes en la superficialidad que envuelven capas de reflexión, dureza, sordidez”.<sup>164</sup> El segundo poemario guía al lector hacia composiciones luminosas, en una suerte de sátira religiosa —“él lo hizo por jugar. Se veía que lo había hecho por divertirse [...]”—<sup>165</sup> donde la riqueza del verso reside en la ternura y la ingenuidad.

<sup>162</sup> MEDINA, Dante: *Dibujos al carbón de la flor y la abeja para Amy*, Punta Umbria, Aullido Libros, 2007.

<sup>163</sup> MEDINA, Dante: *Odiosoyo. Cartas a Dios sin acuse de recibo*, Tenerife, Baile del Sol, 2008.

<sup>164</sup> MEDINA, Dante: *Dibujos al carbón de la flor y la abeja para Amy*, ed. cit.

<sup>165</sup> RULFO, Juan: *El Llano en llamas*, ed. cit., p. 22.

## UNA OBRA DE TEATRO

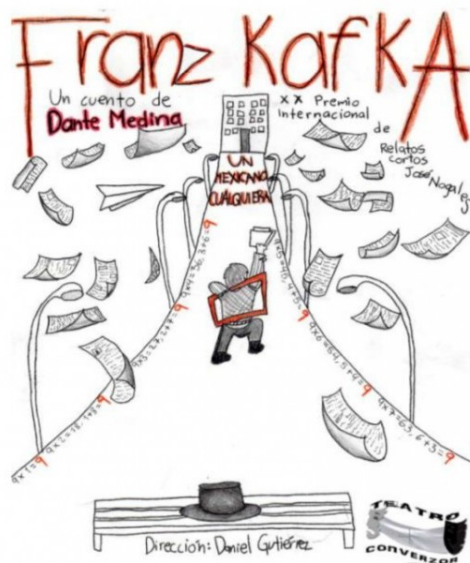


Figura 27. Cartel del estreno mundial de la obra Franz Kafka, un mexicano cualquiera.

Lo humorístico también está presente en dos obras de teatro inmediatamente posteriores, analizadas en el capítulo “IV. CAMPO DE ESTUDIO, IV.2.8 Teatro socarrón, irónico y bufonesco”: la primera, *No me agradezcan la visita*,<sup>166</sup> publicada también en 2008, se compone de diez inusuales peticiones de mano con las que el tradicional ritual amoroso se convierte en escenas que rozan el ridículo y provocan la sorpresa en el espectador, que obtiene así una mirada inusual sobre costumbres implantadas en la vida cotidiana. De unos años más tarde, de 2013, es *Franz Kafka, un mexicano cualquiera*,<sup>167</sup> cuento largo que se llevó a la escena y que, bajo el prisma del absurdo kafkiano, recorre las peripecias de un personaje en pugna con las dificultades emanadas de la burocracia, siguiendo la máxima teórica de que: “lo único que justifica a la burocracia es la burocracia”,<sup>168</sup> que describe a la maquinaria burocrática como una fábrica que se

<sup>166</sup> MEDINA, Dante: *No me agradezcan la visita*, Huelva, Editorial Isla Varia, 2008.

<sup>167</sup> MEDINA, Dante: *Franz Kafka, un mexicano cualquiera*, Huelva, Ayuntamiento de Huelva, 2013. En el Encuentro de Teatro de Tacámbaro, Michoacán en mayo 2016, los resultados de la categoría “Monólogo” fueron positivos. La obra *Franz Kafka, un mexicano cualquiera*, de Dante Medina fue tres veces premiada en estas categorías: mejor actriz, mejor dirección y mejor monólogo. Fue presentado por el grupo Teatro Converzor, de Uruapan, Michoacán, bajo la dirección de Daniel Gutiérrez.

<sup>168</sup> Una expresión que el autor piensa y repite, siguiendo a los teóricos clásicos de la sociología de la Administración Pública. Prueba de sus conocimientos sobre este tema es el Premio a la Mejor Ponencia



retroalimenta a sí misma, generando más burocracia, para justificarse y sobrevivir.<sup>169</sup> También se publicó en 2013 el poemario *AEIOU, icnociúcatls de las cinco vocales*,<sup>170</sup> analizado en el capítulo “IV. CAMPO DE ESTUDIO, IV.2.4 Poemas provocadores”), donde reúne versos punzantes y sentenciosos que confirman a la ironía como un eje fundamental en la obra del autor, especialista en partir de situaciones que conforman la cotidianidad de las experiencias humanas para exhibirlas desde un punto de vista sorprendente que conduce a la crítica y aspira a provocar la reacción del lector.

La producción ensayística de este periodo confirma las que antes implícitamente habíamos establecido como temáticas de preferidas del autor, materias a las que regresa conforme su escritura madura. Es el caso de *Los placeres de la lengua*,<sup>171</sup> (2001), donde encontramos recetas culinarias de las ciudades predilectas de Dante Medina, recurso que había utilizado en la novela y el cuento, enriquecidas con anécdotas de mesa relacionadas con escritores y artistas referentes a la cocina. Adicionalmente, el título nos advierte de uno de los propósitos centrales de la concepción hedonista literaria dantemediniana: la satisfacción, el placer, el disfrute. Tres obras de este periodo —dos de ensayo y una de crónicas—, lo evidencian también desde sus títulos: *Los placeres de*

---

titulada “¿Por qué sí pagar impuestos y por qué no pagar impuesto?”, del IX Congreso Internacional de la Contaduría Pública que el Centro Universitario de Ciencias Económico Administrativas, CUCEA, de la Universidad de Guadalajara le otorgó el 6 de noviembre de 2014.

<sup>169</sup> “Como aquí vivo, y este país me parece milagroso, de sorpresas diarias y continuos asombros, he querido explicarme cómo se vive en una nación en la que, a simple vista, pareciera que todo funciona mal: la educación, el sistema político, las instituciones del estado, los servicios. [...] Con este panorama, puede pensar el lector, habitante del mundo en México, que es una existencia bastante complicada, difícil, molesta. [...] México es un país que premia el fracaso. Y le tiene pavor al éxito, y aversión a quienes realmente son especialistas en su trabajo. [...] La tramitología en México es costosísima en su ejecución. ¿Ha pensado usted cuántas horas de trabajar, de producir, pierde usted al mes haciendo trámites, realizando pagos? ¿Por qué, después de tantos años de padecer esta lacra no se ha corregido siendo tan sencillo corregirlo? Es simple: la institución estatal quiere recordarnos su poder, el sometimiento en que nos tiene como ciudadanos para que no olvidemos quién manda. [...] Vivimos en un país en el que el estado se empeña en hacernos perder el tiempo, porque el mismo sistema nacional está diseñado para perder el tiempo: alguien tiene que estar delante de la ventanilla para justificar que alguien esté detrás, sin hacer nada mientras hacemos cola, con un empleo remunerado. Sé que ésta es únicamente una de las aristas del diamante en que vivimos: la vida en México tiene múltiples delicias, que hacen explicable que los que habitamos aquí aguantemos tanto”. MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en México”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 3 de mayo de 2002, p. 2-D.

<sup>170</sup> MEDINA, Dante: *AEIOU, icnociúcatls con las cinco vocales*, Mérida, España, Aula Literaria Jesús Delgado Valhondo, Asociación de Escritores Extremeños, 2013.

<sup>171</sup> MEDINA, Dante: *Los placeres de la lengua*, Guadalajara, Ágata, 2001. Con obra pictórica de José Luis Malo.



la lengua, *Los placeres de los ojos*,<sup>172</sup> libro sobre tapatiología, y *Los placeres del viajero. Crónicas de viajes*,<sup>173</sup> de 2016, relatos del viajero por países, ciudades y regiones.

En 2003 Medina recuperó *El Ánima de Sayula*,<sup>174</sup> obra en verso que forma parte de la tradición popular de Sayula, población ubicada a ciento treinta y cinco kilómetros de distancia de Jilotlán de los Dolores, su pueblo natal. Deducimos que su interés por rescatar este largo poema burlesco proviene de la naturaleza picaresca del texto, un registro que Medina cultiva en su propia obra. Además, la clara vinculación del poema y de su autor, Teófilo Pedroza, con Michoacán, incrementó el interés de Medina por una obra de peculiaridades lingüísticas claramente regionales.

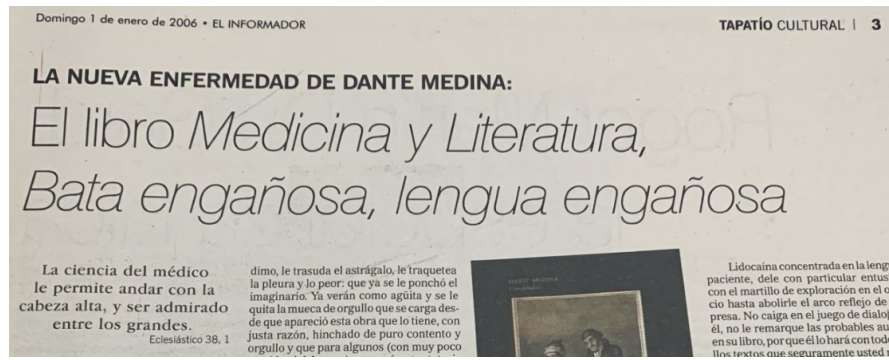


Figura 28. Reseña periodística de 2006 del libro de Dante Medina de textos literarios sobre la medicina.

Previamente, cuando nos referimos a la novela inspirada en Gloria Trevi, indicamos que el autor emprendió estudios e investigaciones sobre medicina. De estas indagaciones surgieron dos obras: *Medicina y literatura. Bata mañosa, lengua*

<sup>172</sup> MEDINA, Dante: *Los placeres de los ojos: Guadalajara*, Unidad Editorial del Gobierno del Estado de Jalisco / Ayuntamiento de Guadalajara / El Colegio de Jalisco, 1999. Segunda edición: Ediciones Arlequín / Universidad de Guadalajara, 2007.

<sup>173</sup> MEDINA, Dante: *Los placeres del viajero. Crónicas de viajes*, Colima, Puertabierta Editores, 2016.

<sup>174</sup> MEDINA, Dante, ed.: *El Ánima de Sayula*, Secretaría de Cultura, Guadalajara, 2006. Edición de lujo. Prólogo y establecimiento del texto y notas de Dante Medina, ilustraciones y grabados de Juan Carlos Macías, edición y diseño editorial de Rodolfo Sánchez. Antes, en 2003, había publicado una edición popular de esta obra. Y recientemente, en 2023, Dante Medina prologó y publicó, en Puertabierta Editores, una edición facsimilar de 1897 de este poema, del ejemplar de su biblioteca personal.

*engañosa*<sup>175</sup> (2005) y *Pasión por la medicina*<sup>176</sup> (2006), en las que Medina recoge los resultados de una investigación de gran magnitud sobre textos que abordan la medicina universal, tanto médicos como literarios. Citamos unas líneas de la reseña periodística que del libro hizo Rafael Medina, en la que califica al autor de discípulo de Esculapio:

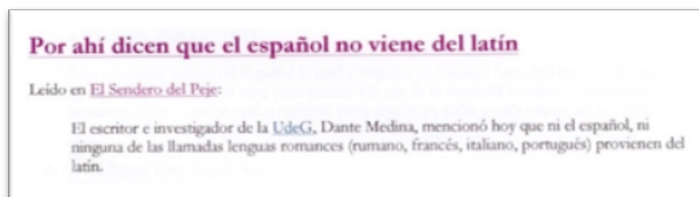
No permita que le contagie su frenesí y permita que le lea todo lo que Montaigne pensaba de nosotros, por qué el Duque de Andalucía pensaba que la medicina era la verdadera enemiga de la vida, aquellos hirientes versos de Quevedo, las burlas de una dama que engañaba a los médicos de su época haciendo pasar por sus orines un buen vino, la sorna con que nos tratan en el Decamerón [...]. Evite su cara picarona por las recomendaciones del *Speculum al joder*, de las antiquísimas recomendaciones contenidas en *Flores del tesoro de la belleza del siglo XV*. Un clonazepam intratecal antes de verlo reírse, divertirse, apreciable galeno, con las caricaturas y situaciones chuscas del *Médico a palos*, del *Quijote de la Mancha* [...].<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> MEDINA, Dante: *Medicina y Literatura. Bata mañosa, lengua engañosa*, Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias de la Salud, CUCS, Universidad de Guadalajara, 2005.

<sup>176</sup> MEDINA, Dante: *Pasión por la medicina*, Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias de la Salud, CUCS, Universidad de Guadalajara, 2006.

<sup>177</sup> MEDINA, Rafael: “La nueva enfermedad de Dante Medina: El libro *Medicina y Literatura. Bata engañosa, lengua engañosa*, periódico *El Informador*, suplemento “Tapatío Cultural”, Guadalajara, Jalisco, domingo 1 de enero de 2006, p. 3.



Figuras 29, 30, y 31. Imágenes de notas periodísticas sobre el libro de ensayo donde el autor cuestiona el origen del español.

Tres años más tarde, el autor regresó con entusiasmo a otro de los temas que lo han atraído desde sus inicios como escritor: el origen de las lenguas, la identidad y lo que con anterioridad designamos el *babelismo*.<sup>178</sup> *¿Latino yo? No, yo soy itálico. El español no es hijo del latín* (2009) es un estudio en el que el autor argumenta que el español, como las demás lenguas romances que él domina, no proviene del latín.<sup>179</sup> La teoría que plantea se respalda en la destrucción del mito que la Iglesia católica habría intentado, con éxito, eternizar, y a su vez, los etimologistas, por comodidad, perpetuar. Se trata, una vez más, como acostumbra el autor, de proponer abordajes provocadores y polémicos sobre temas que parecerían inalterables y que, gracias a la mirada inédita, ofrecen revisiones de verdades comúnmente aceptadas y no sometidas a cuestionamiento posible.

<sup>178</sup> “como ha venido explicando el catedrático Agustín García Calvo, el latín nos enseña que el poder no es capaz de hacer nada en los resortes profundos de la lengua, que pertenece al pueblo”. GRUJELMO, Álex: *Defensa apasionada del idioma español*, ed. cit., p. 29.

<sup>179</sup> MEDINA, Dante: *¿Latino yo? No, yo soy itálico. El español no es hijo del latín*, Guadalajara, Ediciones de La Musa Fea, 2009. Segunda edición: La Musa Fea, 2009. Tercera edición: Granada, Isla Varia, 2010.

## El español ni ninguna lengua romance proviene del latín

2008-12-04



De acuerdo con el escritor e investigador de la Universidad de Guadalajara, Dante Medina, ni el español ni ninguna de las llamadas lenguas romances (rumano, francés, italiano, portugués) provienen del latín, aseguró esta mañana durante su conferencia al inaugurar el Foro internacional interdisciplinario de investigaciones filológicas: Metodologías de la significación, en el marco de la XXII Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL).

El Informador :: Un misterio, el origen del español

04/12/2008

INFORMADOR.COM.MX

Un misterio, el origen del español



Dante Medina, investigador y escritor. EL INFORMADOR ARCHIVO

Resultado de investigación  
Para el investigador debe no es el latín, con la que p pasado etimológico

GUADALAJARA, JALISCO de un amplio estudio, el ir Dante Medina asegura que tiene que ver con el latín, relación con esa lengua el italiano y el portugués.

En realidad, asegura, se tr Iglesia católica ha tratado del tiempo, y son los etim han ocupado de difundir la estableciendo una relación español y el latín.

Figuras 32 y 33. Notas periodísticas de la presentación en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, en 2008, del mismo libro de ensayo del autor.

La última publicación de Medina en este periodo es sobre el soneto. En *¿Qué son... etos? El soneto atípico en la literatura*<sup>180</sup> (2013), como se sugiere en el título, el autor hace una selección de sonetos que han adoptado modalidades métricas y estróficas inusuales en la literatura de Occidente, un interés que nuevamente nos sirve para reforzar y ratificar las preferencias y prácticas literarias de Medina.

<sup>180</sup> MEDINA, Dante: *Sonetos: ¿Qué son... etos? El soneto atípico en la literatura*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Lagos de Moreno, CULagos, 2013.

*Quinto periodo.* Literatura fantástica, constante referencia al terruño, a Jalisco: “Volver a los orígenes: antojos del imaginario” [2013-2017]

Jilotlán de los Dolores: el único pueblo que los jaliscienses cultos y viajados no conocen. El único pueblo de Jalisco que parece mentira.<sup>181</sup>

Dante Medina,  
*Naiden sabe de amor*

Acabo de oír cantar la primera chicharra en Guadalajara, y se me ocurrió anotar la fecha, regocijado y contento. Merece ser tenida en cuenta la canción que llama a la lluvia. [...]  
Estoy en Guadalajara, no cabe duda.

Dante Medina,  
cuento “Sentido contrario”



Figura 34. Dante Medina en su ingreso a la Benemérita Sociedad de Geografía y Estadística de Jalisco, en Jilotlán de los Dolores, Jalisco el 29 de junio de 2002.

**Ficción:** 1.- *Ya nadie es perfecto*, 2013. 2.- *Tapatía*, 2014. 3.- *Amor cuídame de ti*, 2014. 4.- *El aborto como estrategia. (Algunos ejemplos)*, 2014. 5.- *Origami con volcán de fondo*, 2015. 6.- *Naiden sabe de amor*, 2015. 7.- *Esta gringa que ves: nació en*

<sup>181</sup> Con este epígrafe hacemos alusión al título de trabajo de ingreso a la BSGE: “Jilotlán de los Dolores, el pueblo de Jalisco que los jaliscienses cultos no conocen”.

México y no habla inglés, 2016. **8.-** *Gentes que se quieren tanto*, 2016. **9.-** *Los placeres del viajero. Crónicas de viajes*, 2016. **10.-** *Jilotlán de los Dolores*, 2016.

**Ensayística:** **1.-** *Basta ya de decir: ¡hay que leer!*, 2016.<sup>182</sup> **2.-** *Constancio El Memorioso. “Autobiografía narrada por Constancio Hernández Allende”*, 2017. **3.-** *La Biblia. No la deje al alcance de los niños*, 2017.

### Breve descripción general

Este periodo comienza con una obra que, en realidad, sirve de enlace entre la etapa anterior y la que se inicia en 2013. Es importante tener presente que dos de las últimas obras del periodo precedente tenían que ver con la medicina, una disciplina científica que, en sí misma, en su lucha contra la muerte y el tiempo visibles en la enfermedad, evoca el “carácter transitorio” de la vida cotidiana, de la brevedad de la vida, según el famoso título de Séneca, del tiempo. *Ya nadie es perfecto* (2013) añade a esta lucha otra de sus manifestaciones: la vanidad, que conduce a los seres humanos a la ocultación de su verdadero cuerpo, marcado por la “imperfección” inherente a nuestra propia naturaleza, mediante maquillajes o cirugías.<sup>183</sup> En esta novela, Medina afronta una vez más el concepto de belleza ideal, en la misma línea que iniciara con su

---

<sup>182</sup> Desde muchos años antes (al menos desde el 2003, del que citamos un testimonio), el autor se interesaba por el tema de la lectura, que le sigue interesando todavía, a juzgar por el artículo “El milagro y la chiripa” publicado el 16 de junio de 2023 en el periódico *Milenio* de la Ciudad de México. Citamos un fragmento del artículo de 2003: “Hoy en día casi lo hemos olvidado, pero hubo tiempos —largos tiempos, muchos tiempos— en que los libros se consideraban perniciosos, malos, nocivos. México, país que no lee, hubiera sido en aquel entonces un país sano, puro, santo. Se acusaba a los libros de ser el origen de casi todos los males —y por si fuera poco, estaban aliados con las fuerzas del mal: brujos y brujas eran terribles porque tenían ‘libros’ con sabiduría prohibida: la magia. Los libros, se creía firmemente, acarrear enfermedades mentales y físicas: la ‘locura’ de Don Quijote (que hoy llamaríamos, nomás, imaginación. [...]) Los libros hacen daño a la fe, porque el conocimiento (¿no lo vimos ya en la caída del Paraíso cuando Adán fue tentado por el Árbol de la Sabiduría?) es pernicioso y aleja de la pureza natural y la inocencia primigenia a los hombres. [...] Los libros pervierten, dañan a la moral, las personas buenas no leen libros. Así, tal cual, sin exagerar, se pensaba. Leer es una especie de perversión, de negación del mundo real, es una ‘diversión’ inútil y aquello que no tiene un fin pragmático demostrado es malo para la mente, el espíritu, y el cuerpo. Los libros generan ociosidad, ‘dan ideas’, incitan a la desobediencia, la rebeldía, la insumisión... ¡al desorden y el caos, pues! [...] Sí, los libros tienen la culpa de todo. Por fortuna, en México no se lee”. MEDINA, Dante: “Habitar el mundo sin leer libros”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 25 de abril de 2003, p. 2-D.

<sup>183</sup> MEDINA, Dante: *Ya nadie es perfecto*, ed. cit. El término *vanidad* representa el emblema de dos cosas: la iconografía de la muerte, de la velocidad con la que pasa el tiempo. La vida en la tierra es un suspiro ilusorio, inestable y limitado, sabiendo que en cualquier momento podemos morir, recordemos una cita de la Biblia, en el Libro del *Eclesiastés*, 1.2: “Vanidad de vanidades, todo es vanidad”. La “vanidad” se utilizó como medio de persuasión moral por parte del catolicismo, relacionándola con la demonización de las cosas materiales, el placer y lo terrenal, y evocando la fragilidad e impermanencia de la existencia.

evocación de *La Musa Fea*, recuperando estrategias expresivas del barroco como la mofa o la crítica feroz a la vanidad, puesta en evidencia por el desmantelamiento del ideal de belleza y lozanía representado por la juventud femenina, para señalar uno de los rasgos de la contemporaneidad: la demente desesperación por la imagen para el goce de los otros.<sup>184</sup> Una de las máximas exponentes del barroco, y más concretamente del tópico de la *vanitas*, fue Sor Juana Inés de la Cruz; citamos unos conocidos versos en los que describe la reacción del yo poético ante la imagen en un retrato en el que fue pintada, tópico que le sirve para evocar la vanidad de la vida efímera, el inevitable paso del tiempo y sus estragos en la lozanía y belleza del cuerpo:

Éste, en quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores,  
y venciendo del tiempo los rigores  
triunfar de la vejez y del olvido.<sup>185</sup>

En *Ya nadie es perfecto* la vanidad no es un asunto moral, sino una cuestión científica, gracias a la cirugía estética; el tópico áureo de la vanidad adquiere así nuevas modulaciones, del mismo modo que el ideal de la Belleza —inalcanzable, asociado a la trascendencia y a la divinidad— que ha constituido uno de los ejes de la poesía. Esta será la primera obra del autor en la que se combine la ficción literaria y la medicina; curiosamente, a pesar de que los personajes buscan un ideal a través de los trasplantes estéticos, nunca se les describe físicamente:

---

<sup>184</sup> Una de las notas periodísticas que cubrió la publicación de esta novela remarcó las siguientes palabras del autor: “El futuro nos alcanzó. En la historia aparecen dos facciones, una formada por los ‘naturales’ y la otra por los ‘arreglados’, quienes forman parte de la élite de esta sociedad postmoderna. Se llama ‘Nadie es Perfecto’ porque alude a que todo mundo está ‘arreglado’, y conforme más te arreglas, más sientes esa necesidad de ponerte otra cosa que no tienes. Han calificado a la novela de ciencia ficción, en el sentido de que habla del futuro de la medicina; de novela policiaca, porque hay varios ajustes de cuentas entre policías y traficantes de órganos; la han llamado novela-obra de teatro por la cantidad de diálogos y por la comicidad; y en el extremo mayor, la han calificado de novela cervantina, en la línea directa de ‘El Quijote’. Sin importar los adjetivos, Medina sostiene que esta novela, escrita hace 10 años, tiene mucha relación con lo que estamos viviendo actualmente”. ESTRADA, Sylvia Georgina: “En busca de la perfección”, periódico *Zócalo*, Saltillo, Coahuila, martes 27 de mayo de 2014, p. 3-H.

<sup>185</sup> DE LA CRUZ, Sor Juana Inés: *Este que ves, engaño colorido...* URL: <https://ciudadseva.com/texto/este-que-ves-engano-colorido/>

“Ella había cambiado muchísimo, desde antes de que yo la conociera.  
Y yo, menos que ella, por falta de recursos.  
Pero ganas de cambiar no me faltaban.  
Los cambios para mejorar siempre son buenos.  
Y uno, con el tiempo, se gasta, requiere de reparaciones, nuevas tecnologías, terapias,  
mantenimiento” [...] <sup>186</sup>

Desde una perspectiva que hay que asociar a la posmodernidad, la vanidad — que en tiempos pasados estaba unida al poder y la riqueza— se manifiesta en la obra de Medina a través del acceso a cirugías estéticas sofisticadas que prometen una mejora en la apariencia física y crean la ilusión de retrasar la vejez e incluso la muerte. La obra dantemediniana anticipa esta conducta del individuo contemporáneo actualizando irónicamente el motivo barroco y que apunta a la vacuidad de la existencia contemporánea.<sup>187</sup> En el acto de recepción del Premio Nacional de las Letras en 1970 Juan Rulfo expresó: “No recuerdo quién dijo que el hombre era una pura nada. No algo, ni cualquier cosa, sino una pura nada”,<sup>188</sup> como alusión a la fragilidad de la existencia humana. En este sentido, el análisis de la obra de Medina permite observar cómo el autor simboliza diversos contextos sociales, y aborda temáticas desde distintos planos, mediante recursos lingüísticos que construyen un ethos cultural centrado en la belleza ideal y en la despersonalización de los personajes, quienes dejan de tener nombres para ser identificados por signos.

Por otro lado, la narrativa de Dante Medina destaca en este periodo por su particular pragmática sociocultural e ideológica: salvo un par de excepciones, la mayoría de sus obras de este periodo evocan escenarios ligados a su tierra natal, Jalisco. De 2014 es la novela *Tapatía*,<sup>189</sup> una narrativa que aplica lo fantástico a la ciudad de

---

<sup>186</sup> MEDINA, Dante: *Ya nadie es perfecto*, ed. cit., p. 45.

<sup>187</sup> Los símbolos de la publicidad encaminados al sector de la belleza son analizados por Packard Vance; en su estudio señala que: “El planteamiento inicia cuando ‘una crema suaviza el cutis’. De tal forma que la divulgación de los jabones tuvo que modificar su campaña de ‘mantener a alguien limpio’ a ‘conservar el cutis’. Incluso, los fabricantes garantizan algo más ‘piel tersa y joven’. Ya no compramos naranjas, sino vitalidad. Ya no compramos simplemente un coche, sino prestigio”. GRIJELMO, Álex: *La seducción de las palabras*, ed. cit., p. 94.

<sup>188</sup> Discurso en la recepción del Premio Nacional de Literatura, en México, D. F., 25 de noviembre de 1970.

<sup>189</sup> MEDINA, Dante: *Tapatía*, Colima, CONACULTA / Puertabierta Editores, 2014.



Guadalajara, y que motivó la apreciación de Lauro Zavala según la cual debe subrayarse esta tendencia del autor a situar su escritura en su territorio de origen:

[...] encontramos el texto “Rulfiando” (2016), en el que se nos recuerda que el autor, Dante Medina, se inscribe en una tradición de escritores de Jalisco a la que también pertenecen Agustín Yáñez, José Luis Martínez, Antonio Alatorre, Juan José Arreola y el mismo Juan Rulfo.<sup>190</sup>

*Tapatía* no es sólo una novela, sino el gentilicio en femenino del habitante de Guadalajara; en ella la explica de forma divertida el cuestionado y discutido origen de la palabra a partir de la narradora, una joven *tapatía* procedente de un sórdido ambiente familiar. La segunda obra del mismo año es *Amor, cuídame de ti*,<sup>191</sup> una novela sobre la complejidad de las relaciones humanas y la confluencia de imaginación y realidad en los celos en la pareja.<sup>192</sup> Un año después Medina publicó *El aborto como estrategia. (Algunos ejemplos)*,<sup>193</sup> un libro ácido, sarcástico, cínico y humorístico compuesto por diez cuentos escritos en forma de monólogos enunciados por mujeres que se enfrentan desde diversas perspectivas a esa disyuntiva.

---

<sup>190</sup> MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 25.

<sup>191</sup> MEDINA, Dante: *Amor, cuídame de ti*, Colima, CONECULTA / Puertabierta Editores, 2014. Ganadora del Premio Nacional de Novela Breve Rosario Castellanos, en 2014.

En la entrevista “Dante Medina con un premio bajo el brazo”, para el periódico *El Informador*, afirmó: “Para el escritor los celos se dan gracias a la monogamia: Que lleva a la exclusividad, y la exclusividad lleva a la vigilancia, que a su vez lleva a la obligación, que llevan a los celos... El mundo sería mejor sin celos, pero no existe el amor sin celos según la educación que hemos recibido”. De hecho el título tentativo con el que trabajó la noveleta era precisamente “Celos” [...]. En los epígrafes Dante Medina hace un recuento de sus lecturas en el periodo de escritura de la novela: Molière, Guy de Maupassant y la literatura oriental, como *La novela de Genji*, de Murasaki Shikibu, y en general de la literatura diferente y los libros raros: “Escritores no convencionales”. PÉREZ, Jorge: “Dante Medina con un premio bajo el brazo”, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, lunes 13 de octubre de 2014.

<sup>192</sup> “La novela con la que ganó [...] el Premio Nacional de Novela Breve Rosario Castellanos, aborda los celos, teniendo como personaje principal a una mujer que cuida tener la posesión total de su marido, quien quiere seguir existiendo en libertad y su única forma de huir es por medio de los sueños”. MACÍAS, Atsiri: “*Amor, cuídame de ti*, la nueva obra de Dante Medina”, periódico *Quadratin*, Morelia, Michoacán, 24 de abril de 2015, URL: <http://www.quadratin.com.mx/cultura/Amor-cuidame-de-ti-la-nueva-obra-de-dante-medina> En otro periódico, éste publicado en Saltillo, Coahuila, el autor describe: “Para este libro me sirvo de un defecto de la cultura occidental que es la idea de que en una pareja uno es propiedad del otro, lo que genera forzosamente celos, dado que aquello que comparto o que me quitan a medias es una especie de robo en una sociedad donde la propiedad privada es tan importante”. PÉREZ, Aurelio: “Dante Medina: Los peligros de la posesividad”, periódico *Zócalo*, Saltillo, Coahuila, 28 de mayo de 2015.

<sup>193</sup> MEDINA, Dante: *El aborto como estrategia. (Algunos ejemplos)*, Guadalajara, Ediciones Arlequín, 2014.

En 2015 Medina publica dos novelas con las que vuelve a las raíces de su imaginario: *Origami con volcán de fondo* y *Naiden sabe de amor*. En la pronunciación del discurso de recepción del Premio Internacional de Relato “José Nogales”, en Huelva, en 2013, el escritor afirmó: “He de decir, Señoras y Señores, que yo soy del Sur. Mi corazón queda pal sur, a mi corazón le da pal sur”.<sup>194</sup> Esa declaración ayuda a entender *Origami con volcán de fondo*,<sup>195</sup> que se desarrolla en el municipio del que es oriundo Juan José Arreola, Zapotlán El Grande, ubicado en el sur de Jalisco, mientras la familia de Ada —la protagonista amada— escapa de la erupción del Volcán de Colima. Todo lo que acontece en la literatura dantemediniana localizada en el sur de Jalisco, incluyendo Jilotlán de los Dolores, el pueblo natal del autor, es “de lo real irónico y de lo absurdo cotidiano”, como afirma Pancho Madrigal. *Naiden sabe de amor*<sup>196</sup> se sirve de los recursos de la poesía para proporcionar a la narración un tratamiento lírico. Nos encontramos ante una ficción tierna y emotiva que no renuncia a la prosa desconcertante característica del autor. En el proyecto dantemediniano de acuñar y practicar nuevos géneros, *Naiden sabe de amor* es una “Noveloesía”, una obra que representa las características dominantes de este periodo: el recurso a lo fantástico y la constante referencia del terruño.

El año 2016 fue especialmente productivo para Dante Medina, con la publicación de tres novelas y una crónica de viajes. *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*<sup>197</sup> tiene como subtítulo “Autobiografía en femenino”: el autor adopta una voz narrativa desde el otro sexo, un recurso sugestivo que le permite explorar aspectos de su identidad personal a través de una perspectiva provocadora e irónica. Esta propuesta se construye como una *novela corta*<sup>198</sup> ambientada en espacios

<sup>194</sup> MEDINA, Dante: *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. III., p. 515.

<sup>195</sup> MEDINA, Dante: *Origami con volcán de fondo*, Colima, Puertabierta Editores, 2015. Contiene ilustraciones de la pintora Margarita Pointelin, misma autora de la portada de la segunda edición de *La Dama de la Gardenia*.

<sup>196</sup> MEDINA, Dante: *Naiden sabe de amor*, Madrid, Amargord Ediciones, 2015.

<sup>197</sup> MEDINA, Dante: *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, “Autobiografía en femenino”, Colima, Puertabierta Editores, 2016.

<sup>198</sup> Continúa a la usanza de la *nouvelle* en francés, o como el escritor Miguel de Cervantes en el caso de su *novela* al conjunto de sus obras *ejemplares*. Esta novela corta está compuesta por capítulos cortos, su argumento demanda pocas páginas, como las de un cuento corto. Así, *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, establece una lectura momentánea. Tradicionalmente en la crítica literaria francesa se considera que entre la novela y la novela corta estriba en que en la primera es un mundo y la segunda es lo que está en el mundo. La *novela corta* crea una vibración argumental episódica y emocional (como es el caso del personaje principal de esta obra).

significativos del Estado de Jalisco —principalmente Ajijic y Zapopan—, que revelan elementos recurrentes en la literatura fantástica del autor, como el humor absurdo y la presencia de lo femenino como fuerza narrativa. Más que una descripción detallada de su vida, la obra busca manifestar dimensiones ficcionales mediante una voz femenina que fabula y reconstruye episodios selectos de su existencia. Así, Medina ofrece una autobiografía ingeniosa, centrada en experiencias compartidas con personas significativas en determinados momentos de su vida, sin pretender abarcar la totalidad ni establecer una cronología exhaustiva:

Yo, chiquilla de diez años, le preguntaba:

—Abuelo, ¿cómo es la China?

—Ser lugar comida fregonsísima, lo más máximo, *wow!*

—Me decía.

Y ya de veinte años, y él viejo, me atreví un día, que estábamos solos, a preguntarle:

—¿Y las mujeres, abuelo, cómo son las mujeres en China?

—Ah, —me dijo, entrecerrando los ojos— mujeres son muy mujeres allá, más mujeres que en *niún* otro lado: jamás mujeres *niún* lado mundo como China.

Entonces, abuelo, ¿por qué volviste, por qué te regresaste a casarte con *Grandma* Alta?

“Soldado es”, me dijo, “el hombre que se va siendo hombre y regresa hombre. Eso lo aprendí en China”.<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> MEDINA, Dante: *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. IV, p. 68.

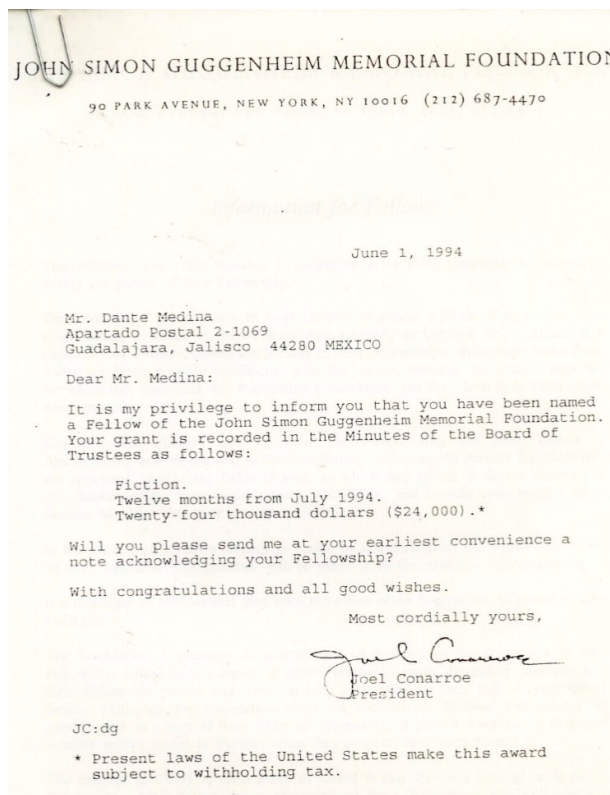


Figura 35. Carta en la que se le otorga al autor la Beca Guggenheim en 1994. Con la feliz coincidencia que ese mismo año también la ganó su amiga, la escritora Elena Poniatowska.

*Gentes que se quieren tanto*,<sup>200</sup> aunque escrita en los años noventa, se publicó en 2016. No refleja por eso los métodos retóricos ni el contenido ideológico del periodo que intentamos caracterizar: la novela está protagonizada por cinco parejas que tienen el hábito de reunirse a cenar una vez a la semana y dialogan sobre la vida extravagante que tienen. Si bien observamos que no abandona la temática amorosa, la enriquece con los años para darle un tono cada vez más irónico y distanciado del mito del amor y su construcción literaria.

<sup>200</sup> MEDINA, Dante: *Gentes que se quieren tanto*, Colima, Puertabierta Editores, 2016. Fue finalista del Premio Internacional de Novela Andalucía, de España, en 1997. Para la realización de la novela, el autor tuvo diversos apoyos de parte de varias instituciones internacionales, las cuales fueron: CONACULTA, a través de la Beca para Creadores Intelectuales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, de México, y la Beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, de Estados Unidos, de las que recibió una subvención directa. Además, del apoyo y estancias formativas que hizo con el DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*), de Alemania; con el USIS (*United States Information Services*) de Estados Unidos; y con el Premio Casa de las Américas, de Cuba.

En el mismo año Medina publica *Los placeres del viajero. Crónicas de viajes*,<sup>201</sup> obra que se suma a otras con las que en su dilatada trayectoria ha ido construyendo uno de sus motivos recurrentes: los viajes, las ciudades y la nostalgia por lo propio.<sup>202</sup> El narrador es un escritor que, en la crónica de su estancia como profesor en Siena, Italia, busca el pretexto literario para rememorar los símbolos culturales de Guadalajara:

Siena no es una ciudad para verla en la mañana, yo la recuerdo nocturna. Cuando yo me acuerdo de Siena, la noche me viene a la memoria, y la recuerdo de noche. Caminando de la Facultad de Letras por El Corso, cuando ya todos terminaron sus deberes, y los más poéticos se van deteniendo en los bares, a tomar algo, a escribir una nota trémula, a releer un pasaje, veo en mi recuerdo a Sara, la estudiante nórdica que habla un italiano pausado, a la morena Sentina con acento del sur, a Gabrielle de hablar nervioso y pausado y solemne y que me llama siempre “el profesor”, a Giovanni que no articula para que ninguna oreja le capte su endiablado acento, a Stefania (la muchacha que amé) que habla a toda prosa, y yo, tan extranjero, apreciando cada vino, hablando de los pintores de Guadalajara, del estado de Jalisco y sus charros, el Tequila, con mi video del tequila. Al final de la noche —para ser fiel a la crónica— yo no me sentí muy perdido en cuanto a amores se refiere. Tequila en mano, y en nombre de todos los mexicanos que no me autorizaban a representarlos, abracé a Stefania, y grité, en español, con todo el amor de mi idiosincrasia, ¡viva Jalisco!<sup>203</sup>

Con esta obra se reafirma la idea de que, aunque en cada obra de Dante Medina parece emerger un autor distinto expresado en tonos, personajes y registros diversos, todos ellos convergen en los intereses fundamentales del escritor: las posibilidades de lo fantástico, las formas diversas del humor y la presencia inapelable de la raíz jalisciense. Esta constancia refuerza una identidad autoral que, aunque mutable en forma, es

---

<sup>201</sup> MEDINA, Dante: *Los placeres del viajero. Crónicas de viajes*, Colima, Puertabierta Editores, 2016.

<sup>202</sup> El autor afirma en esta obra: “Viajar es cambiar. No hay otra manera de moverse en el mundo más que a través del viaje. No hay otra manera de vivir más que viajando. Todo lo que hacemos en la vida es viajar. Nuestras propias células, nuestras moléculas, nuestra vida interior biológica es viajante. No hay otra forma de *estar* en el mundo más que viajando. Los seres y las cosas que no se mueven —es decir que no viajan— se mueren. Sólo vive lo que se desplaza. Sólo existe lo que viaja. La vida es un viaje”, en MEDINA, Dante: *Los placeres del viajero. Crónicas de viajes*, ed. cit., p. 5. Los títulos de las crónicas transcurren así: “Memorial de Berlín”, “Cartas desde el Brasil”, “Viaje a La Habana, un regreso”, “Cuadernos de viajes: España”, “El sueño de la historia”, “Postales de París”, “Recuerdos de viaje: una cierta Italia”, “Viaje a Nueva Italia”, “Mirando en Portugal”, “Expedición a Tijuana”, “Campamento en el mar”, “Cuando pa chile me fui”, “El posible viaje a San Sebastián del Oeste”, “México y Guatemala: playa y pirámides”, “Exploración interior: la sierra huichola”, “Viaje de regreso: Jilotlán de los Dolores”.

<sup>203</sup> MEDINA, Dante: *Los placeres del viajero. Crónicas de viajes*, ed. cit., p. 101.

coherente en sus obsesiones narrativas. Hasta detalles y anécdotas mínimas sirven para insistir en los orígenes: en *Jilotlán de los Dolores*, el caballo se llama “el Jalisco”:

Juanoto se fue a bailar su hermoso caballo, el Jalisco, pero sin alegría: un son triste triste tristísimo arrastraba entre las patas el cuaco, no pidió aplausos como de costumbre, haciendo una reverencia respetuosa y coqueta, y Poncianillo dice que él le vio resbalarle una lágrima del ojo izquierdo.<sup>204</sup>

Como adelantamos en el capítulo “IV. CAMPO DE ESTUDIO, IV.2.7 Novelas pícaras, maliciosas, festivas”, nos encontramos ante una novela que expone con gracia imaginativa una atmósfera tan divertida como festiva y despreocupada:

Él en persona les aplastaba la cabeza contra una piedra, igualito como mi madre se la aplastó a él cuando yo era muchachita porque se lo encontró, de madrugada, en el campo, encima de Naguasflojas, haciéndole con entusiasmo lo que mi mamá ya no dejaba que le hiciera a ella.<sup>205</sup>

Siguiendo lo que se argumentó en el capítulo “V. ENFOQUES SOCIOLÓGICOS Y CULTURALES”, podemos confirmar que la novela describe un panorama variado de los elementos culturales transmutados más allá de lo histórico y dotados de un halo fantástico que los incardina en el mito y la leyenda: un Jilotlán de los Dolores tan realistamente presentado en su irrealidad, que todo ahí *está y es* para siempre, inamovible:

Un día, se demostró que el fin del mundo no estaba cerca y que la gloria también se abría para los desamparados: Fuensanta se encueró. Y de manera espectacular. [...] Un airecillo fresco y limpio recorrió el pueblo. Ni solteros ni casados tuvieron un sueño apacible esa

---

<sup>204</sup> MEDINA, Dante: *Jilotlán de los Dolores*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit., vol. IV, p. 403.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 406.

noche. Por todas las habitaciones, debajo de las camas, arriba de las camas, merodeaba un aroma de jazmín, flor de naranjo, y almizcle: era Fuensanta, que había perfumado Jilotlán de los Dolores antes de irse a dormir.<sup>206</sup>

Dante Medina utiliza su pueblo natal como realidad-objeto, y explora la conciencia colectiva del hablante oriundo para transfigurarla conforme a los códigos de lo fantástico. En el siguiente periodo, y con una aproximación estética distinta, retomará otro municipio del Estado de Jalisco en su novela *Por aquí pasaba un río, y yo también*<sup>207</sup> (2020), centrada en Lagos de Moreno y en su peculiar alcalde:

Precisamente, el día que amaneció muerto boca-abajo Crescenciano Veloz, mayordomo de El Jaral de Enmedio, junto al arroyo del Guaricho, vestido con chaparreras de gamuza y camisa estameña, y que Don Diego Romero, Alcalde de Lagos, según consta en los anales de la Historia (la muerte de Crescenciano y que Don Diego fue alcalde de aquí), fue porque los caballos lo mataron a patadas, por metichear de colado y averiguador en sus festejos nocturnos (¿a dónde irán los caballos cuando se van de los ranchos a nochear?) impropios para hombres diurnos y madrugadores como son los hombres del campo, y ya que le dieron su merecido sacándolo de la vida imposible acusar a los caballos ya que no pudiéndose defender por ser mudos (los perros y los gatos tienen sus lenguajes, los caballos nomás su relincho de “aquí-estoy” pa que me hallen) son inimputables, y esto lo sabía El Alcalde de Lagos, hombre de Leyes, y por eso se limitó (y no por simpleza como cree la gente) a dejar bien puesto por escrito la diligencia oficial, con testigos, de la moridez del difunto, con firma de los presentes que certifica que el cadáver, por la primera autoridad Don Diego Romero, fue declarado formalmente muerto.<sup>208</sup>

Esta obra de transición entre etapas continúa la tradición de Medina de reinterpretar lo local desde lo simbólico y lo fantástico, lo que revela nuevas dimensiones de la identidad regional a través de una mirada crítica, irónica y profundamente literaria.

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 412.

<sup>207</sup> MEDINA, Dante: *Por aquí pasaba un río, y yo también*, Lagos de Moreno, CULagos, 2020.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 127.

*Sexto periodo.* Obra de madurez, ciencia ficción e inteligencia artificial: “Más allá de sí mismo, el desbordamiento de la experiencia hacia el imaginario universal de la ciencia” [2017-2023]

Por fortuna ya se va a acabar el siglo XX: A ver si con la madurez del surrealismo entramos a una realidad virtual.<sup>209</sup>

Dante Medina

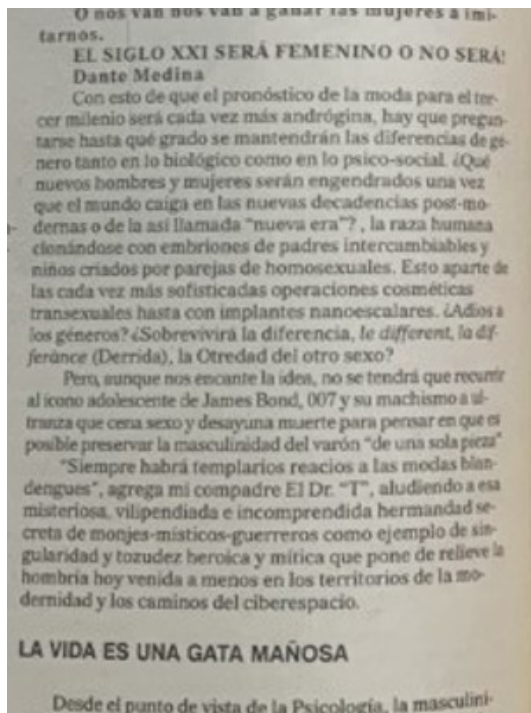


Figura 36. “El siglo XXI será femenino o no será”, Dante Medina.<sup>210</sup>

**Ficción:** 1.- *Elogio de los mosquitos*, 2017. 2.- *Satori*, 2017. 3.- *Cuaderno de Ana Lunera*, 2017. 4.- *Todos los amantes buscan un espejo*, 2017. 5.- *Gracias por darme de llorar. (Cuentos tiernos, miserables, y absurdos)*, 2017. 6.- *Arigato*, 2017. 7.- *Desentueritos y enmiendas. De algunas de las muchas obras que lo merecen*, 2019. 8.-

<sup>209</sup> HERNÁNDEZ OROPEZA, Prócoro: “Por fortuna ya se va a acabar el siglo XX: Dante Medina” Entrevista, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de la Costa Campus Puerto Vallarta, Notas periodísticas del diario *Tribuna de la Bahía*, 29 de enero de 1995.

<sup>210</sup> El domingo 9 de febrero de 2003, se publicó este fragmento en el periódico *El Informador*, suplemento “Tapatío Cultural”, no. 228, titular que define un autor que predestinó el futuro, ya que el siglo XXI ha representado un cambio positivo social hacia los derechos de las mujeres.



*Anas en la literatura*, 2020. **9.-** *Por aquí pasaba un río, y yo también*, 2020. **10.-** *Obras maestras. Re-acomodos y arreglos*, 2020. **11.-** *Femina paradoxus*, 2021. **12.-** *Ni falta que hace Dios*, 2021. **13.-** *Yo soy lo que quiero ser*, 2021. **14.-** *Premio Nobel*, 2022.

**Ensayística:** **1.-** *Juanes de ficción: Juan Rulfo y Juan José Arreola*, 2016. **2.-** *Constancio El Memorioso. Autobiografía narrada por Constancio Hernández Allende*, 2017. **3.-** *La Biblia: No la deje al alcance de los niños*, 2017. **4.-** *Mis muchos Rulfos, mis Rulfos míos*, 2018. **5.-** *Volver a Borges*, 2021. **6.-** *El Ánima de Sayula*, 2023.

La descripción del último periodo en la escritura de Dante Medina nos obliga a retornar al inicio de su escritura porque las últimas obras del autor constituyen una síntesis depurada, un resumen de las formas prosísticas experimentadas a lo largo de los años, decantadas en obra de madurez. La primera publicación, *Elogio de los mosquitos*<sup>211</sup> (2017), describe con simulada sencillez, ingenio y un manejo impecable de los juegos lingüísticos, las maniobras de los mosquitos. Miekel Bal nos aclara cómo a través de la metáfora, los versos pueden contener ingenio entretenido:

D'autre part, métaphores et descriptions ne sont que deux formes spécifiques de la "mise en image" verbale plus générale qu'on saisit encore le plus facilement au moyen du concept de focalisation, conçu comme le dispositif narratif qui étale devant "l'œil mental" du lecteur, une vision du contenu narré.<sup>212</sup>

Mofarse de las picaduras de los mosquitos a través de la poesía, y tratarlos de hermanos de sangre, representa el florecimiento de una cierta sabiduría. Observamos que, en su último periodo en el género de la poesía, la naturaleza, el universo, la intervención del hombre en ambos, son sus temas de predilección. Sin idealismos embellecedores o enaltecedores, la comunicación entre el poeta y la naturaleza se busca

---

<sup>211</sup> MEDINA, Dante: *Elogio de los mosquitos*, Madrid, Amargord Ediciones, 2017.

<sup>212</sup> BAL, Miekel: *Vers une narratologie visuelle: poétique du détail dans la narration. L'exemple de Proust*, Amsterdam, Université d'Amsterdam, p. 27, citado en PÉREZ, María Concepción: *op. cit.*

y se valora como vía ética y poética, aunque el vaso comunicante entre ambos sea el insistente zumbido de los mosquitos:

NOS SUSURRAN  
al oído  
los mosquitos  
algo que no entendemos,  
¡chirrian coléricos  
porque nuestra estupidez  
los exaspera!<sup>213</sup>

A LOS MOSQUITOS  
no los dejan dormir  
nuestros sueños,  
y nos despiertan a gritos  
para que les hagamos compañía.<sup>214</sup>

Con un tono semejante al anterior, Medina publicó el mismo año *Satori*<sup>215</sup> (2017), en el que recurre a ritmos, estrofas y cadencias diferentes, en los que combina elementos clásicos y vanguardistas para la creación de estos haikús. Son un “chispazo breve en que el amor escribe tinta indeleble”, según los califica María de los Ángeles Pérez López, en el prólogo a la edición que se publicó en la colección Fosforito Poético:

---

<sup>213</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 30.

<sup>214</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 30.

<sup>215</sup> MEDINA, Dante: *Satori*, Colima, Puertabierta Editores, 2017. Existe una publicación artesanal, dentro de una caja pequeña de cartón con hojas sueltas y un dibujo de Hokusai, sin ISBN, de 10 ejemplares numerados y firmados por el autor, de 2014. Además, la obra ganó el Primer Lugar de Poesía de los X Juegos Florales “Ramón López Velarde”, de Jerez, Zacatecas, en 2017. Una selección de estos poemas fue publicada en el libro *Poesía FIP 2017*, Colima, Puertabierta Editores, 2017, de Dante Medina y Sandra Ruiz Llamas. Hay también dos ediciones de la colección Fosforito Poético, una en español y una en francés: *Satori*, Barcelona, Ediciones de la Era, 2019. Y, en francés: *Satori*, 2022.

SI DIGO LUNA

agua

aire

árbol

amada

LA A ES Satori = Iluminación

Lo mismo

Todas las letras que dibujo<sup>216</sup>

La polifonía de la poesía dantemediniana transporta al lector a su personaje predilecto, ana,<sup>217</sup> en el libro de poemas *Cuaderno de Ana Lunera*,<sup>218</sup> escrito en 2000 pero publicado en 2017. Una nota a la edición con fecha del 28 de agosto de 2000, incorporada al inicio del poemario, indica con sensibilidad lo que significa *ana* para él:

Este libro es de *ana*, así que dedicárselo sería como si en el desierto yo dijera *arena* o como si en el mar un niño pequeño dijera *agua*.

La Luna, que es mujer, hace su ciclo en 28 días, *ana*. Hoy, aunque es de día, hace un mes lunar que nos tuvimos, de noche y con Luna, en los brazos.

Lo conmemoro. Te recuerdo y te miro y, como soy el mejor de tus duendes, con las manos untadas de la arena de tu cuerpo, pronuncio, sintiéndome tú, la palabra *agua*.<sup>219</sup>

Medina se presenta aquí con un estilo que rememora su primer periodo de escritura, afectuoso, emotivo y afable:

---

<sup>216</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 115.

<sup>217</sup> Personaje que primero sería representado en *La Dama de la Gardenia* (1992). No obstante, los bocetos del personaje sirvieron también para el libro de poemas *Maneras de describir a Ana / El agua, la Luna, la montaña y los puentes* (1995).

<sup>218</sup> MEDINA, Dante: *Cuaderno de Ana Lunera*, Sevilla, Editorial Ultramarina Cartonera, 2017. Una selección de estos poemas se publicó en la revista *Nuestra Casa*, “Revista de Creación y Cultura Literaria”, Guadalajara, Jalisco, abril – junio de 2001, segunda época,

<sup>219</sup> MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit., vol. II, p. 50.

ana,  
la última vez que hablamos  
dijiste  
algo que me erizó la piel  
“Ese amor que tú tienes”  
me dijiste  
“puede caer sobre cualquier persona”  
No tengo amor alguno,  
ana,  
no tengo estrictamente nada  
Es sólo  
una bujía en la penumbra  
que cuando tú la enciendes  
alumbra.<sup>220</sup>

*Todos los amantes buscan un espejo*,<sup>221</sup> publicado en 2017, supone un capítulo más dentro de la poesía amorosa de Medina. Aunque reúne poemas escritos en el transcurso de varios años, el conjunto da cabida a la experimentación, y evidencia un proceso evolutivo en el que la experiencia vital marca cambios en el registro, oscilando entre el ideal y la ironía, el mito amoroso y su desmantelamiento.

Tras cuatro poemarios, Medina publicó el mismo 2017 el libro de cuentos *Gracias por darme de llorar. (Cuentos tiernos, miserables, y absurdos)*<sup>222</sup> y una novela,

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 56.

<sup>221</sup> MEDINA, Dante: *Todos los amantes buscan un espejo*, Guadalajara, Secretaría de Cultura de Jalisco, (Colección Garbanzo de a Libro), 2017. Diversos poemas de este libro se publicaron en las siguientes antologías y revistas: *Muestra de literatura contemporánea de Jalisco*, ed. cit.; *Poesía viva de Jalisco*, ed. cit.; *La mujer rota*, “poesía de autoras y autores hispanohablantes, un homenaje a las mujeres rotas del mundo, en el Centenario del natalicio de Simone de Beauvoir”, Guadalajara, Litteralia Editores, 2008, (aquí, se modifica *Amada* por *Pristina*); *21 Balas: Antología de Poesía Mexicana Actual*, ed. cit.; *Los amantes*, “Tertulia literaria Juan Alcaide”, Madrid, Casa de Castilla – La Mancha, 2012; *Sonetos: Qué son... etos? El soneto atípico en la literatura*, ed. cit.; y en *Poesía FIP 2017*, ed. cit. Y en las revistas: *Amoxcalli*, Guadalajara, Jalisco, 1999; *Juglares y alarifes*, Guadalajara, Jalisco, 2000; y *Letra Franca*, Morelia, Michoacán, 2014. Además del periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco.

<sup>222</sup> MEDINA, Dante: *Gracias por darme de llorar. (Cuentos tiernos, miserables, y absurdos)*, Colima, Puertabierta Editores, 2017. Nota de la edición de los *Cuentos completos*: “El primer cuento de este libro, y de cuya frase final fue tomado el título, “Con mucho amor, y ganas de llorar”, fue publicado en el libro colectivo *Un minuto de ternura*, Tenerife, Ediciones Baile del Sol, 2015. Selección y edición de Uberto Stabile, en MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. II, p. 246.

*Arigato*<sup>223</sup> (2017). Los cuentos del primero son especialmente breves, y transitan de la sátira a la ternura, como el subtítulo indica: son sesenta en total, ya que se escribieron con motivo del sesenta cumpleaños del autor. *Arigato* es una novela concisa y divertida en la que Medina aprovecha sus conocimientos de las costumbres niponas para construir una trama –la búsqueda, por parte del protagonista, de su amada en la capital de Japón– que le permite explorar las dos caras –la más tradicional y la más moderna– de esta cultura.

Los años 2019 y 2020 aúnan todos los intereses del autor que hemos identificado en los periodos anteriores: volvemos a encontrarnos con la experimentación en la búsqueda de títulos sorprendentes destinados a generar en el lector una llamada de atención cuando rompe con los usos convencionales de determinadas palabras y expresiones, técnica que se extiende a la totalidad del texto en *Desentueritos y enmiendas*,<sup>224</sup> publicado en 2019. Una vez más, Medina regresa a su personaje fetiche, Ana, con *Anas en la literatura*<sup>225</sup> 2020. Una estancia de escritura auspiciada por la Universidad de Guadalajara fue el estímulo para escribir otra novela sobre Jalisco, en la que la protagonista es la ciudad de Lagos de Moreno, situada en los Altos de Jalisco, y declarada Patrimonio Cultural de la Nación: *Por aquí pasaba un río, y yo también*,<sup>226</sup> de 2020. El epígrafe inicial, “Amar un río / Es / Recordar un puente”, expone el folclor de la ciudad, ofrece un nuevo guiño irónico sin dejar de celebrar, con sarcasmo, la expresión tradicional de lo genuino de la zona: un río sin agua y un alcalde de imaginación festiva. Dante Medina vuelve a aplicar los registros de lo fantástico en un discurso descriptivo:

---

<sup>223</sup> MEDINA, Dante: *Arigato*, Colima, Puertabierta Editores, 2017.

<sup>224</sup> MEDINA, Dante: *Desentueritos y enmiendas. De algunas de las muchas obras que lo merecen*, Colima, Puertabierta Editores, 2019.

<sup>225</sup> MEDINA, Dante: *Anas en la literatura*, Colima, Puertabierta Editores, 2020. Las “Anas” de las que hace los cuentos son personajes conocidos culturalmente, y de las que aprovecha su nombre para fabular: “La Ana de José Martí: Ana Martí, viuda prematura de Ocaranza”, “La Ann de Thomas de Quincey: Ana, como un corte de cuello al nivel de la vida”, “La compleja Anna de Sigmund Freud”, “La Ana de Hernán Cortés: Ana, Flor de Algodón”, “La Ana de Kafka: Los pies silenciosos de Ana Samsa”, “La Ana, de Ana Frank: Querida Kitty: soy Ana, la de la casa de atrás”, “Anna, ¡vete con él! (De Los Beatles, en el original)”, “Mis amores con Ana en Salamanca”, “Anas así sólo hay una: y me vino a tocar a mí”, “Las Anas de Don Juan Tenorio”, “La Ana de Tolstoi: Las sombras de Ana Karenina”, “La Ana, de Cervantes”.

<sup>226</sup> MEDINA, Dante: *Por aquí pasaba un río, y yo también*, ed. cit.

Paso por la Casa del Conde Rul, paso por la Casa del Rey Dormido, oigo pasar el tren, que también pasa, y pita, suenan las campanas de la Parroquia de la Asunción que fuera recorrida a pulso y brazo para descolocarla del Sol, habré pasado por la Casa de Pedro Moreno y Rita Pérez de Moreno, complotadores independentistas, y habré pasado por la Casa Donde Se Hospedó Benito Juárez, “indio cabrón y marrullero” piensan católicamente aquí (al que no le pedimos ni agua porque tenemos río propio), una banda de guerra no cesa de trompetear y tamborear, estoy en el Jardín de los Constituyentes con su kiosco y los árboles de hule (no de plástico, de hule), y veo el “Brecafé” del Portal Castro, portal más chico que la fachada de mi casa (¿no dije que soy rico o sí lo dije?, y si lo dije, ¿tendría importancia saber si mentí o fui veraz?), veo “The Italian Coffee Company”, veo el “Café del Hotel París”, veo en la Rinconada de la Merced el “Café El Alcalde”, ¡qué cosmopolita todo!, veo el “Café Lindo Lagos” del hotel Lagos Inn, y en todos ellos, ¡evidentemente!, hay personas tomando café, sólo pero que desafortunadamente hay en una mesa de cada uno de esos Cafés, un individuo, hombre, masculino, solitario, ¡frente a una taza de café sin tomar café como si tomara café! Entre tanto, parsimoniosamente y como con miedo, abren cada uno un sobre. Son cinco Cafés, son cinco mesas, son cinco ellos, con cinco sobres.<sup>227</sup>

También de 2020 es *Obras maestras. Re-acomodos y arreglos*,<sup>228</sup> conjunto de versiones, inversiones, revisiones e intervenciones de grandes obras de la literatura universal que homenajea en estos procesos imaginativos de re-escritura, en los que dialoga con sus escritores predilectos y asume la re-escritura como posibilidad creativa frente al mito de la creación literaria absoluta y original: “A todos los falsarios del mundo, mis semejantes, mis hermanos, mis tocayos”.<sup>229</sup> Estos re-acomodos fueron hechos a las obras siguientes: *El Quijote*, *El Principito*, *Pedro Páramo*, *Caperucita Roja*, *Larva*, *Romeo y Julieta*, *La Metamorfosis* y *Las mil y una noches*, una re-escritura que tiene como mayor rasgo distintivo la provocación.

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>228</sup> MEDINA, Dante: *Obras maestras. Re-acomodos y arreglos*, ed. cit.

<sup>229</sup> El prólogo a estas intervenciones y correcciones es una declaración de humor sarcástica, totalmente representativa del estilo de Dante Medina: “Con desigual humor y alegría sin igual, me he impuesto, lector paciente (seas tú o sea yo), la tarea de enmendar lo imperfecto, arreglar lo desarreglado, completar lo incompleto, enderezar lo torcido, emparejar lo disparejo, porque, como es bien sabido, o ya por arrogancia, o ya por prisas, o bien por descuidamiento, embriagantes y abusonerismos, o hasta por pereza y distracción, los grandes autores, con todo y darse humos de clásicos y tenerse a sí mismos en alta cima e inalcanzable estima, incurren en diversos yerros que perjudican sus obras, y es menester que alguien, amanuense y con mansedumbre, remedie esos olvidos, acomode esas equivocaciones, aclare oscuridades, pula aristas, afine desatinos, concierte desconciertos, y en fin, que haciendo lo que tiene que hacer, le devuelva el mérito, la fama y la consideración de los que goza en el criterio general de eruditos y aficionados”, MEDINA, Dante: *Obras maestras. Re-acomodos y arreglos*, Colima, Puertabierta Editores, 2020, p. 9.

En 2021 la voz femenina regresa a la escritura de Dante Medina, aunque ahora en teatro, con *Femina paradoxus*,<sup>230</sup> ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Óscar Liera de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Este título nos recuerda una obra anterior, *Feminus*. Bartolomé Segura Ramos, en su estudio “Lo narrativo y lo dramático a la luz de la literatura latina”, afirma lo siguiente, que aplicamos a la temática femenina en la obra dantemediniana en ambos géneros literarios:

Nosotros solemos distinguir tajantemente al escritor de novelas del autor teatral. Sin embargo, la narración y el drama son las dos caras de la misma moneda [...]. Tanto en el primer caso como en el tercero hallamos una acción dramática, en la que el movimiento, la acción, privan sobre la palabra, que sin embargo es el alma, como siempre, de toda actividad humana. En el segundo caso, en cambio, lo que prevalece es la palabra, que describe una acción. Como se ve, la misma cosa es considerada de dos modos distintos.<sup>231</sup>

En 2021 Medina publica *Ni falta que hace Dios*,<sup>232</sup> obra en la que su experimentado cultivo de lo fantástico se une a la expansión de la nueva ciencia tecnológica para centrarse en un asunto de máxima actualidad, vinculada a los intereses de la Inteligencia Artificial. En esta novela de ficción científica el lenguaje característicamente cibernético es empleado por los personajes en sus respectivas acciones en París y Guadalajara, en un entorno regido por las leyes y sus excepciones de la cibernética,<sup>233</sup> la física cuántica, la ubicuidad, la fantasía:

---

<sup>230</sup> MEDINA, Dante: *Femina paradoxus*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2021. Sobre el título de la obra teatral, en entrevista con la revista de opinión y análisis *Proceso*, el autor declaró: “El título es un juego teatral con algo que parece latín. ‘Cinco personajes, el principal es una mujer. El asombro del hombre ante la mujer. Algo tan extraño y tan cautivante. No tiene que ver con el encuentro de dos mundos sino con la actitud femenina de considerar al hombre, este ser inferior que merece que le ayuden y lo guíen un poco, pobrecito. Por ahí va. —¿Es una farsa? —Sí. Yo soy un dramaturgo cómico. Y en todo lo que escribo hay un elogio a la mujer, serio y profundo. Un panegírico a la mujer, sin ser un panfleto feminista. Para el autor de obras como *Feminus* y *La Dama de las Gardenias* [sic.] ‘el tema femenino está en toda mi obra’, en la revista *Proceso* ‘Dante Medina y ‘Femina paradoxus’, premio Óscar Liera”, domingo 7 de junio de 2020, URL: <https://www.proceso.com.mx/cultura/2020/6/7/dante-medina-femina-paradoxus-premio-oscar-liera-244136.html>

<sup>231</sup> PÉREZ, María Concepción: *Op. cit.*, p. 73.

<sup>232</sup> MEDINA, Dante: *Ni falta que hace Dios*, Colima, Puertabierta Editores, 2021.

<sup>233</sup> “La propia palabra ‘cibernética’ procede del griego *xíbernetixé* y servía para designar la ciencia que estudia las conexiones nerviosas en los seres vivos. De ahí ha pasado a definir las conexiones electrónicas entre los seres muertos (pero inteligentes)”. GRIJELMO, Álex: *Defensa apasionada del idioma español*, ed.

Bueno, ya está, dejémonos de cosas, Lector y Lectora (ah, qué bueno que también una mujer me lee, ¡ojalá fuera una muchacha!), y digamos que esta ciudad que se llama París no es ni el París de la realidad ni el París de la ficción, sino el París de la fantasía, ¡mejor!: un París de la utopía. Pero los personajes sí son de a veras, ¿eh? No se me distraigan.<sup>234</sup>

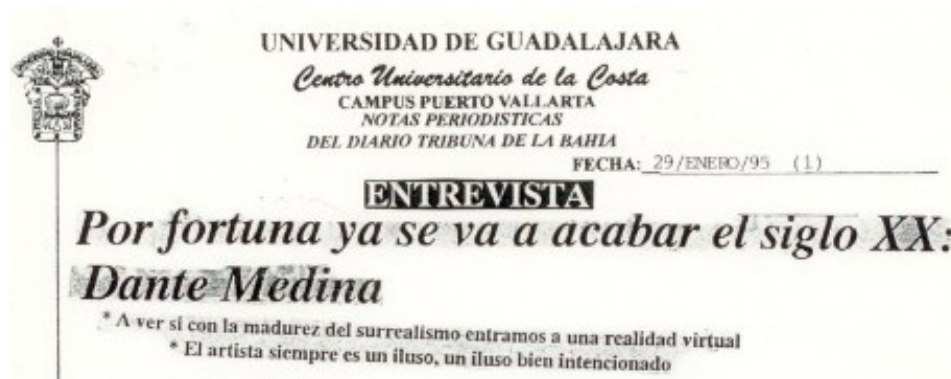


Figura 37. Documento de la Universidad de Guadalajara, donde se ve que ya desde 1995 el autor hablaba de realidad virtual.

Hemos señalado que una de los temas predilectos de nuestro autor son las ciudades y la construcción literaria de sus espacios; para ello, recurrimos a lo que, en 1970, Roland Bourneuf se preguntó acerca de la organización del espacio en una obra literaria, proponiendo:

Qu'on décrive de manière précise la topographie de l'action, qu'on examine les aspects de la description, qu'on apprécie les fonctions de l'espace dans ses rapports avec les personnages, les situations, le temps, qu'on mesure le degré d'intensité ou de fluidité de l'espace, et qu'on dégage les valeurs symboliques et idéologiques qui sont attachés à sa représentation.<sup>235</sup>

---

cit., p. 170. Podríamos encasillar *Ni falta que hace Dios* dentro de las obras siguientes: "También formaría grupo aparte la novela de ciencia-ficción, que tiene los antecedentes de Verne (*De la tierra a la luna*, *Viaje al centro de la tierra*), y de H. G. Wells, como más señalado representante a primeros de siglo: *Los primeros hombres en la luna*, *Una utopía moderna* (J. I. Ferreras, 1972)". GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier: *Op. cit.*, p. 185.

<sup>234</sup> MEDINA, Dante: *Ni falta que hace Dios*, ed. cit., p. 14.

<sup>235</sup> MITTERAND, Henri: *Le discours du roman*, Paris: PUF, 1980, pp. 193-194.



Por nuestra parte, citamos un fragmento de *Ni falta que hace Dios* en el que se describen las topografías de París y la de Guadalajara, a partir de las denominaciones que les aplican los personajes Rzt, Ñrp, Fhk, Oui y Eau:

**Capítulo: 2.- El corazón re-crece como la cola de las lagartijas y los ajolotes**

Yo digo que Bcd (que se ve que es hombre) se encontró con Aei (que se ve que es mujer) en el Mercado de Santa Tere de Guadalajara, Jalisco, México, aunque Lectricia (así se quiere llamar la Lectora, y sus amigos la llaman La Lectricia, y yo para molestarla le digo a veces Letrita, pero ni se molesta) dice que el encuentro fue en *Les Halles* de París, Francia, Europa, porque ella cree que cursileando las cosas se mejoran, y entonces yo digo que así todo cambia y que mando yo y mando que el encuentro sea en la Plaza Andares de Guadalajara, ¿qué tal?, [...] <sup>236</sup>

El autor combina y reconstruye dos ciudades totalmente diferentes. De Guadalajara subraya su arquitectura, cultura, historia y literatura, como hiciera Alfonso Reyes en su emblemático ensayo *Visión de Anáhuac* con la Ciudad de México, que empieza con la famosa exclamación de asombro “Viajero: has llegado a la región más transparente del aire” <sup>237</sup> de Bernal Díaz del Castillo, un pasmo desde el que configuró su descripción de Mexico-Tenochtitlan empleando los registros fantástico-maravillosos de los libros de caballería. Del mismo modo, Dante Medina da cuenta de su asombro ante los barrios populares de Guadalajara y París:

**Capítulo: 6.- El universo es así**

Me acuerdo que caminamos hasta El Baratillo, y que yo repetía que me era difícil entender que los parisinos sí comprendieran que los humanos orinan entre 1.5 y 2 litros de agua al día en 5 a 8 veces de micción, y que para eso requieren urinarios, y los tapatíos no entienden algo tan sencillo?, expone Bcd, aunque resiente una especie de duda sobre la precisión de sus datos recordando los miles de botellas multicolores de las altas vitrinas del restaurante Popolare de París, esquina Avenue Réaumur y Rue Montmartre, que alguien se tiene que tomar, y los garrafones de agua fresca de jamaica y de sandías rojas y jugos de colores arcoirisados del Mercado de Santa Tere de Guadalajara, ¿cuánto tomará la

---

<sup>236</sup> MEDINA, Dante: *Ni falta que hace Dios*, ed. cit., p. 17.

<sup>237</sup> REYES, Alfonso: *Antología de Alfonso Reyes*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 3.

gente o cuánta gente hará falta para que se lo beban eso?, ¿qué orinadero mayúsculo generará esa ingesta a la hora de la salida? ¡No, no!, [...] <sup>238</sup>

Dentro del cuadro general de *Ni falta que hace Dios*, <sup>239</sup> el autor describe con precisión meticulosa calles, edificios, lugares, recorridos (por donde pasan los personajes) que en la novela adquieren categoría de imaginarios en el espacio-tiempo de la ficción.

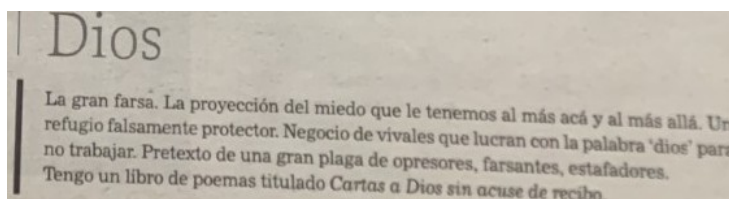


Figura 38. La gaceta, *Universidad de Guadalajara*: “Dante Medina. Un obseso con las letras”, 2007.

Gracias a la función que cumplen los espacios en la novela, Medina cultiva la descripción:

#### Capítulo: 6.- El universo es así

Acuérdate de que atravesamos el Puente del Almá por el lado opuesto a la salida de las cloacas, rumbo a la Flama de la Libertad, y que, Y que ahí te tomaste la *selfie* con la Torre Eiffel a tus espaldas que me acabas de mostrar, y tu cara daba, atravesando la Plaza del Almá en diagonal, hacia la Avenue Montaigne, y dirigiendo tu cara hacia allá, podrías si quisieras ver al fondo arriba *Sacré Coeur*, [...] <sup>240</sup>

<sup>238</sup> MEDINA, Dante: *Ni falta que hace Dios*, ed. cit., p. 55.

<sup>239</sup> Sobre Dios y sobre la idea de Dios, el autor escribe: “Dios sabe que la tecnología no puede contra él, y se hace el disimulado. Condescendiente, deja que las parejas hagan sus propias elucubraciones: que vayan al cine, oigan la radio, vean la televisión, se queden en casa a rumiar su melancolía, todo es la misma cosa mientras vayan de dos en dos. La pareja... a Dios le dio por eso. Desde el principio. Aunque fingió lo misterioso, y aquello de Adán que estaba solo, fue una treta para darle espectacularidad al asunto. Para llamar la atención sobre el hecho de que no iremos por la vida, invictos, de uno en uno. Si hemos de estar solos será de dos en dos, y el Arca de Noé admitió únicamente pares. Aunque Dios, el muy perverso, el malicioso, el fabulador, se guardaba una carta marcada debajo de la túnica: *de dos en dos será*, dijo, *a mi manera*. Y ahora, gracias a esa argucia de Dios, padecemos la alegría de irnos acomodando al capricho de Dios”. MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 447.

<sup>240</sup> MEDINA, Dante: *Ni falta que hace Dios*, ed. cit., p. 56.

De los códigos de la ciencia ficción, el escritor regresa al que fue uno de los procedimientos literarios de sus orígenes: la evocación de la infancia como fuente de creación lingüística, los usos lúdicos, imaginativos y transgresores de la lengua que vienen de la infancia en *Yo soy lo que quiero ser*.<sup>241</sup> Esta pieza de teatro experimental se sirve además de fuentes tan variadas como las formas expresivas de los espectáculos circenses, la mímica y la pantomima, la comedia del arte italiana o el teatro del absurdo para construir una obra con doce juguetes teatrales, a varias voces, que puede considerarse claro exponente de la polifonía de matices en Medina. *Yo soy lo que quiero ser* se publicó en 2021 pero fue escrita en el año 2000, entre el 11 y 13 de octubre en Manzanillo, Colima, mientras Agnès, Paola Sofía y Dante Gabriel —hijos del autor— estaban en el mar. Cada juguete teatral impone una emoción, una experiencia, según indica el autor en su prólogo:

Para que este libro sea en el mundo de los niños, hace falta una maestra. Una maestra que imagine. Que sepa oír cómo son las palabras. De qué hablan los dibujos. Dónde debe situarse a los niños, la escenografía que evocan los sonidos, de qué manera se juega con estos juguetes.<sup>242</sup>

La obra es el fruto de la búsqueda del hombre de una dimensión inefable, un plano de la existencia que, desde la madurez, el autor encuentra en la infancia, en la capacidad intuitiva del niño para conectar con las realidades fundamentales de manera directa e inmediata, que desarrolla con plenitud su vínculo con una planta, un gato, el sol, su papá, su mamá, el agua, él mismo, su existencia o la luna. El planteamiento de Medina vuelve a recordar al de Gianni Rodari en su *Gramática de la fantasía*:

Siempre hay un niño —dice Rodari— que te pregunta: “¿Cómo se inventan las historias?”, y se merece una respuesta honesta. En la *Gramática de la fantasía* “se habla de algunos modos

---

<sup>241</sup> MEDINA, Dante: *Yo soy lo que quiero ser*, Ciudad de México, Editorial Mango Manila, 2021.

<sup>242</sup> MEDINA, Dante: *Yo soy lo que quiero ser*, ed cit., p. 5.

de inventar historias para niños y de ayudar a los niños a inventar por sí solos sus propias historias”.<sup>243</sup>

En la línea estilística de Samuel Beckett o Eugène Ionesco,<sup>244</sup> Dante Medina forma parte de esa pléyade de dramaturgos que busca hablar directamente al hombre contemporáneo mediante una nueva teatralidad encaminada a ofrecer una respuesta estéticamente válida a los problemas del presente. Como dramaturgo, Dante Medina considera que el teatro debe ser vital y que esto requiere una constante renovación del arte escénico, actualizándose en cada época la idea de llevar a escena un discurso actual, como lo hicieron en su momento los grandes maestros del género: Shakespeare, Lope de Vega, Molière. El mensaje de una constante puesta al día, de un inconformismo que renueve lo precedente, se quiere transmitir en esta obra destinada, también, al público infantil partiendo de la convicción de que nadie escapa al espectáculo o a la teatralización de la existencia, y recordando los beneficios y virtudes de esta estrategia que establece relaciones estrechas entre teatro y vida.

Como especialista, lector y discípulo de Juan Rulfo, Medina publicó en este periodo dos obras que conmemoran su admiración por el escritor: *Juanes de ficción: Juan Rulfo y Juan José Arreola* (2016)<sup>245</sup> y *Mis muchos Rulfos, mis Rulfos míos* (2018)

---

<sup>243</sup> RODARI, Giani: *Op. cit.*, ed. cit., p. 11.

<sup>244</sup> En su texto “Écrire”, que se publicó en la revista *Cahiers Renaud Barrault*, no. 53, en febrero de 1966, Eugène Ionesco presentó su perspectiva de la palabra: “Escribimos una palabra. Escribimos dos. Nos asombramos de lo que acabamos de escribir, nos asombramos de haber escrito. Nos preguntamos qué es eso que hemos escrito. Nos preguntamos qué es eso de escribir. Nuestras propias explicaciones personales no nos bastan, y he aquí que los otros explican lo que es escribir y lo que es lo que nosotros hemos escrito. Te explican, y al mismo tiempo que te explican, se explican a ellos mismos, y tratan de explicar lo que es explicar y explicarse. No estando de acuerdo con lo que los otros han escrito de ti mismo, tú explicas a los otros que no estás de acuerdo con sus explicaciones, y les das la verdadera explicación de lo que has escrito y de lo que es escribir, explicaciones con las que los otros no están de acuerdo, tampoco, porque son ellos los que tienen la explicación objetiva que tú mismo no puedes admitir al menos sin hacer un esfuerzo de objetividad prácticamente imposible, porque para eso habría que remontar la subjetividad que te aplasta, dicen ellos, reconociendo, por su parte, que su propia objetividad no es la verdadera objetividad, ya que ellos también están encerrados en una subjetividad que quizás consiguen remontar más fácilmente, gracias, por ejemplo, a la sociología o a la estadística, lo que hace que su explicación que se desprende de una objetividad subjetivada es ciertamente más segura que tu subjetividad —objetivada o no— que caracteriza tus explicaciones personales. Todo esto hace que explicaciones complementarias sean indispensables para evaluar la subjetividad objetiva de sus explicaciones con relación a las explicaciones subjetivas-objetivas tuyas propias”, pp. 30-31.

<sup>245</sup> MEDINA, Dante: *Juanes de ficción: Juan Rulfo y Juan José Arreola*, Toluca, Fundación Caballero Águila, 2016.

.<sup>246</sup> En la Colección Letras Vivas de Jalisco, coordinada por él mismo y en colaboración con la editorial Puertabierta Editores, publicó también *Constancio El Memorioso. Autobiografía narrada por Constancio Hernández Allende* (2017)<sup>247</sup> y *La Biblia. No la deje al alcance de los niños*,<sup>248</sup> en el mismo año. El primero es la autobiografía del académico, humanista y notario jalisciense Constancio Hernández Allende, que Medina grabó y preparó para su publicación. El segundo ensayo constituye un análisis crítico-literario que, desde el humor, se apoya en documentos y fragmentos bíblicos que con frecuencia son omitidos por la tradición oral. Bajo esa premisa, se articulan dos ejes fundamentales en la lectura: el juego y la provocación característica de la literatura dantemediniana. La antología *Volver a Borges* (2021)<sup>249</sup> representa una colaboración significativa entre María Kodama y Dante Medina. Fruto de una larga amistad y con la anuencia de la viuda de Borges, Medina realizó una selección de sus poemas predilectos del escritor argentino. Su principal aportación consiste en la inclusión de un poema de Borges que no figura en la edición de su *Poesía completa*.

---

<sup>246</sup> MEDINA, Dante: *Mis muchos Rulfos, mis Rulfos míos*, ed. cit.

<sup>247</sup> MEDINA, Dante: *Constancio El Memorioso. Autobiografía narrada por Constancio Hernández Allende*, Colima, Puertabierta Editores, Colección Letras Vivas de Jalisco, 2017.

<sup>248</sup> MEDINA, Dante: *La Biblia: No la deje al alcance de los niños*, Colima, Puertabierta Editores, Colección Letras Vivas de Jalisco, 2017.

<sup>249</sup> MEDINA, Dante: *Volver a Borges*, Colima, Puertabierta Editores, 2021.

## VII. CORPUS DE INNOVACIONES LÉXICAS DE DANTE MEDINA EN SUS OBRAS COMPLETAS DE 1972 A 2020

La lengua literaria y la lengua hablada pueden estar muy cerca la una de la otra, alimentándose y guiándose mutuamente, y pueden también estar a enorme distancia una de otra.<sup>1</sup>

Antonio Alatorre,  
*Los 1001 años de la lengua española*



Figura 1. El autor al centro de dos musas feas, en la preparación de la puesta en escena.

Preámbulo. Neologismos, *mot-valises* e hibridación en el léxico dantemediniano

Para abordar la propuesta dantemediniana de un vocabulario acorde a su mundo literario, capaz de fundar nuevas realidades emanadas de la combinación de lo fantástico, las formas del humor, la irreverencia, el juego y los orígenes jaliscienses, nos pueden ser de utilidad estos planteamientos de Gabriel García Márquez en una entrevista con Joaquín Estefanía, en el diario *El País*, de Madrid:

<sup>1</sup> ALATORRE, Antonio: *Los 1001 años de la lengua española*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, D. F., 1989, p. 37.

Mi ortografía me la corrigen los correctores de pruebas. Si fuera un hombre de mala fe diría que ésta es una demostración más de que la gramática no sirve para nada. Sin embargo, la justicia es otra: si cometo pocos errores gramaticales es porque he aprendido a escribir leyendo al derecho y al revés a los autores que inventaron la literatura española y a los que siguen inventándola porque aprendieron con aquéllos. No hay otra manera de aprender a escribir. [...] Dije y repito que debería jubilarse la ortografía. Me refiero, por supuesto, a la ortografía vigente, como una consecuencia inmediata de la humanización general de la gramática. No dije que se elimine la letra hache, sino las haches rupestres. Es decir, las que nos vienen de la edad de piedra. No muchas otras, que todavía tienen algún sentido, o alguna función importante, como en la conformación del sonido che, que por fortuna desapareció como letra independiente. [...] No faltan los cursis de salón o de radio y televisión que pronuncian la be y la ve como labiales o labidentales, al igual que en las otras lenguas romances. Pero nunca dije que se eliminara una de las dos, sino que señalé el caso con la esperanza de que se busque algún remedio para otro de los más grandes tormentos de la escuela. Tampoco dije que se eliminara la ge o la jota. Juan Ramón Jiménez reemplazó la ge por la jota, cuando sonaba como tal, y no sirvió de nada. Lo que sugería es más difícil de hacer pero más necesario: que se firme un tratado de límites entre las dos para que se sepa dónde va cada una. [...] Creo que lo más conservador que he dicho en mi vida fue lo que dije sobre los acentos: pongamos más uso de razón en los acentos escritos. Como están hoy, con perdón de los señores puristas, no tienen ninguna lógica. Y lo único que se está logrando con estas leyes marciales es que los estudiantes odien el idioma. Simplifiquemos la gramática antes de que la gramática termine por simplificarnos a nosotros.<sup>2</sup>

Un neologismo, para garantizar su capacidad comunicativa, requiere ser construido “con raíces que los demás puedan identificar”.<sup>3</sup> En la literatura de Dante Medina los abundantes neologismos e invenciones léxicas tienen como función alumbrar nuevas formas de relación del ser humano con la razón, el sentido, la irracionalidad y el absurdo, ampliar los límites de la objetividad, lo consensuado, establecido y legitimado por la lógica intelectual hegemónica, y describir la vida cotidiana más allá de inercias y convenciones, y da espacio a la sorpresa, el absurdo, el humor y la crítica. Este capítulo tiene como objetivo presentar el repertorio de neologismos, *mot-valises* y vocablos provenientes de la hibridación léxica que pueblan

---

<sup>2</sup> GRIJELMO, Álex: *Defensa apasionada del idioma español*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 1998, pp. 25-26.

<sup>3</sup> GRIJELMO, Álex: *Op. cit.*, p. 234.

la obra dantemediniana y crean un universo literario particular en el que los códigos de la imaginación y la fantasía convergen con la realidad cultural, social y lingüística de Jalisco. En lo que respecta a las *mot-valises*, Renate Sachse señaló lo siguiente en el capítulo que dedicó a Dante Medina en su tesis doctoral *La Fête des Mots: pratiques supratextuelles dans le récit moderne au Mexique*:<sup>4</sup>

Estamos ante una lluvia de expresiones medinianas, llena de juegos de palabras, de dichos tramposos, y sí, utiliza la expresión coloquial pero no reproduce la jerga de la calle, sino que todas pasan por la transformación literaria, creativa de Dante Medina, ignorando por completo la gramática, descomponiéndola. Lo que resulta es una irregularidad perfecta, es decir, cada creación tiene una significación muy amplia, una riqueza de posibilidades infinitas, diferentes en cada situación: la misma palabra puede significar todo hasta incluso su propio contrario.<sup>5</sup>

La génesis de los neologismos localizados en la obra dantemediniana puede examinarse a partir de dos valores —porque “el idioma no se inventa, se hereda”,<sup>6</sup> como reflexiona el escritor Fernando Vallejo—: el primero es de tipo emocional, y procede de su experiencia personal de una fonética propia;<sup>7</sup> y el segundo proviene de préstamos de las múltiples lecturas del autor, que modifica por medio de eufemismos y la adecuación de una palabra para que adquiriera un significado distinto (en la confluencia con el español y las lenguas romances, especialmente el francés) porque “cualquiera que hable una lengua, como explicó el lingüista norteamericano Noam Chomsky, interioriza una

---

<sup>4</sup> Esta tesis (Thèse de doctorat en Études Ibériques) estuvo bajo la dirección de Raúl Silva-Cacérés, y fue defendida en l’Université Sorbonne Paris 4, en 1997.

<sup>5</sup> MEDINA, Dante: *La Dama de la Gardenia*, en *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, Madrid / Colima, Amargord Ediciones / Puertabierta Editores, 2020. Responsable de la edición Sandra Ruiz Llamas, vol. I, p. 411. Para el estudio de la obra del autor en esta tesis doctoral, Renate Sachse analizó la novela *La Dama de la Gardenia* (1992).

<sup>6</sup> VALLEJO, Fernando: *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1998. La frase completa es: “El idioma no se inventa: se hereda. Y lo hereda el hombre corriente bajo su forma hablada como el escritor bajo su forma literaria: en un vocabulario, una morfología, una sintaxis y una serie de procedimientos y de medios expresivos. En un conjunto, incluso, de frases hechas y refranes, de comparaciones y metáforas ya establecidas en que abundan la literatura y la vida”.

<sup>7</sup> De acuerdo con José Antonio Marina, las palabras tienen su inconsciente particular y pueden ser analizadas por el subconsciente colectivo del hablante. MARINA, José Antonio: *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama, 1996.



gramática generativa que expresa el conocimiento de ese idioma; capaz de crear una eternidad de frases.”<sup>8</sup> Eraclio Zepeda describe la ficción del autor de la siguiente manera:

Dante escribe renglones que son adánicos, en el sentido de que está escribiendo la letra por primera vez [...] Dante nos ha regalado, y nos ha abierto, una puerta por la cual podemos entrar a una tlapalería de la palabra, en cuyos estantes vamos a ir encontrando, con el júbilo que él nos ha enseñado, y con esa falta de respeto que el idioma debe de tener, ese rompimiento de los cánones, de echar a perder las buenas costumbres de los filólogos y de los maestros, esas gentes que creen que el idioma nace de los diccionarios y no los diccionarios de los idiomas.<sup>9</sup>

Para inventar palabras es necesaria la curiosidad, es decir, una de las raíces mismas del pensamiento filosófico. Pero además, todo neologismo retiene una fragancia previa, proveniente de los términos o raíces léxicas que lo precedieron y a partir de los cuales ha generado una nueva evocación o un nuevo sentido, porque “en el lenguaje también se producen clones, palabras con los cromosomas copiados y generalmente procedentes de otro ser vivo, de otro idioma”.<sup>10</sup> El neologismo surge en tanto permite acceder a una acepción nueva, una *nueva* percepción que hasta entonces no existía. Por su carácter imaginativo, existen determinados *mot-valises* que, más allá de su naturaleza híbrida, poseen la capacidad de evocar sensaciones como el sonido, el aroma o el olor.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> GRIJELMO, Álex: *La seducción de las palabras*, Madrid, Santillana Ediciones, 2000, p. 14.

<sup>9</sup> “Dante Medina: libro con la magia del lenguaje”, s/a, periódico *El Informador*, lunes 30 de octubre de 1989. Palabras del escritor Eraclio Zepeda en la presentación del libro *Niñoserías*.

<sup>10</sup> GRIJELMO, Álex: *Defensa apasionada del idioma español*, ed. cit., p. 87.

<sup>11</sup> Popularmente, el léxico árabe heredó al español palabras cálidas, los helenismos fríos fueron obtenidos de los griegos y los romanos. En poesía, los nuevos términos dantemedinianos se ovillan en voces sutiles. La medicina gusta, más bien, de emplear lexía fría, por eso en *Ya nadie es perfecto* (2013), para promover trasplantes de diversos órganos el neologismo vende fascinación (palabra-gancho), cambia la percepción de lo nombrado mediante una tenue alteración de su envoltorio: el término mismo. La creación de símbolos engendra una jerga científicista que ejerce una función seductora en los nombres de tratamientos, los conceptos técnicos gustan en los tratos comerciales, los propios personajes tienen nombres que manifiestan una nueva estética. O, como en la novela de ciencia ficción *Ni falta que hace Dios* (2021), las nuevas expresiones son también gélidas, puesto que describen términos propios de los científicos, de la Inteligencia Artificial. Retengamos lo que el poeta chileno Pablo Neruda manifestó con afecto y aspereza sobre el significado de la herencia del idioma: “¡Qué buen idioma el mío, qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos...! Éstos andaban a zancadas por las tremendas cordilleras, por las Américas encrespadas... Pero a los bárbaros se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí

Algunas de estas construcciones léxicas adoptan una estructura sintáctica mixta con la que, a pesar de su origen imaginativo y hasta fantástico, logran designar, aludir o representar realidades concretas. Estas formas lingüísticas no sólo enriquecen los textos en los que se insertan, sino que asumen e interiorizan significados y establecen vínculos semánticos complejos que se expanden y consiguen perpetuarse.<sup>12</sup> Fernando del Paso en el prólogo “¡Diantre de chamaco!” a los *Cuentos completos* del autor, apunta:

O mejor dicho: Dante, de chamaco, con ese nombre de visitador de infiernos y ese apellido de ciudad árabohispana glorificado por los siglos, jugaba ya con las palabras como juega ahora con ellas: las atisba, las espía, les echa una zancadilla, las abruma, las posee, las arranca del diccionario y las trastabillea, las refocila, las preña, las pare: eso es lo que hace Dante Medina.<sup>13</sup>

Son, en definitiva, palabras que inauguran campos semánticos ingeniosos mediante juegos combinatorios y derivacionales que trastocan categorías gramaticales – a veces es un uso inhabitual o inesperado, sorpresivo, de un prefijo o un sufijo– con un fin que trasciende la mera ocurrencia ingeniosa.<sup>14</sup> Los vocablos nuevos introducen una dinámica generativa de significados que inauguran nuevas posibilidades de representación que, en muchos casos, superan y desplazan a los vocablos establecidos, y muestran su carácter insuficiente e insatisfactorio y potencian las dimensiones del texto en el que se inscriben. Estas nuevas unidades léxicas, novedosas, provocadoras,

---

resplandeciendo... El idioma... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras”. GRIJELMO, Álex: *Defensa apasionada del idioma español*, ed. cit., p. 109.

<sup>12</sup> Carlos Fuentes escribió: “Todos los libros, sean españoles o hispanoamericanos, pertenecen a un solo territorio. Es lo que yo llamo el territorio de La Mancha. Todos venimos de esa geografía, no sólo manchada, es decir, mestiza, itinerante, del futuro”. GRIJELMO, Álex: *Defensa apasionada del idioma español*, ed. cit., p. 288.

<sup>13</sup> MEDINA, DANTE: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I., p. 15.

<sup>14</sup> La importancia del prefijo impacta cualquier voz, sobre todo por la perspectiva negativa que denota “des”, que viene seguida de la parte positiva, o como sucede igualmente con el prefijo “sub—”, por la connotación “debajo” que envuelve, o cualquier otra partícula al inicio, como es el caso de “re—”, que modifica completamente la intensidad sonora de la voz. El neologismo puede ser identificado morfológicamente porque el humano posee una apreciación psicolingüística, competencia que le permite distinguir —sin conocer el término— si se trata de una variable afirmativa o negativa, a raíz de los afijos que se interponen en el ingenio dantemediniano en el cosmos de un neologismo. Gianni Rodari, autor del libro *Gramática fantástica*, en su capítulo “8. El prefijo arbitrario”, subraya que “Basta el prefijo *des* para transformar una “navaja”. RODARI, Gianni: *Op. cit.*, p. 47.

creativas, continúan dormidas en las *Obras Completas* de Dante Medina a la espera de lectores que reactiven su carga semántica y les den vida.

Este repertorio

La lengua constituye una entidad de relevancia histórico-cultural que requiere ser preservada. En el contexto de lo que queremos exponer en este capítulo de la tesis, podríamos decir que cada nuevo vocablo destaca por su ruptura estética y por su capacidad innovadora, y se convierte en un recurso literario que remite a figuras clásicas tanto de la literatura francesa (Molière y François Rabelais) como española (Luis de Góngora y El Infante Don Juan Manuel). Por la abundancia y la condición primordial en la obra de Dante Medina, hemos creído pertinente recopilar aquí el conjunto de sus innovaciones léxicas hasta la fecha en que damos por cerrada esta investigación. Los neologismos han sido enlistados según su orden cronológico de aparición, en una línea temporal que se ajusta a la edición de sus *Obras Completas*, siguiendo la recomendación de René Wellek y Austin Warren en su *Teoría literaria*: “la edición más útil para el investigador es la completa en orden estrictamente cronológico”.<sup>15</sup> La secuencia editorial que hemos considerado es la siguiente: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*,<sup>16</sup> 2018; *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*,<sup>17</sup> 2019, y *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*,<sup>18</sup> 2020. Para cada neologismo se consigna tanto el texto en que aparece como el uso que el autor le otorga, aportando la frase en la que se inserta, lo que permite deducir su significado –o mejor, su sentido– en su contexto inmediato, en consonancia con el modelo utilizado en el Diccionario de Autoridades.

---

<sup>15</sup> WELLEK, René, WARREN, Austin: *Teoría literaria*, ed. cit., p. 76.

<sup>16</sup> MEDINA, DANTE: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit.

<sup>17</sup> MEDINA, DANTE: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, ed. cit.

<sup>18</sup> MEDINA, DANTE: *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, ed. cit.

## VII.1 Cuentos completos *Sin miedo a las palabras* (1977-2017), 2018

Nada es lo que es, todos los fenómenos se dan como una comunicación del mundo que requiere ser descifrada. El cosmos como un gran libro, la realidad como un gran diccionario, el mundo como una biblioteca viviente que debemos leer y decodificar.

Dante Medina,  
“Habitar el mundo en la interpretación”.<sup>19</sup>

### Volumen I



#### 1. *Léérere. Manual para hispanoandantes*, 1986

*Il y a beaucoup de mythe dans l'idée (tabou!) de la langue comme signifiant.*

Nadine Chatdeau

“Historia de A”

**Desadormilar**, verbo. *Contexto*: Puede que la cuestión sea *desadormilar* una chispa de no sé qué (un ojo, una oreja y un dedo, una vez, salieron a pasear).

**Tantamente**, adverbio. *Contexto*: Para que la luna haga la sonrisa *tantamente* soñada por los niños sidos.

**Jamásnunca**, adverbio. *Contexto*: *Jamásnunca* parará la conciencia en aquella página extirpada.

---

<sup>19</sup> MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en la interpretación”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, viernes 30 de marzo de 2001, p. 2-D.

**Lunareadas**, adjetivo. *Contexto:* Pueblan de habitación el silencio de las hojas regadas bocarriba; *lunareadas* de voces no profieren ni una palabra sola.

**Incalzo**, adjetivo. *Contexto:* Caminando *incalzo* se alapan a la planta del pie.

**Alapan**, verbo [infinitivo *alapar*]. *Contexto:* Caminando *incalzo* se *alapan* a la planta del pie: bonche de alas nos hacen ridículo Mercurio.

**Apacientarse**, verbo [infinitivo *apacientar*]. *Contexto:* Hay que *apacientarse* y alejarlas únicamente con las manos.

“Historia de B”

**Congustar**, verbo. *Contexto:* Después de *congustar* que las estadísticas son todas ellas unas hipócritas que hasta han dicho que el índice de suicidios de México es a sinrazón de uno por habitante, salió del café y miró la taza con los ojos.

**Pelbeneficios**, sustantivo. *Contexto:* Aquí es donde no comienza la historia: tomó una escalera y subió algunos *pelbeneficios*.

**Conperseguir**, verbo. *Contexto:* Él allí quedado en medio *conpersiguió* crear una doctrina exactísima.

**Deternidamente**, adverbio. *Contexto:* Bajo la risa de los niños cuando nos observan *deternidamente* con calma.

**Pudrelecturas**, sustantivo [singular *pudrelectura*]. *Contexto:* De esas *pudrelecturas* salió buscando la palabra que volaba montada en la alfombra trágica de la lengua.

**Contararara**, verbo [infinitivo *contarar*]. *Contexto:* Donde se *contararara* todo muchas veces todo y se olvidara todo cada vez que se leyera todo.

**Cadamirar**, sustantivo. *Contexto:* Se buscará el cadáver hasta que la gente reconozca los *cadamirar*.

“Historia de C”

**Hombrelibre**, sustantivo. *Contexto:* Alguien se vistió un traje de *hombrelibre*.

**Peligrosso**, adjetivo. *Contexto:* Se dirigía hacia allá sin fijar un aquí *peligrosso*.

**Bisión**, sustantivo. *Contexto:* La *bisión*, de, a lo cerca, bajo el frío y con la lluvia, una púber en la cabina telefónica que no alcanza a adelanmitir.

**Adelanmitir**, verbo. *Contexto*: Una púber en la cabina telefónica que no alcanza a *adelanmitir*.

**Estoesquello**, pronombre demostrativo. *Contexto*: Una púber en la cabina telefónica que no alcanza a adelanmitir, *estoesquello* que el vaho hace bolas de alfabetos blancos, y de un filme donde ningún responde al teléfono por que la sala se sienta sola.

**Idataja**, sustantivo. *Contexto*: Malo, pero hablaba de hombre ya que su *miseria* es más grande porque el *sufrimiento* no admite la *idataja* de la *miseria*: ser *desdicha*.

**Desviene**, verbo [infinitivo *desvenir*]. *Contexto*: Si el enigma se desvela, *desviene* en oreja y como el himen, sólo se acaba si se rompe y de la violencia muere.

**Sensabía**, verbo [infinitivo *sensaber*]. *Contexto*: Pero él se *sensabía* culpable de haber perdido una moneda.

**Entretonto**, preposición. *Contexto*: *Entretonto* se sintió desolado corriendo por la calle.

**Dishiendo**, verbo [infinitivo *dishir*]. *Contexto*: Con el rostro *dishiendo*, ni un centavo menos, lo que debía, alta la atención buscó y aba lo mucho que perdía y ía.

“Historia de V”

**Posibleidad**, sustantivo. *Contexto*: Yo pude haber sido testigo, pero me enlevé mirando un foco, con eso perdí mi *posibleidad* de testuyo.

**Lamentirme**, verbo [infinitivo *lamentir*]. *Contexto*: Yo tendré que *lamentirme* y socargar la manera en que llegas desde lejos.

**Aterdeser**, sustantivo. *Contexto*: Asidua y puntual apareciste detrás del *aterdeser*.

**Te lo puro**, Locución verbal. *Contexto*: Yo estuve perdido, *te lo puro*, desenredando lo que ya no me importaría contar.

**Silenciosada**, adjetivo. *Contexto*: No fue otra cosa, fue la lectura y tu manera *silenciosada* de caer.

**Humedició**, verbo [infinitivo *humedecir*]. *Contexto*: Aquí se *humedició* la hoja del periódico y se puso negra.

**Periódijo**, sustantivo. *Contexto*: Aquí se humedició la hoja del *periódijo* y se puso negra.

**Enporcelanada**, adjetivo. *Contexto*: A ti que te hablo ahora y yo que me hablo, te tengo sólo (¿Falda, carne, saliva?) un cachito *enporcelanada* en este pequeño frasco al que arrimo la oreja.

**Amorrío**, sustantivo. *Contexto*: Como verdadero *amorrío*, serás noticia: por primera vez aparecerás a lo largo y a lo ancho de la primera tara de todos los periódicos completamente negra.

“Historia de F”

**Servicios**, sustantivo [singular *servicio*]. *Contexto*: En algunos imperios rindió *servicios* decorosos.

**Regreosó**, verbo [infinitivo *regreosar*]. *Contexto*: En algunos imperios rindió *servicios* decorosos. *Regreosó*.

**Busviniendo**, verbo [infinitivo *busvenir*]. *Contexto*: *Busviniendo*, destajó la aventura y ndaa.

**Almhado**, sustantivo. *Contexto*: Espulgó el cabello de su amoadado y la borra de su *almhado*, perdón pero es que fue toda una confesión.

**Mencalle**, sustantivo. *Contexto*: Pota; jodida; maldita... *mencale*.

“Historia de Q”

**Dendeantes**, adverbio [Utilizado en municipio, aldea: *desdenantes*, *endenantes*]. *Contexto*: Todo pasa una vez —al nosotros *dendeantes* preferidor sorpresa.

**Preferidor**, sustantivo. *Contexto*: Todo pasa una vez —al nosotros *dendeantes* *preferidor* sorpresa.

**Gargantuélico**, adjetivo. *Contexto*: El liberar un ruido dentilíneo o *gargantuélico*.

**Sadimos**, verbo [infinitivo *sader*]. *Contexto*: Nosotros, ciertamente, lo sabemos, y es una gran manera y lo *sadimos*.

**Enacuesta**, verbo [infinitivo *enacostar*]. *Contexto*: No podemos dejar testamento porque el idioma juega al sonido a nuestro alrededor, no nos *enacuesta*.

**Morrir**, verbo. *Contexto*: Ni oye cuando decimos y vamos a *morrir*.

**Histioria**, sustantivo. *Contexto*: Y vamos a morir para esta *histioria* desbordándonos.

**Inundonados**, adjetivo [singular *inundonado*]. *Contexto*: *Inundonados*, vociferando con el principio de exliberar.

**Exliberar**, verbo. *Contexto*: *Inundonados*, vociferando con el principio de *exliberar*.

**Chumo**, adjetivo. *Contexto*: Vociferando con el principio de exliberar, haciendo mucho *chumo* ruido.

## Los energumentos de Dante Medina Eligio Coronado

**La premisa** tradicional de que toda historia cuenta algo, parece no encajar en *Léerere* (*Manual para hispanoandantes*), donde Dante Medina se complace en mezclar hechos aislados y narrarlos con abundantes dosis de humor, sinsentido y variaciones sintácticas.

*Léerere* constituye un reto para el lector "competente" que debe participar en la elaboración de las veinticuatro historias que lo integran y además analizar el lenguaje, la estructura y los recursos empleados por el autor.

Porque en *Léerere* el lenguaje es el protagonista principal; su constante metamorfosis genera situaciones y establece

# QUI

Suplemento Cultural de *El Porvenir* □ Mon

produciendo discursos con dos o más niveles de interpretación.

Casi al garete, el lector hallará palabras escritas al revés, omisión de iniciales, manifestación de dos o tres tiempos en una misma palabra y substitución de términos con espacios vacíos que deberá llenar con su propia imaginación.

Pero el lector habrá de "tomarlo con calma" si descubre palabras reemplazadas por antónimas o por casi homófonas y fragmentos de ellas por sinónimas, o si se indican los tiempos de los verbos colocando sólo las desinencias correspondientes.

A media incursión, el lector se descubrirá extraviado en esta vorágine polisémica y su única certeza será que se ha quedado a la orilla del pasmo.

Figura 2. Periódico donde se califica de energumentos la innovaciones lingüísticas del autor.

"Historia de I"

**Escriviviendo**, verbo [infinitivo *escrivivir*]. *Contexto*: Sin embargo, cuando alguien se retrasaba para verlo y le preguntaba "¿qué haces"?, él quería contestar "aquí nomás, *escriviviendo*".



**Anduvió**, verbo [infinitivo *anduvir*]. *Contexto*: *Anduvió* como confundido, borracho de reloj: ahora, antes, después.

“Historia M”

**Dicciodiario**, sustantivo. *Contexto*: Cómo mamá era mi *dicciodiario* y mi caja de palabras sonadoras.

**Quedandoso**, verbo [infinitivo *quedandar*]. *Contexto*: Esto es esto o es algo como así, o figúratelo como ese aire que se te revolotea *quedandoso* cuando estás representándote lo bonito, y yo abría la boca para que las letras entraran a través del asombro.

**Anuevado**, verbo [infinitivo *anuevar*]. *Contexto*: Salía a la calle con el nuevo ruidito domesticado talsi me hubieran *anuevado* la camisa.

**Priçionero**, sustantivo. *Contexto*: Hubiera hecho *priçionero* un dulce que sería pasado por las glándulas antes de la cena: (ahora sé que le concedía el derecho a su última lujuria).

**Siñoras**, sustantivo [singular *siñora*]. *Contexto*: Le arreaba al dulce por las costillas una desbandada de letras, emigrantes, pomposas, libélulas, *siñoras*.

**Cantátidas**, adjetivo [singular *cantátida*]. *Contexto*: Le arreaba al dulce por las costillas una desbandada de letras, emigrantes, pomposas, libélulas, siñoras, *cantátidas*.

**Contragustoria**, adjetivo. *Contexto*: Yastaque, cansado, se ponía la mano en la frente veía partir a la *contragustoria* piña.

**Enfelizado**, adjetivo. *Contexto*: Ah, qué *enfelizado* estaba este carajo, yo pues.

**Jugavamos**, verbo [infinitivo *jugavar*]. *Contexto*: Un día *jugavamos* a los ejemplos y dijo que todos tú han usado un jabón.

**Exiemplos**, sustantivo [singular *exiemplo*]. *Contexto*: Un día *jugavamos* a los *exiemplos* y dijo que todos tú han usado un jabón.

**Prometiendoso**, adjetivo. *Contexto*: Luego regresaba a mamá *prometiendoso* de no resoñar.

**Persecutía**, verbo [infinitivo *persecutir*]. *Contexto*: Luego regresaba a mamá *prometiendoso* de no resoñar que me *persecutía*.

“Historia de O”

**Barringo**, adjetivo. *Contexto*: Era realmente *barringo* que nadie hubiera divulgado la preponderancia de las tías.

**Conapagar**, verbo. *Contexto*: Porque nadie había querido *conapagar*.

“Historia de LL”

**Convocadagua**, adjetivo. *Contexto*: E algo *convocadagua* en el ensamblaje.

**Etierno**, adjetivo. *Contexto*: En tanto, el traarriba *etierno* de los hambres empeciñados.

**Haún**, preposición. *Contexto*: *Haún* no an podido izar realmente su sueño.

**Disfraseado**, adjetivo. *Contexto*: Yo sé que hay mucho del miedo del espejo (tengo para mí que son monstruos *disfraseados*, armados y robustos, atentos a la orden de ataque).

**Intuioyeron**, verbo [infinitivo *intuioír*]. *Contexto*: Ellos *intuioyeron* el insulto.

**Avertigado**, adjetivo. *Contexto*: Nosotros vimos la palabra bañar que se iba al río, segura de que hierático y *avertigado* encadenan a puente.

“Historia de E”

**Testarudeada**, adjetivo. *Contexto*: Y luego *testarudeada* a jubilarse, aah.

**Andurrearía**, verbo [infinitivo *andurrear*]. *Contexto*: Se vino y, se acercó, que *andurrearía* por aí, que no la buscáramos: y dijo adiós.

**Trabajalalal**, sustantivo. *Contexto*: E lo peor es que me dejó un *trabajalalal*.

“Historia de R”

**Siemprera**, adjetivo. *Contexto*: La chaparrita v aprieta el cuello a la carilarga b, en pugna *siemprera* por la b la v mediana nonata.

**Testiculario**, sustantivo. *Contexto*: En un rincón, como perro y perra, hondo con nada se arrastran *testicularios*: hondonada.

**Núa**, sustantivo. *Contexto*: Te voy a colgar con una *núa* en la garganta; y yo te meto una daca en la mera panza.

“Historia de D”

**Hequibocasion**, sustantivo. *Contexto:* Y últimadamente, qué tal si “alguien” se lo cargó por *hequibocasion*.

**Presaber**, verbo. *Contexto:* Igual que los duendes de su infancia, *presaber* que no regresará a ésa su casa.

“Historia de S”

**Erastabaría**, verbo [infinitivo *erastabar*]. *Contexto:* Ello, sin más temores, *erastabaría* bien en güera, aunque qué qué qué horror lucir oxigenadoda.

“Historia de J”

**Hastallá**, adverbio. *Contexto:* Y esos seirán unos ojitos que van *hastallá*, mami, y una boca andairá así, mami.

**Hallairé**, verbo [infinitivo *hallair*]. *Contexto:* Yo los he hallado, mami... los *hallairé*.

**Bicilestas**, sustantivo [singular *bicilesta*]. *Contexto:* Como las *bicilestas*, seirán fáciles y claras ahí cuando pasan.

“Historia de W”

**Reposaespíritu**, sustantivo. *Contexto:* Usan *reposaespíritu*, lavamanos, limpiaojos, cubrecamas, sostienedodos, seguros.

**Sostienedodos**, sustantivo. *Contexto:* Usan *reposaespíritu*, lavamanos, limpiaojos, cubrecamas, *sostienedodos*, seguros. Cubiertos.



Figura 3. Nota periodística sobre la segunda edición de Léérere.

“Historia de L”

**Exactainfalible**, adjetivo. *Contexto*: ojos dejen eso es *exactainfalible* bien mandada puntual no jueguen eso ojoso que me da miedo.

**Sin plemente**, sustantivo. *Contexto*: Sin responsabilidades sin odio sin molestias sin despertar sin cargos de conciencia sin vergüenza sin truco *sin plemente* sin compromiso.

“Historia de T”

**Feminiencia**, sustantivo. *Contexto*: No hoy: me encanta que a la primera resalte mi bigote (Tú). vacas, participio pasivo de büey (Investigación). en la *feminiencia*.

“Historia de G”

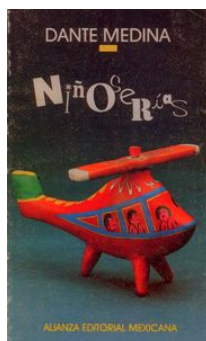
**Honorrífica**, adjetivo. *Contexto*: Esa vez que fue, inconveniente no levantó el dedo, y éste ganó con el pecho en bajo la *honorrífica* jubilación.

**Aleagría**, sustantivo. *Contexto*: Y fue otra vez que amaneció dicho acostado con la *aleagría* de una casa de hijos coreando más.

**Deshazsosiego**, sustantivo. *Contexto*: Ai va una mosca cargada con dos //, qué *deshazsosiego*.

**Fumhada**, sustantivo. *Contexto*: Doce mil letras de manopolio de un periódico retrae la profunda *fumhada*.

**Myu**, adverbio. *Contexto*: Pero el hombre qe suedó *myu* tuanqrilo.



## 2. Niñoserías, 1989

1. La gramática (o *grumática* o *grinitica*) existe *d'après* los asegunes en una de esas bibliotecas que fuiremos a buscar y las daremos por mudas porque somos sordos. El *dicionario* es, también, de orden oral. La frase “Se transcribe...” es abusiva. Entendemos el texto si nos apegamos.

Dante Medina,  
“Niñamente suyo”

“Prólogo”

**Bebear**, verbo. *Contexto*: *Bebear* equivale a ser muy infantil. Bebistraje debe evitarse; es una mala palabra —en algunos lugares (en ningún “lugar” se usa este verbo, sólo se le ha encontrado en los lugares) es un sonido familiar para designar a los niños en edad escolar.

“Niñamente suyo”

**Llantorisa**, sustantivo. *Contexto*: Alguinos aprenden el teléfono, buscan combincaciones, dan números— tras las fachadas con destruidos, han aumentado en el caparazôn del *llantorisa* una aguja a cada reloj.

**Amimetizan**, verbo [infinitivo *amimetizar*]. *Contexto*: *Amimetizan* el tonterilismo para el maestro que se queda ah sí. En el recreo juegan a asumirse por la definiciôn de la palabra nino.

**Padrerosas**, adjetivo [singular *padrerosa*]. *Contexto*: Las carriolas de dos personas son las mâs *padrerosas*. Amadrada tu c. La tuya, apadrísima.

**Inasperados**, adjetivo [singular *inasperado*] *Contexto*: Dos salen *inasperados*, lûmpidos, abhòrridos a llenar bolsas huequídicas.

**Rerrellora**, verbo [infinitivo *rerrellorar*]. *Contexto*: Orquesta un Berrinche Universal. Uno de dos propone medicinas. Rehambriza. *Rerrellora*. Ademâs: que lo carguen. Una lo abraza; uno se disparado al abastecerse.

**Reciennací**, verbo [infinitivo *reciennacer*]. *Contexto*: A yo mi soltera: un él me ayudô echândome callesadamente en sus brazos. Yo me *reciennací*.

**Abarrigarón**, verbo [infinitivo *abarrigar*]. *Contexto*: Ella se alegrô en miedo. Hogar lleno la muchachita: abuelo, papâ, tíos y hermanos. La prostitutearon, se *abarrigarón* en el pensamiento de no haber mirado, le recibieron la cara hipocritândola.

**Lloricoreaba**, verbo [infinitivo *lloricorear*]. *Contexto*: Gracias a mi telefoneada a los pasavoces, la unanimidad ninal del inmueble *lloricoreaba* la misma consigna: rosa, queremos vivir en rosa, que el mundo sea rosa).

“Ver llover”

**Hastallâ**, adverbio demostrativo. *Contexto*: dejando atrâs las tumbas, llegaré hasta la serâquina. Espero el camión. Subo y me llevará *hastallâ*. Aquí quedará olvidado el recuerdo; el ol! vido.

**Ad-yacentes**, sustantivo [singular *ad-yacente*]. *Contexto*: Tazas, platos, sillas, basurero, espejo, cômoda, cama, cubiertos, vasos y *ad-yacentes*, aceptarân faltos de alterextranjera. Un plato inconfecho al que no le quedará sino el suicidio.

**Voyré**, verbo [infinitivo *voyr*]. *Contexto*: *Voyré* y diré sî esa misma, así me llamarân desde chiquita.

**S.o.s.pechoso**, adjetivo. *Contexto*: escondida bajo el vestido, pasaré a un lado de los ninos a la hora en que el hombre *s.o.s.pechoso* no circule, correré, correré, hasta deglutirla en la basura.

“Jugar”

**Anervia**, verbo [infinitivo *anerviar*]. *Contexto*: N (Se *anervia* el hombre. Casiborra el ojo al tocarse la nariz. Borrantina el cabestro de sus lentes negros. Ni el respondo. Va. Mira auyentando un miro).

**I.V.G.**, abreviación gráfica. *Contexto*: Si hay traducción francesa —*ce que je souhaite pour emmerder le traducteur* (1)—, especular sobre el *I.V.G.* (Interruption Volontaire de Grossesse), truco que puede hacer al lector avalar la píldora.

**Listodos**, adjetivo. *Contexto*: —¿Quién le echa? —Yo. ¿Listuros? —*Listodos*. Échale. —¡R! —Ayy. Córranle... —¡Bais! Casi me agarra carro. —A mí perro. Uf. —Yo me la saqué a rayo. Atenciónense, vieneá ojoscuro.

**Perdidúnicos**, sustantivo. *Contexto*: a mí me devuelvan ¿quiénes? mis *perdidúnicos*. Al Tiliches lo prosearon igual.

**Des-seo**, verbo [infinitivo *des-seosar*]. *Contexto*: A uno lo manipula patrás y lo *des-seo* hasta donde lo pierda, y de aquí para acá re-escribo la historia sin él parando en el día que estemos, luego otro lo mismo, y así me etceterizo.

**Juegadura**, sustantivo. *Contexto*: Por eso siempre están reformando y desformando, fingizando un ocuposo en la *juegadura* muy hacia ellos, las maneras de un hablerismo húbido o hábrido, vericuento alaberintado donde salamandrear su poseído todo poder de esa palabra que te da el mundo de lo que te hace poderoso dueño.

“Y así fue así”

**Amujeriza**, verbo [infinitivo *amujerizar*]. *Contexto*: Cuando un pelo se pela, ¿de qué huye? ¿Es un disfraz ese cabello corto?, ¿o se *amujeriza* con la complicidad de se? Huye, con el cabello corto, vestido de mujer ¿Si se cambió de sexo? ¿El pelo?, ¿se?

**Borborismo**, sustantivo. *Contexto*: ¿La frase que niñé? *Borborismo* es una palabra que estuvo a punto de hipar una onomatopeya y se contuvo. Muy adulterado, tiene mucho adulto aún.

**Holiendo**, verbo [infinitivo *holer*]. *Contexto*: No huelo nada. Aunque a vacío. Es la h que te desvía, yeso que tiene fama de muda. ¿Y *holiendo* a qué güele? Ya uele a algo como. Sólo que güele lo tapa con su olor de fritanga barrera.

**Inmeter**, verbo. *Contexto*: —Los puedes *inmeter* así: “Una después y un mamapapā a que fueron cuando niños se les olvidó érase”.

**Atristesgas**, verbo [infinitivo *atristegar*]. *Contexto*: No te *atristegas*, lee cómo es buena tu rehacificación mamapapā.

**Ebrioso**, adjetivo. *Contexto*: —Tienes niño en los ojos. Todavía *ebrioso* de su niñismo nuevo. Traté mucho con nosotros mismos. Céldo impico de la piarte soco.

**Emprenginas**, verbo [infinitivo *emprenginar*]. *Contexto*: “Te *emprenginas* como si nosotros mismos fuéramos niños de verdad”.



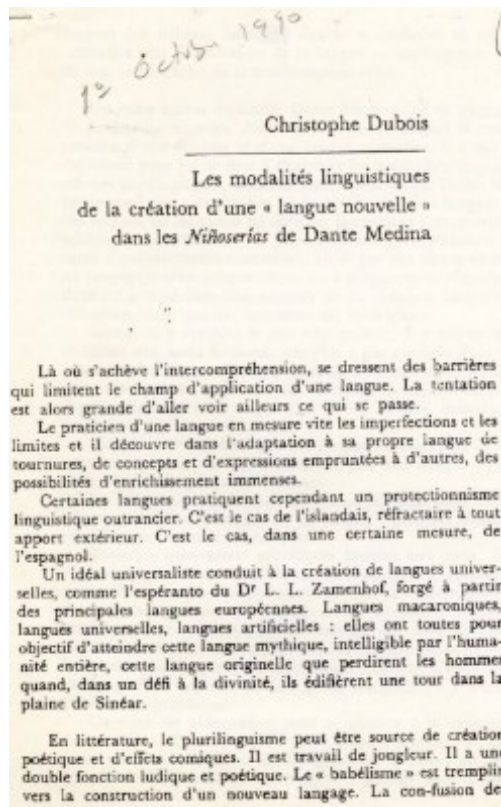


Figura 4. Fragmento del artículo del especialista en el libro de cuentos *Niñoserías*, Christophe Dubois.

“Yo Ya”

**Bobaliconeaba**, verbo [infinitivo *bobaliconear*]. *Contexto*: A lo después lo fácil era pasar por donde y en mientras todo un discurso se *bobaliconeaba* a que le habían volado su acento.

**Traguar**, verbo. *Contexto*: Averiguamos que mientras la sirena estaba, se complacían en *traguar* durante todo el tanto que la oían. E incluso si la mandamos a menudo, ella no podía llegarse hasta ahí permanente cuando le faltaba la respiración.

**Introduiremos**, verbo [infinitivo *introduir*]. *Contexto*: Sirenciosa. Ya cántanos. Abrió el nos, con un poquito más y nos *introduiremos*. La sirena insinúa un canto de oreja a oreja haciendo el no saber si a Yo o a Ya para quién cantar, alternadiando o juntos o qué cómo.

**Nochosas**, adjetivo [singular *nochosa*]. *Contexto*: Ya algún menos acollonado, calándose el deseo del que nacen todas las cosas todas, violó su encerramiento por las calles *nochosas*, vacías entre en medio el cantar apurado de la sirena.

**Tutizó**, verbo [infinitivo *tutizar*]. *Contexto*: Él sacó el deseo escondido, le puso enfrente de lo de él ella como tan natural están cuando se ven, de lo de yo tú, de lo de a o,

de lo de un másculo con fémina, y hombre a mujer la quiso tú, la *tutizó*, la tuhizo, la tuhiyó miitizándola, la te de ti de tú.

**Prestanciosa**, adjetivo. *Contexto*: La sirena llama, *prestanciosa*, a las últimas parejas. Últimas llamadas, el marinero tira fuerte la cadena, con más canto de amor y perdición porque es sirena.

“A ella qué”

**Burrachera**, sustantivo. *Contexto*: (“con esta *burrachera* ni siquiera cerré —¿serré?— las comillas”, “¿no se te hace?: las comillas tienen nombre de comadres”, “y gritonas, las carajas”).

**Acolloné**, verbo [infinitivo *acollonar*]. *Contexto*: Iba a verla para pedirse plicaciones para que no me saliera con “ex ya se murió”, y me salía —se salía— quitada de la y me daba un susto ese él. —¿Te *acolloné*?

**Masiado**, sustantivo. *Contexto*: (atacándome: “no sé no; no seno estoy lleno comí a mediodía demasiado —un de *masiado* con bizcochos, comillas”).

“Pare o para”

**Ojoneaste**, verbo [infinitivo *ojonear*]. *Contexto*: Que el sol se paró y quedo quedado ahí carrampanchado al cielo lo pudridó la cancerera, no necesitan contármelo. Tú *ojoneaste* esa claridosa noche de aburrimiento.

**Memorializar**, verbo. *Contexto*: Por eso el alcalde pudo *memorializar*, adosado al Monumento, el día del niño señalando al que nos honra que corre (esperante en la meta, medalloso, listo a acampeonarlo, niño no se detuvo).

**Huidozas**, adjetivo [singular *huidoza*]. *Contexto*: De poder escribirse cuando, fue entonces —también— cuando yo vi sin entender a nosotras *huidozas* y a él regresado (tú, ellos y ellas lo vieron yéndose mientras aún una esperándolo amorosada al de él “ahoritita vengo”).

**Insábido**, verbo [infinitivo *insaber*]. *Contexto*: Si cuando nosotros andávamos preguntando preguntas, tú abriste la carta de tu mano para continuar *insábido* del tescibe, yo me imaginé voceando ¿quién lo echó a andar?

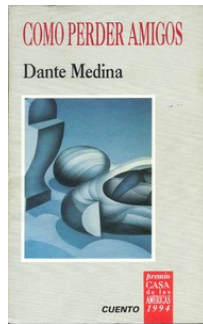
**Avelocidada**, verbo [infinitivo *avelocidar*]. *Contexto*: Un paso, dos pasos, el paso cinco lo dio una doña *avelocidada* que al pasar por donde recogió un diente del suelo amuletándolo de recuerdo.

**Bocálica**, adjetivo. *Contexto*: Luego, pensamos, moviéndonos lo menos posible. La saliva del mundo en la boca. *Bocálica*.

**Entortarme**, verbo [infinitivo *entortar*]. *Contexto*: Por fin calleé y banqueteando, numerosos alegros debatían en mí sobre las conveniencias. Ir a tomar un café. *Entortarme* un sangüich.

“Regla de dos”

**Hablandaban**, verbo [infinitivo *hablandar*]. *Contexto*: Por eso (por Ése) al salir de aquí, se me van con cuidado, porque ése no conoce cuantimases ni lo *hablandaban* los nimodos.



### 3. *Cómo perder amigos*, 1994

*Étant encore rapprochés de l'âge où on croit  
qu'on crée ce qu'on nomme.*

Marcel Proust

“2.- Saber llegar a la hora o al lugar equivocado”

**Olientaban**, verbo [infinitivo *olientar*]. *Contexto*: La insomne noche en un recuerdo de ellos, desaparecía árboles en una zona que a él, se *olientaban* caños y trágicas avenidas en una parte donde ella.

“4.- No excluya la mesa”

**Acoquetados**, verbo [infinitivo *acoquetar*]. *Contexto*: Hortensias y gardenias en una mesa blanca de vinos del país; hornos y fuegos al carbón con cerveza clara; trotadores caballitos tequileros precediendo *acoquetados* guisos mexicanos.

“6.”

**Satisfechores**, adjetivo [singular *satisfechor*]. *Contexto*: Las palabras se me fueron frustrando entre diente y dientes, y cómo el Jefe agradeció la cordial acogida de Él, y nosotros *satisfechores* porque carajo ahora cómo jodidos sin una cerveza.

“7.- Hable de sí mismo”

**Contrafrasear**, verbo. *Contexto*: Alguien se atrevió a *contrafrasear* el cuadrito invasor de los muros y los escritorios.

**Ruideaban**, verbo [infinitivo *ruidear*]. *Contexto*: Se enfureció, rogó, prometió, y al primer “lo grande que yo” o “lo importante que yo”, le *ruideaban* un portazo a la puerta.

“16. Diga yo”

**Partysanos**, adjetivo [singular *partysano*]. *Contexto*: Porque él era internacional, no se sintió chilango en alguna afamada provincia de México, sino parisiense en el mediterráneo con un dejo burócrata de Mendoza recién llegado a un party de Buenos Aires donde los *partysanos* descubrían su reciénllegadez.

**Arrumaqueándosela**, verbo [infinitivo *arrumaquear*]. *Contexto*: “ay, me lo tienen muy solo” de una ella re pendeja que no había entendido —ni dibujadito— jamás nada que no le explicaran *arrumaqueándosela*.

“No esté de acuerdo”

**Desconfianzamiento**, sustantivo. *Contexto*: Fue aquello recordarle un buen equipo que el otro encontraba malo, una estrella que al otro le parecía opaca, un político que al otro le daba *desconfianzamiento*.

**Enfelizaba**, verbo [infinitivo *enfelizar*]. *Contexto*: ¿¡Qué no veía que los argumentos, formación, juicio del otro eran inferiores, y que se *enfelizaba* opinando en contra, encadenando noes por el gusto de oponerse!?

“18. Preste dinero”

**Amillonarió**, verbo [infinitivo *amillonarear*]. *Contexto*: aquello, en su mujer, fue comprar y comprar; no al chas pagas, que es sanísimo para la economía, y alguien que él supo así se *amillonarió*; a crédito.

“To be or not to be” (no vaya a ser)

**Reconozcara**, verbo [infinitivo *reconozcar*]. *Contexto*: Alguna medicina me dieron para cambiarme los ojos, para que ya no se reconociera */reconozcara/* a sí mismo. “Para que él ya no supiera cómo comprobarse que es yo”.

“Two or three” (dos que tres)

**Nadiuno**, pronombre indefinido. *Contexto*: Pero a veces, la esquina tiene una tienda. Y la tienda, en la esquina, tiene a una que llega, como casi en descuido, sin que *nadiuno* sepa el nombre de Carella.

**Güerencias**, sustantivo [singular *güerencia*]. *Contexto*: —como yo sé que dicen algunos envidiosos que quisieran estar comisionados en mi lugar— que no ando nomás alelado viéndole las *güerencias* a la sujeto.

## LO EXPERIMENTAL

Dante Medina dice que el libro, *Cómo perder amigos*, "apuesta, como todo lo que yo escribo, a lo experimental, a la literatura innovadora. Cada cuento que escribo tiene una apuesta estilística diferente.

"En eso radican siempre mis proyectos, en hacer algo donde haya una especie de intento de virtuosismo en la escritura, pero, de preferencia, que no se note. Ese sería para mí el grado mayor de dificultad, que no se note.

"Yo trabajo mucho con la lupa en las palabras, hasta tal punto que si uno lee de prisa, no se entera de qué está pasando, y te angustias. Sin embargo, si uno lee con cuidado se da cuenta que no entendió porque el sujeto en realidad era una pronombre, un adjetivo, un sustantivo o un verbo. En cuanto uno entiende eso, los cuentos se vuelven divertidos y facilísimos. Este es un trabajo que ya había hecho antes, a otros niveles.

"La UNAM acaba de hacer la segunda edición de mi libro de cuentos *Leeré*, el cual está prologado por el propio Juan Rulfo y en donde habla de la literatura de innovación en la que él creía muchísimo, curiosamente".

Para Medina, la primera gran novela de innovación es *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, "lo mismo que todos sus trabajos de prosa. Son innovaciones totales, no cabe duda".

Todos los grandes textos en la historia de la literatura, asegura, son libros de innovación y ruptura, "es decir, que siguen una especie de aprendizaje en el pasado literario, pero al mismo tiempo están inventando una nueva literatura y un nuevo rumbo de la literatura.



Figura 5. Nota periodística sobre la experimentación de Dante Medina.

"Woman women" (de mujer a mujer)

**Jinelójoco**, sustantivo. *Contexto*: No entiendo, me dice, que hay muchas cosas que él hace, pues porque él es *jinelójoco*.

"Time is time" (uso del tiempo)

**Exactificados**, adjetivo [singular *exactificar*]. *Contexto*: A lo mejor ni yo mismo sabía. Porque los empleos del tiempo los traigo ya muy *exactificados*, pero cuando no me los controlan, cuando yo los planeo, y cuando no me hacen espionaje telefónico.

*Pongo por caso. Cuentininos*

“Sí como no”

**Desbienvenidaban**, verbo [infinitivo *desbienvenidar*]. *Contexto*: Perdidos en el nosismamamiento, mirando las luces de ni modo y más si nojado, los silencios entusiásmicos y los notorios nomenclatados *desbienvenidaban* sus cada sinodismos en Ponerse de Acuerdo.

“Uno y otro tampoco”

**Blabladeándole**, verbo [infinitivo *blabladear*]. *Contexto*: Más complicaba las cosas (ellas se molestaban, que no las trajeran en chismes, pues) *blabladeándole* a otro al llegando por otro lado que una se puso muy ella y que de seguro se fue quién sabe dónde.

**Allaron**, verbo [infinitivo *allar*]. *Contexto*: Lado convenció a todos para ir a buscarla. Allá fueron hasta donde la *allaron* yorando por otro.

“Mientras siempre”

**Despaciencia**, sustantivo. *Contexto*: Nada menos que a notar le chismeó *despaciencia* que mientras es un señor que nadie ha visto.

“Adelante y atrás”

**Curvosea**, verbo [infinitivo *curvosear*]. *Contexto*: Adelante hace pasos con su figura flaca, arrecia la zancada, *curvosea*.

**Amultitudina**, verbo [infinitivo *amultitudinar*]. *Contexto*: Se *amultitudina*, desde antes y después de siempre vive intentando perder en una prisa al encimoso atrás.

“Luego sufre”

**Menorprecian**, verbo [infinitivo *menorpreciar*]. *Contexto*: Luego sufre porque lo *menorprecian*. Pide que por favor es a él y le contestan, luego.

“Por aquí”

**Agenuflexionamientos**, sustantivo [singular *agenuflexión*]. *Contexto*: Cada vez que lo encuentran se achaparran en *agenuflexionamientos*, alzasombreros y manosuaves. De algo le nace lo vanidoso.

“A lugar no le gustan los viajes”

**Descondita**, verbo [infinitivo *desconder*]. *Contexto*: Este, que sabe bien donde quedan las cosas designables, que las aísla y las *descondita*, aunque, este, pocas veces, este, se decide a hablar, se peina de lado con agüita y no se, este, lo invita, por aí.

**Risea**, verbo [infinitivo *risear*]. *Contexto*: Este le *risea* un qué cuate, qué pues por mano nomás haciendo ahí.

**Murmugimea**, verbo [infinitivo *murmugimear*]. *Contexto*: Aquí nomás, ya ves, *murmugimea* lugar que no quiere por nada (gracias) que este parta tratádoselo llevándolo,

“Según molesta a A”

**Atrarrapa**, verbo [infinitivo *atrarrapar*]. *Contexto*: *Atrarrapa* a hay por el cuello preguntonándole la pregunta: hay como serás, le dice

**Insegurado**, adjetivo. *Contexto*: *Insegurado* completamente de si y de sí, corre con luego y de y a, quienes en coro le gritan de a luego: bien, para que se vaya según a dormir tranquilo.

“Las palabras no son vampiros”

**Alocuran**, verbo [infinitivo *alocurar*]. *Contexto*: Ahí sí aunque sin ser lo mismo: los vampiros panican no salir reflejados, las palabras se *alocuran* al verse en el espejo.

**Monstrificarlas**, verbo [infinitivo *monstrificar*]. *Contexto*: Él va durmiéndose en el sueño, y el espejo se apresura a mirar a los ojos las palabras para *monstrificarlas*, luego las suelta a ser vampiros del día.

“Ésta es una historia”

**Incontento**, adjetivo. *Contexto*: Con sí mismo busca conseguirse a alguien, da vueltas en círculo, consolado, *incontento*.

“Paréntesis vino a decir”

**Vozbajando**, verbo [infinitivo *vozbajar*]. *Contexto*: Paréntesis vino a decir, *vozbajando*, celoso y asustado, (y ahí estaba signo de admiración venido con él que apuraba su énfasis).



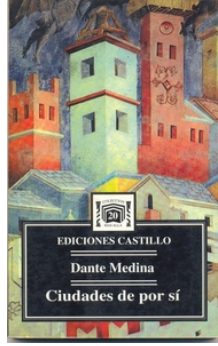
*Palabrario 1*

**Circunstanciosa**, adjetivo. *Contexto:* La palabra por es *circunstanciosa*, quedabién.

**Midisea**, verbo [infinitivo *midisear*]. *Contexto:* Pero es muy caprichosa y siempre *midisea* según el cliente.

*Palabrario 5*

**Nosimismado**, adjetivo. *Contexto:* El tú es un yo *nosimismado*.



4. *Ciudades de por sí*, 1997

“Guadalajara, 1-800, *don’t help me*”

**Barmanístico**, adjetivo. *Contexto*: Me prometió aprenderse todo tipo de jaiboles y combinaciones *barmanísticas*, y se puso de aprendiz de noche del Bar El Gato Verde.

**Pecaminosado**, adjetivo. *Contexto*: Dormía tarde en la noche, leyendo, aunque me estuviera prohibido, como la tv. El cine fue *pecaminosado*.

“Puerto Rico, ay qué lástima de Rico Puerto”

**Enmorriñado**, verbo [infinitivo *enmorriñar*]. *Contexto*: Reinaldo Arenas, se murió en Nueva York, lleno de tristeza con tanta nieve, sin ahorros y *enmorriñado*.

“*Born in Bogotá*: vivir en el mundo”

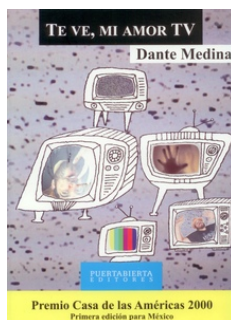
**Encantecido**, adjetivo. *Contexto*: por las estrelladuras de puertas y ventanas, a la mujer a la que le habías arrancado los anteojos, y tú corrías, *encantecido* de que las coincidencias volvieran memorable la epopeya.

**Agüevando**, verbo [infinitivo *agüevar*]. *Contexto*: Letreros piden ser leídos: “Oy no se fía, buelva mañana”, “el que a solas se ríe, se está *agüevando*”, “yay wisquey”.

“El cuento de la ciudad: *graffiti show story*”

**Medalaganismo**, sustantivo. *Contexto*: Este cuento reclama, por las mismas razones — es decir, el *medalaganismo* que se toma la libertad de salir a la calle—, su derecho de acera.

**Multiacusmática**, sustantivo. *Contexto*: Una tarea de este tipo implicaría el reloj, el cronómetro, la acústica y la matemática (o una ciencia bípeda: la *multiacusmática*).



## 5. *Te ve, mi amor, TV.*, 2001

No se vaya, volvemos enseguida, después de unos mensajes. T. V.

Dante Medina

“Todo el amor que tengo”

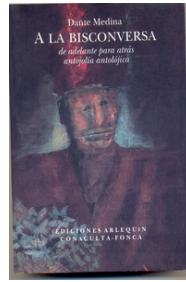
**Silencita**, verbo [infinitivo *silencitar*]. *Contexto*: Luego revisé el flotador del depósito del baño, fui al clóset por una llave inglesa, pinzas, y con un pedacito de alambre la gota que manchaba de sarro la porcelana quedó *silencita*.

“Buenas noticias, mi amor”

**Amabilitolerapatía**, sustantivo. *Contexto*: Tiene manías? Dos. Cuáles? Llegar a tiempo y acostarme tarde. Diga en una palabra sus tres peores defectos. Ordenpuntualideza. Diga sus virtudes. *Amabilitolerapatía*. Qué música le gusta? El verde.

“Cuánto me he preocupado por ti, querida”

**Desfallecencia**, sustantivo. *Contexto*: Es probable que, con los avances tecnológicos que ya nadie para, mi aparato estuviese equipado con su propia tecnología hospitalaria que se activaría en caso de *desfallecencia*.



6. *A la bisconversa. De adelante para atrás.*

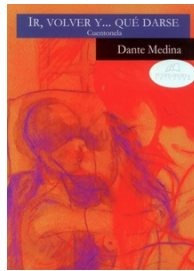
*Antojolía antológica, 2002*

Para escapar al retrato, recurri a la genealogía:  
Éstos son los escritores que he sido en el tiempo,  
y que siguen siendo en mí, latentes en lo que  
ahora escribo.

Dante Medina

“Mi amiga, flor, flor marchita, ¿y yo?”

**Acuificación**, sustantivo. *Contexto*: Y lo único que provoqué es que se le acercara más y que los obreros empezaran a trabajar tan lentamente en las obras de *acuificación* de mi jardín que las hormigas regresaron.



7. *Ir, volver y... qué darse*, 2003. (Cuentonela)

“Y nosotras nos fuimos, a la cantina”

**Tremolinear**, verbo. *Contexto*: y por si yo no hubiera acabado de entender que lanza su gritito-pujido de una intensidad que hizo *tremolinear* a las botellas más discretas de la estantería, por si yo tuviera duda.

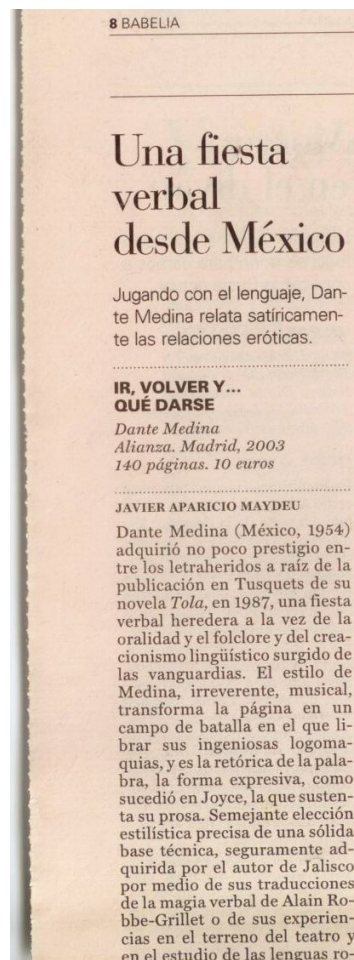
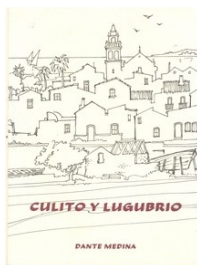


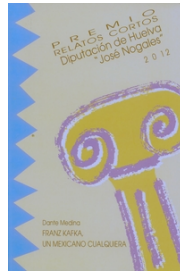
Figura 6. Nota del periódico El País.



8. *Culito y Lugubrio*, 2004

“Culito y Lugubrio”

**Peliferaciones**, sustantivo [singular *peliferación*]. *Contexto*: No se debe pensar torcidamente; él en lo que piensa cuando respira el aire para acordarse de ella, es en sus *peliferaciones* del cuello, manjar, en el vellito que le recorre la espalda rumbo al sur, en la pelambre poética de sus dulcíneas piernas, y en su pelo llamado cabellera.



## 9. Franz Kafka, un mexicano cualquiera, 2013

**Uni-formemente:** adverbio. *Contexto:* aunque esto no tenga mucha relación numérica, pero así son las administraciones públicas: *uni-formemente* caprichosas.

En *Diario de poesía*, la nueva revista argentina que agotó su primer número en unas cuantas semanas, Tamara Kamenszain alude, como ejemplo sorprendente al de una editorial de Barcelona que vive de imprimir *literatura* Libres del mall y que ha logrado un *best-seller* con *Larva*, del español Julián Ríos, a pesar de que dicho autor se encuentra en las antipodas de cualquier *best-seller*. “Se trata —informa Tamara— de un libro de 600 páginas —“microcaosmo carnolesco”, como lo define el propio Ríos— que sólo es comparable, por la complejidad de su trabajo lingüístico y narrativo, con el *Finnegans Wake* de Joyce. *Larva* ya suscitó tanto trabajo crítico, que Libres del mall acaba de publicar un tomo titulado *Palabras para larva* que recopila más de 30 ensayos sobre la novela de Julián Ríos. Entre otros, escriben Saúl Yurkievich, Severo Sarduy, Emir Rodríguez Monegal, Haroldo de Campos, Julio Ortega, Gérard de Cortanze, Juan Goytisolo”. En México hay un narrador de ambición joyceana, en cuanto a la incansable descomposición y recomposición lingüística, autor de un inédito libro de cuentos, uno de los cuales ganó en 1985 mención en el concurso Juan Rulfo, de París: se trata del jalisciense Dante Medina.

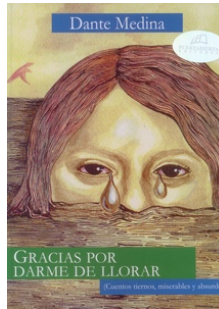
**Excerpta**  
**Aparece un Joyce español**  
**Edmundo Valadés**

mossexual con Ginsberg a lo largo de 30 años. Orlovsky vive en una casa vecina a la del poeta y tiene mujer e hijos, lo cual parece una buena idea a Ginsberg: No tiene futuro erótico ni familiar conmigo. El poeta que tanto se preocupa por la muerte se niega a perpetuarse. Entre mí y el olvido se alza una mujer desconocida. De todos modos, Orlovsky y Ginsberg no pueden evitar ciertas complicaciones de orden terrenal: ¿cómo permanecer juntos y financiar una extensa familia sobre la base de los limitados ingresos de Ginsberg? ¿Cómo educar a los hijos de Orlovsky? ¿Cómo atender a los ancianos de ambas familias? Es sorprendente presenciar estas mundanas ansiedades en dos almas sobrevivientes de la *beat generation*. Ginsberg, preguntando si es feliz, responde: “Soy miserable como todos”, pero luego baja la mirada y agrega: “Miseria y alegría son de un mismo sabor”.

naje es quien yo quisiera ser tal vez eso el poeta es quizás uno de los indicados para decir cómo crea. C el poeta quiere encontrar algo se dormir, ¿no es verdad, León Felipe? bitualmente el poema nace en mí un yago ruido que debe orga alrededor de la palabra o la frase una imagen visual que ese mismo o ritmo suscita. No puedo co luego el poema en la memoria, sí debo escribir la palabra o frase en un papel, y ver cómo se van orga do alrededor de ella las demás. Ra corrijo. Prefiero escribir varias siones, para elegir una, en la cual jo”. Juan L. Ortiz dice por su parte sabemos cómo nos toca la poesía sí que ella se expresa en mil formas en el crecimiento de todo, co amor. También sabemos, como e muy bien Pavese, y antes Croce y que la poesía es el conocimiento vía de la intuición, por contacto c

Figura 7. Artículo que aborda la innovación lingüística de Dante Medina.





11. *Gracias por darme de llorar.*

(*Cuentos tiernos, miserables, y absurdos*), 2017

“26. Educando a mi hijo”

**Fornográfico**, adjetivo. *Contexto*: —... *fornográfico*, ¿qué es? —Me preguntó mi hijo. Y me puse a explicarle, como buen padre, pacientemente: —Es como si, imagínate a tu tía que anda en la huerta barriendo, descuidada, y llega uno de tus tíos, y le agarra cosas, y la tira al suelo, y se le encima, y mirando para acá y haciendo caras la menea y zangolotea hasta quedar bien cansado...

“29. Bonisinia”

**Bonisinia**, sustantivo. *Contexto*: En mi casa tengo una *bonisinia*. La he tenido siempre, desde que me acuerdo. Y mi mamá también la tuvo, desde niña, y dice que su mamá la tuvo igualmente desde niña, y la mamá de su mamá... La *bonisinia* ahora es mía. La he heredado, porque en nuestra familia la primera mujer que nace es la que tiene la obligación de cuidar la *bonisinia*. No es una carga pesada, al contrario, su compañía suele ser agradable y conoce muchas maneras de la ternura, la risa, y el cariño.

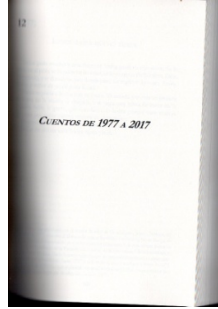
“31. Para qué vas tan lejos”

**Espitania**, sustantivo. *Contexto*: La cosa se complica porque, como es fácil imaginar, a él no lo limita el país, siempre trae al pecho, como un escapulario, una bolsita con su pasaporte, dispuesto a llevarlo a lugares tan conocidos e insólitos como Indiapónlandia (¿La India, Japón, Disneylandia?), *Espitania* (¿España, Italia, Alemania?), y la perplejidad se adueña de nosotros porque dudamos de que sus viajes se limiten a lugares existentes y no se extiendan a territorios imaginarios.

“Ginecología de Dios”

**Tartantamudeando**, verbo [infinitivo *tartantamudear*]. *Contexto*: Aunque prudentemente nos advirtió que bien a bien a nosotras como nosotras no

convenía tanto tanto que nos conviniera de dos a dos nomás, y estaba tan nervioso oso *tartantamudeando* porque se le hacía difícil decir lo que decía porque decirlo como él decía no era hacerlo como él lo hacía.



## 12. Cuentos de 1977 a 2017

“La de la fonda”

**Purgueses**, adjetivo [singular *purgués*]. *Contexto*: Así a lo mejor le hacemos de una vez la lucha política, ¿qué tal si el hombre se roba los perros de las colonias ricas y así chingamos a los *purgueses*?

“¡A poco por dos mil pesos!”

**Niuno**, locución adverbial. *Contexto*: Aunque me enferme, voy a tragar café del de tu velorio, pa que de ti no quede ni el olor a azúcar y alcolito en el recuerdo de *niuno* de los presentes.

“Aguas”

**Disfraseados**, adjetivo [singular *disfraseado*]. *Contexto*: Yo sé que hay mucho del miedo del espejo (tengo para mí que son monstruos *disfraseados*, armados y robustos, atentos a la orden de ataque) —los ríos confían en su compleja red de espionaje / agua que vas a beber / que el que sigue intentó evadir.

**Convocadagua**, sustantivo. *Contexto*: E algo *convocadagua* en el ensamblaje de las letras: abracadabra tá mal, hubió desgarriate, anda librada al equi, quítale la fantasía, aaaaabbcd, y se le saca el gusano entreverado.

**Etierno**, adjetivo. *Contexto*: En tanto, el traarriba *etierno* de los hambres empeciñados en construir puentes con la esperanza de que alguno quede inadvertido por los ríos.

## VII.2 Poesías completas *A ojo de buen diablo* (1972-2018), 2019

But definitions are a matter of conventions and  
can be altered.

Sigmund Freud,

*Jokes and Their Relation to the Unconscious*

### Volumen I



#### 3. *Del amor que te di*, 2000

“Reclamación de amor en el teléfono”

**Sexodependiente**, adjetivo. *Contexto:*

Yo me acojo al cinismo,  
cariño mío:  
    el que se enamora pierde,  
yo ya no juego más al *sexodependiente*,  
y le digo “ahí te ves”, “tú te quedas contigo”,  
te tocó amar a ti, tú eres el corazón,  
yo me voy  
láteme cuando tengas necesidad de mí.

—¿Cuánto tiempo tienes tú dedicado a estos menesteres de la literatura?

—Yo ~~creo~~ que para todas las personas que nos dedicamos a escribir, es un poco difícil el principio, yo estoy en él y aproximadamente tengo seis o siete años escribiendo.

—¿Qué género empezaste a escribir?

—Empecé con la poesía, después escribí teatro, posteriormente escribí cuento y últimamente estoy escribiendo novela.

—¿Tienes libros publicados de esas disciplinas literarias?

—No, he publicado poesía y cuentos en algunas revistas en "Incluso" por ejemplo, una revista de la que fui director fundador y que yo mismo dirigía; en la revista "Exodo" he publicado algunos cuentos y algunos artículos sobre cine; y por ahí en otras publicaciones he enviado también textos aislados.

—¿Tú eres un escritor comprometido?

—Sí, claro, lo del compromiso se maneja ahora muchísimo a nivel social. El hecho de ser un escritor

Figura 8. *Diálogo publicado con Dante Medina.*



5. *La Musa Fea*, 2006

“Mi amada es un hotel de lujo”

**Inocentetontamente**, adverbio. *Contexto:*

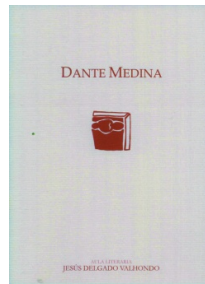
Entonces  
—¡fue hasta entonces!  
que me dijeron  
*inocentetontamente*  
los  
*Bell Boys*  
los *Managers*  
que yo  
*Me?*  
estaba equivocado

“Vacaciones del cínico enamorado”

**Lunamielera**, adjetivo. *Contexto:*

Ahora lo que se usa  
Tan románticamente  
Es hacer una reservación con *credit card*  
Y esperar que la agencia de viajes  
Nos quiera dar la suite *lunamielera*  
Deseando que la promoción abarque  
El dos por uno

## Volumen II



### 9. *AEIOU, icnocuícatl con las cinco vocales*, 2013

“A, E, I, O, U: La intimidad de las cinco vocales, de viaje”

**Archupiélago**, sustantivo. *Contexto:*

Lamiéndote de l'O a l'A  
Ninfómano como el *murciélago*  
Antojadizo de tus I E U  
Exploraré tu *archupiélago*.



12. *Satori*, 2017

“Agua”

**Reciénbañada**, adjetivo. *Contexto:*

Sales  
del  
Agua  
Tan *reciénbañada*  
que eres tú



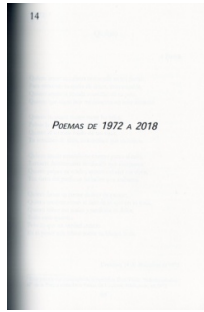


13. *Todos los amantes buscan un espejo*, 2017

“No se puede trabajar en horas de oficina”

**Desacomodaticia**, verbo [infinitivo *desacomodiciar*]. *Contexto*:

No se puede trabajar  
en horas de oficina  
porque el amor se *desacomodaticia* entre los escritorios



14. *Poemas de 1972 a 2018*

“T T”

**Reptámbulo**, adjetivo. *Contexto:*

Me eximo,  
quedo libre,  
las ligaduras de odio están fortificadas,  
se ha adelgazado el sexo,  
*reptámbulo*,  
convenenciero para sobrevivir,  
eclesiástica rata,  
y yo,  
libre, ¡para gritar y estirar los dedos.

“Poema”

**Rocinantescos**, adjetivo [singular *rocinantesco*]. *Contexto:*

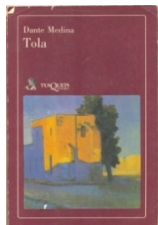
Las arrugas los ponen *rocinantescos*.  
Es la calle; seguro que es la calle.  
Es el dolor y el miedo, gemelos.  
Tiemblan ante el ruido del cierre,  
como un recluso arrinconado por la mugre y el agua.

### VII.3 Novelas completas *Con juego en la lengua* (1987-2017), 2020

—La sincera verdad es que no acabo de entender.

Juan Rulfo,  
*El gallo de oro*

#### Volumen I



#### 1.- Tola. *La delicuescencia del lenguaje*, 1987

**Mapífica**, adjetivo. *Contexto*: Se agarró de la cama y apezuñó los pies seguro de sus ganas de estar seguro de no volver a recordar aquella cosa pequeña informe *mapífica* de la que él también podía con un poco de tino ser coautor en una entraña en que estaba pensando y que no decía por no enterarnos.

**Invejecibles**, adjetivo [singular *invejecible*]. *Contexto*: No hay mucho, acabamos llegando aquí, con el estigma de los *invejecibles* en mi familia.

**Lunarientas**, adjetivo [singular *lunarienta*] *Contexto*: temerosos de ser infectados por el maleficio que sondeaba implacable en las atmósferas verdes, *lunarientas* y trémulas de las copas arboladas.

**Magüeyes**, sustantivo [singular *magüey*]. *Contexto*: nunca me atreví a acercarme a los *magüeyes* porque me parecía que se inmovilizaban a propósito para cuando una mujer se arrimara atraparla entre sus uñas.

**Charquienta**, adjetivo. *Contexto*: Aunque nunca nos fundimos a ellos, por la raza *charquienta* de ellos, no concubina del sol y luz de las estrellas.

**Liruleando**, verbo [infinitivo *lirulear*]. *Contexto*: Pero siempre estuvo atrás, así *liruleando*, así que no lo vi hasta que una ocasión, fuimos a casa de él.

**Emprietece**, verbo [infinitivo *emprietecer*]. *Contexto*: como que se *emprietece* blanqueándose los dientes al morder las sábanas.

**Lapados**, adjetivo [singular *lapado*]. *Contexto*: en el abandonamiento de la noche, rala rala, donde aquellos cuerpos *lapados* se habían cansado de luchar a pesar suyo,

**Niñífero**, adjetivo. *Contexto*: Se juntaba en un solo hilo de aire puntigado puntiforme, y el llanto *niñífero* llega a sus oídos a los cuatro, resultado de un número entre el 1 y el 13 mutado en una risa desabrida que se prolonga, los gatos.

**Riosa**, adjetivo. *Contexto*: nadie supo, ningún doctor, ningún curandero, ningún brujo, de qué, ni cómo se curaba, entraba uno, salía otro, llamaban otro, se rendía, hacía magia algotro y negaba, descorazonaba el conocedor, y la abuela reposando el lomo sobre la puerta y entornando la barriga para dejar sobresalir la grupa que se imaginaba blanquísima y joven, reía reía reía *riosa* pícara.

**Petalmente**, adverbio. *Contexto*: Contra los agresores de una femineidad delicada e inquebrantable que abuelo defendía *petalmente*, cual estúpida.

**Santura**, adjetivo. *Contexto*: Tola vestida sin brasier abajo tomados de la mano poquito tranquilos niños buenos *santura* de pareja.

**Pampanante**, verbo [infinitivo *pampanear*]. *Contexto*: Profesor Camilo lo tenían por acelerado la chaviza contenta de él, era de consideración para los demás, era único de un original sabrosísimo de una forma *pampanante* de una qué digo; le pareció que sus alumnos musiquitos él dirigía la Escuela de Música.

**Insoñada**, adjetivo. *Contexto*: “Concierto para Piano sin Cuerdas a Martinetes y Orquesta semiensilencio” revolución *insoñada* de la composición.

**Audiadas**, adjetivo [singular *audiada*]. *Contexto*: Despertando un público que le había costado mucho pasar por el embrollo de tan difíciles obras *audiadas*.

**Negrumba**, sustantivo. *Contexto*: Una pared verse entero musculoso bronceado machísimo haciendo el amor en la *negrumba* de la luz violeta con baño de tina blanquísimo.

**Diezitanos**, adjetivo. *Contexto*: te utilizaron semental recurren a ti por desconsuelo, la tuvo que abandonar porque oh conoció a su hija de *diezitanos* años pero ella pese al sacrificio de dejar a la madre por ella lo mandó a la madre.

**Milhartas**, adjetivo [infinitivo *milharta*]. *Contexto*: Comenzó a aprender tranzas cuando la feria de papá *milhartas* acciones de millonario en fideicomisos del gobierno acciones en las playas federales.

**Aduendara**, verbo [infinitivo *aduendar*]. *Contexto*: Juntos comíamos juntos teníamos mujeres juntos dormíamos con ellas juntos curioso que Pecos se *aduendara* para aparecerse en los últimos sitios a mi lado.

**Anfibicidio**, sustantivo. *Contexto*: ¿De Acuerdo sí señor ¿Entendió sí señor ¿Alguna Objeción sí señor ¿Qué señor ¿Qué Dijo y la tercera opción además del sí señor ya una maravilla y del no señor genial variante de estos deshombres del tablero educacional saben decir lo que usted quiera señor. Tola cometería un *anfibicidio* en masa Tola personalista hace lo que le da la gana detesta los que se ajustan a otros.

**Inmersó**, verbo [infinitivo *immersar*]. *Contexto*: la Obertura 1812 se le puede escuchar alcanzó rigor y dinamismo se elevó en el fervor heroico se *inmersó* en el patriotismo del XIX.

**Sexcreto**, sustantivo. *Contexto*: Tola no se aprende no se saca mucho de este cuate también tentaleando como yo pero sigue antes de tiempo a ciegas sin probar un camino escoge y se largó a la cama a desintoxicarse con Yo, a disfrutar de nuestro *sexcreto*.

**Cantacioso**, adjetivo. *Contexto*: Yo recordé que Tola nunca cantaba ni canturreaba ni silbaba cierto su acento *cantacioso* danzarino agradable enamorable vocecita de niña desarrollada.

**Vertiginan**, verbo [infinitivo *vertiginar*]. *Contexto*: Tola lo sé aunque calle los ojos viajan hacia atrás *vertiginan* retrocesan el tiempo.

**Chismorroteador**, sustantivo. *Contexto*: Tero le conocemos bien sus inclinaciones sus declinaciones deformaciones el homosexualismo que lo aprisiona *chismorroteador* cleptómano.

**Plumembre**, adjetivo. *Contexto*: Sina como el monstruo del pecado convertido en escamoso engendro con lumbre y más en los infiernos de la equivocación en Sina como la forma *plumembre* multimórbida de la carne hecha tentación para la sepultura del hombre que vuela ligero.

**Aplacentándose**, verbo [infinitivo *aplacentar*]. *Contexto*: Regresando los esfuerzos de los pulmones la cabeza zahiriéndose *aplacentándose* en la furia pacífica de la embriaguez.

## Tola o de la rebeldía

Luis Arturo RAMOS



quaje que se cuenta a sí mismo, que había de sí mismo apoyado en el soporte más eficaz: su propia libertad, su inalienable capacidad de crear sus propias leyes y morir en el empeño.

Si tal cosa resulta cierta, de nada me vale pretender instaurar un orden que todo y lenguaje descalifican de antemano, y menos aún atreverme a comentar temas que tal vez no sean sino producto de mi ingenua lectura. Pese a ello, puedo invocar en mi favor que la margen de la "aventura del lenguaje" que preconiza la publicidad, *Tola* tiene un referente reconocible y susceptible de reducirse a esquemas tan reaccionarios que hasta reciben el nombre de "temas".

*Tola* es una novela fiel a sus propios códigos; pero sobre todas las cosas es una novela inteligente y a ratos genial, con páginas deslumbrantes y personajes, perdonen el calificativo, adorables. Pienso en Camión, en la descomunal Columna, en la Tola mitológica hecha de sol y agua, en la probrecita Lolis que entregaba su cuerpo como sucedáneo de lo que fuera: analgésico, chamarra o la novia ausente. Revivo e invito a conocer el útero atiborrado del closet, donde Yo y Pecos se resguardaban de la quizás inexistente furibundia de Padrino, y retengo la ideología existencial de un autor cuyos pensamientos más atesorables se diluyen en el flujo lingüístico que en ocasiones se ahoga a sí mismo.

Figura 9. Artículo sobre la presentación de Tola.

**Despotando**, verbo [infinitivo *despotar*]. *Contexto*: Yo menos sin mota sin lavar coches sin gritar periódico el vasallaje de mis amigos más pobres el niño importante *despotando* para todo el hijo de.

**Archifurcan**, verbo [infinitivo *archifurcar*]. *Contexto*: Cómo la música bajquiiana contenida en una copa podía perfectamente caber en dos los reflejos sonoros se multiplican se *archifurcan* en la pequeña cámara de la copa.

**Acorbatado**, adjetivo. *Contexto*: Imposible mancharse imposible en su exterior una mácula mínima Dengo *acorbatado* impecable.

**Animalescente**, adjetivo. *Contexto*: Dios perdona a los pecadores y mucho más lejos el llantillo *animalescente* de Tero llorando su muñeca.

**Ajoventado**, adjetivo. *Contexto*: Otro día en venganza del cliente que la vez pasada en este mismo cine dio poca propina, chico *ajovenzado* varias veces la amaba le escribía en recaditos huidizos.

**Enyosado**, adjetivo. *Contexto*: se marchó a una cita con una nueva nena él a su manera tras las chavas incansable con éxito demasiado *enyosado*.

**Algarabosos**, adjetivo [singular *algaraboso*]. *Contexto*: Creyente nada lúcido no pues pues no yo no pues nosotros *algarabosos*.

**Amoluscado**, adjectiu. *Contexto*: comer menos primordial que acostarse un lecho caliente un hombre *amoluscado* hecho lapa en la cubierta de su cuerpo.

**Entreta**, verbo [infinitivo *entretar*]. *Contexto*: Pecos achicado revolcándose en su pasividad aparente en negarse al derrote que no merece el pequeño que se entrega bajo el grande que se *entreta*, acorralado.

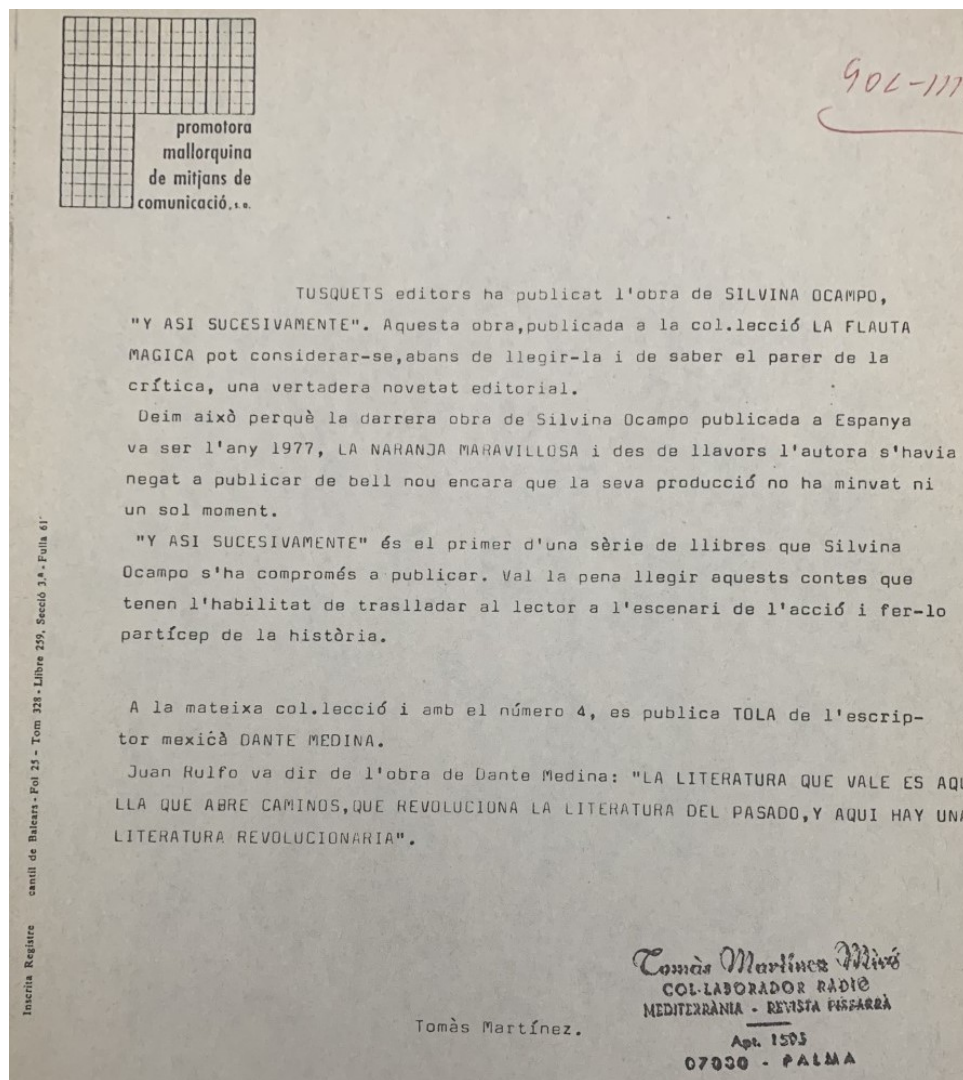
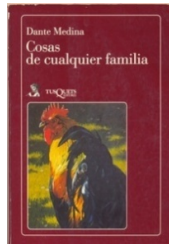


Figura 10. Carta en catalán de la Editorial Tusquets sobre la edición de Tola.





## 2. *Cosas de cualquier familia*, 1990

**Dequedoso**, adjetivo. *Contexto*: Desde entonces le ha tonteado por meterse debajo de la cama sintiéndose voluta, se arremolina, se estira y gruñe *dequedoso*.

**Dislleve**, verbo [infinitivo *disllevar*]. *Contexto*: se manda señas consigo misma, bromea a reproducirse para distraerme, me *dislleve* en sus maquinaciones.

**Nadánime**, pronombre indefinido. *Contexto*: ninguna carga de utilería o fanfarria le desterraban el gesto *nadánime*.

**Necrolismo**, sustantivo. *Contexto*: Armando se hubiera irritado interpretando el verdadero trasunto de ese *necrolismo* para él pura fanfarronada impura.

**Ensexados**, adjetivo [singular *ensexado*]. *Contexto*: Pero Martha lo encuentra y lo convence de ir a ver de noche la ciudad, acaban en su casa *ensexados* y náufragos de tequila.

**Ensonrisado**, adjetivo. *Contexto*: Le dan inmensas ganas de llegar corriendo *ensonrisado*, veloz, ansioso.

**Erufrución**, sustantivo. *Contexto*: Como las del indio que entrevista Panchito, mientras tú le pones moñitos de *erufrución* a tu obra.

**Horzos**, adjetivo. *Contexto*: *Horzos* (Cata, Armando, esta palabra es mía) intereses la Filis.

**Incognitan**, verbo [infinitivo *incognitar*]. *Contexto*: Temerosos, huidizos, medrosos. Se *incognitan*, se des identifican, se afichan.

**Hambrescos**, adjetivo [singular *hambresco*]. *Contexto*: En la Plaza de los Mariachis, junto a las calandrias, paran los *hambrescos* faquires; a apretar la conciencia, y a verlos.

**Equimanamos**, verbo [infinitivo *equimananar*]. *Contexto*: Este siglo nos enseñó a jugar a que nos equivocamos, y le seguimos: nos *equimanamos*, equipateamos, equivocamos.



"Tola" y "cosas de cualquier familia". Propone una nueva sustancia, otra manera de interpretar la realidad, poniendo en juego lo más profundo y mexicano de su entorno, el habla, el lenguaje.

"Esta es una novela con crisis de conciencia -nos lo dice la misma novela-. Cada nuevo capítulo se arrepiante del anterior, hasta casi avergonzarse, pero no sabe a quien pedir disculpas. Ve a los otros bien ordenados, modostitos, con rumbo determinado, de actos pulcros, sin titubeos en sus bien pensadas acciones". Pero el camino de esta novela es otro, no son los "bien", seguirá el camino que se hace al paso del habla. Habla de la gente humilde para quien la única riqueza es el don de la palabra. Ha sido tan variable su suerte -nos dice Alfonso Reyes- que su existencia no tiene verdadera unidad sino en el recuerdo, y que mejor lugar para recordar que un velorio, evento familiar por excelencia, que tiene la virtud, entre otras de reunir a distintas generaciones de una familia, porque esto es "cosa de cualquier familia".



Manifiesto Nº 13 / Mayo / 1991 31

Figura 11. Nota sobre Tola.

**Equipateamos**, verbo [infinitivo *equipatear*]. *Contexto*: Este siglo nos enseñó a jugar a que nos equivocamos, y le seguimos: nos equimanamos, *equipateamos*, equivocamos.

**Equiviolamos**, verbo [infinitivo *equiviolar*]. *Contexto*: Este siglo nos enseñó a jugar a que nos equivocamos, y le seguimos: nos equimanamos, equipateamos, *equiviolamos*.

**Melancólida**, adjetivo. *Contexto*: Letra que bebo, angustia que palpita en tu palabra *melancólida* y briosa.

**Preocupaciones**, sustantivo [singular *preocupación*]. *Contexto*: Armando en mi cama, recostado, con mi vino, mi tabaco, mis libros, y mis *preocupaciones*.

**Atormentea**, verbo [infinitivo *atormentear*]. *Contexto*: Se *atormentea*, pero no volverá páginas atrás.

**Defectea**, verbo [infinitivo *defectear*]. *Contexto*: Él sólo *defectea* con un pequeñito error de ortografía.

**Contenimiento**, sustantivo. *Contexto*: No dejo de creer que todo esto que hablamos, tu censura y mi insistencia, mi liberalidad y tu *contenimiento*, son faltas de identidad entre tú y yo.

**Amacasera**, adjetivo. *Contexto*: Cuando quiso, ella, atareada en su eficiencia *amacasera*, avisó que orita venía, pidió dinero, fue a los refrescos.

**Plusvaliador**, adjetivo. *Contexto*: Pero lo imputable, tal la mamá vieja o el hijo demente, lo no socialmente *plusvaliador* de personalidad literariesca, a eso sí: tierra, tapia, olvido.

**Desenorgulleciendo**, verbo [infinitivo *desenorgullecer*]. *Contexto*: Ellos con sus horribles estómagos *desenorgulleciendo* nuestro bolsillo de comerciantes amantísimos del fisco.

**Enferrada**, verbo [infinitivo *enferrar*]. *Contexto*: Y si algunas señales de auxilio alcanzó a imprimir cuando supo que una plancha iba hacia su existencia maquinal, estaba *enferrada* en una tarjeta machacada entre tanto metal y nadie leería su último y desesperado impulso electrónico.

**Alcólico**, adjetivo. *Contexto*: Se volvió cuetísimo, le dio duro al chupe, se tiró a la briaga, acabó *alcólico*.

**Orotrotra**, pronombre. *Contexto*: En el sembradío, con sonrisa aconfianzadora pero firme, su azadón a una, un saco de fertilizante a otra, su guango a orotra, su bomba de mano a otrotra, su pala a *orotrotra*, su rozadera a ultimotra.

**Poliputa**, adjetivo. *Contexto*: —(Inquieto.) Yo sé que eres políglota, polígrafa, polifacética... —... —Sí, también *poliputa*.

**Pinchánica**, adjetivo. *Contexto:* Eso de andar siempre con tantas palabras como pájaros los cargaba de piedras, rechinaban por tu abundancia. Una combinación *pinchánica* de retorta de cloaca: asombro y envidia.

**Hayn**, verbo plural de *haber*. *Contexto:* En el centro también *hayn* cafés (Por Adelante) como son el Madrid —a este van un suavcito y dos chaparrines a hablar de un tío y un velorio y cuanta cosa pasa—, Lido, Brasilia, los del Edificio Mulbar.

**Transmemoria**, verbo [infinitivo *transmemoriar*]. *Contexto:* Ahí había una muchacha asesinada una vez, pero creo que no era en esta novela. Y un perro, ya me acuerdo, y una cita, y luego como que se me *transmemoria*.

**Niñosidad**, sustantivo. *Contexto:* Su mirada despedazó lo último de mi *niñosidad*.

**Disllevarse**, verbo [infinitivo *disllevar*]. *Contexto:* Inventó un juego para *disllevarse*.

**Adulzonó**, verbo [infinitivo *adulzonar*]. *Contexto:* Engoló la voz papá, hermano del tío, y la *adulzonó*. Fraile mendicante de posología barata.

**Novelista**, sustantivo. *Contexto:* Ahora crecía una idea, oía decir: la novela es huesos y nalga. Pero se sentía muy macho, a lo mejor por eso era un *novelista* tonto.

**Supongando**, verbo [infinitivo *supongar*]. *Contexto:* Han pasado muchos años pero eso no quiere decir que esté muerto. Se trata de un *supongando*.

**Ingallíneo**, adjetivo. *Contexto:* Te penetra con su inmenso sexo *ingallíneo*, desgarradoramente.

**Allacá**, adverbio demostrativo. *Contexto:* No difiere un ápice del paraje a donde el auto rueda; cama y auto me sacan de ti para llevarme un poco más allá y un poco más acá del acallá y el *allacá*.

**Atacañan**, verbo [infinitivo *atacañar*]. *Contexto:* Bueno pues algunos la *atacañan* y otros la dilapidan, los más la ignoran o nunca leyeron estas páginas donde aclaras las leyes de la administración de la vida.

**Degluye**, verbo [infinitivo *degluir*]. *Contexto:* Eso, lo creerás, hace que el corazón lata más tiempo, el placer de existir no se le niega a nadie. Viene un Rimbaud y se la acaba de un sopetón, la viola y *degluye* el cadáver lleno de mundo.

Soy un grafólogo medio maniaco. De ahí que escriba ensayo, teatro, cuento, teoría, algo de periodismo, aunque muy poco, libros de viaje, lo que sea, porque además tengo tanta necesidad de buscar caminos y técnicas que necesito muchos géneros para poder entrenarlos.

Realmente, con toda la seriedad que se debe decir, y lo digo con conocimiento de causa, yo no puedo vivir sin escribir, realmente no puedo. Y, como lo he dicho muchas veces, escribo muy, muy rápido. Escribo rapidísimo en la computadora y escribo rapidísimo siempre. Entonces, para el tipo de literatura que hago, lo leo y digo: esto parece escrito con mucha lentitud, frase por frase, y no es cierto. Sólo que lo pienso tanto y le doy tantas vueltas que, efectivamente, cuando llega al papel ya está trabajado.

Yo creo que ésta es una enseñanza de José Luis Borges. El contaba que los cuentos y poemas, primero los escribía de memoria, y después de darles tanta vuelta, los corregía y los corregía, ya cuando los dictaba estaban terminados, y por eso daba la impresión de que escribía con tanta simplicidad.

#### LA TECNICA

Como aquel legendario cazador que quería flechar la luna, así Medina, cada nuevo día, tarde y noche, se impone nuevas dificultades con la finalidad de lograr el virtuosismo en el manejo del lenguaje. "La técnica de lo que yo hago, parte de que ninguna de las ejecutadas antes se vale. Es decir, yo siempre me impongo un impedimento. Por ejemplo, para hacer el libro de ciudades no recurrí a las que conozco, que hubiera sido lo más fá-

Figura 12. Nota publicada sobre la manía de escribir de Dante Medina.

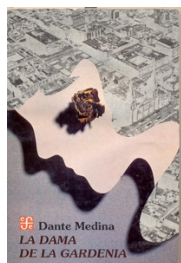
**Demonotonizarse**, verbo [infinitivo *demonotonizar*]. *Contexto*: La vida, con sus cosas, o las cosas, o las cosas y objetos de la vida no patinan, no blasfeman, no cambian de oficio para *demonotonizarse*, tú, más bien, la haces loca porque el cambio sucedió dentro de mí.

**Placificador**, sustantivo. *Contexto*: Y ella, al desvestirse, como un cordero voluntario inclinado al cuchillo de *placificador*.

**Personajorio**, sustantivo. *Contexto*: estás a punto de morir, esta vez sí, porque cumplí el periplo de la vida a la inversa, y vas a perecer, sí doctor de ese lado de la imaginación es donde me duele más, sí, siento hinchado el aparato *personajorio* y siento punzadas en el aurícula argumental.

**Risotera**, verbo [infinitivo *risoterar*]. *Contexto*: Ahora es maestro de Sintaxis y Ortografía y Jefe del Adiestramiento de Redactores, cosa que rebasaba la ironía hasta la *risotera* burlona.

**Güeveramente**, adverbio. *Contexto:* Él se puso *güeveramente* triste, porque no tenía tanto dinero, porque con tres güevos era lógico que fuera muy güevón y no trabajara. Y que se le ocurre una idea güevonsísima.



### 3. *La Dama de la Gardenia*, 1992

**Desrumbado**, adjetivo. *Contexto*: Yo me quería casar con ella, pensaba y decía él.

Pensaba y se decía a sí mismo, a sí mismísimo, cuando caminaba *desrumbado*.

**Sonrisiente**, verbo [infinitivo *sonrisear*]. *Contexto*: Mañana temprano te pones ropa limpiecita, de lo más nuevo que tengas, te boleas los zapatos y te peinas, *sonrisiente*, y caminando derecho para parecer más alto.

**Despeligrosándolo**, verbo [infinitivo *despeligrosar*]. *Contexto*: Tenga por seguro usted que lo dirá *despeligrosándolo*, es decir: Sí que una vez se atrevió a preguntarle “¿a qué hora sales?”.

**Pensamientos**, sustantivo. *Contexto*: El amor (mejor dicho: las ganas de casarse, pero casarse con ella) lo estaban volviendo *pensamientos*.

**Comezoncística**, adjetivo. *Contexto*: Él ya la habría reconocido, y habría experimentado una horrible necesidad *comezoncística* de traer en alguno de sus bolsillos —por si acaso— una alianza de oro para pedir su mano.

**Pensadera**, sustantivo. *Contexto*: Eso se le ocurre que siga, mejor le para a la imaginación, y no le ha podido seguir a su *pensadera*.

**Veintimuchas**, adjetivo indefinido. *Contexto*: Fue en ca el Compita, alrededor de la cerveza *veintimuchas*.

**Inenvejecible**, adjetivo. *Contexto*: La de cara de doncella *inenvejecible*.

**Preferenciable**, adjetivo. *Contexto*: Y creyó que era *preferenciable* dejar para otro día el “levantamiento”.

**Alegreras**, adjetivo [singular *alegrera*]. *Contexto*: Las hay flaquitas flaquitas, muy lindas; y las hay redondas de cara, cachetonas, *alegreras* y llenas de vida, diatiro chulas.

**Enfellecimiento**, sustantivo. *Contexto*: Vimos cada uno de los grados de *enfellecimiento*, y vimos que no le daba ninguna pena salir a la calle.

**Encremarse**, verbo [infinitivo *encremar*]. *Contexto*: limarse uña por uña, barnizarlas de rojo, *encremarse* las manos, y luego, recurrir a su colección de perfumes.

- Porfines**, locución adverbial. *Contexto*: Por fin, por fin de *porfines*, en una pausa de lágrimas, la heroína le dice, satisfecha, al muchacho guapo.
- Miedalal**, sustantivo. *Contexto*: Él va sudando, casi corre; se esconde, cada que puede en su estampida, en los quicios de las puertas: siente un *miedalal*, y un tantísimo brinco del lado del corazón.
- Timidosos**, adjetivo [singular *timidoso*]. *Contexto*: Así siguieron, de complejos, de *timidosos*, de íngrimos, los intentos de casarse, con la Fellita, del Enamorado.
- Desenmosquecido**, adjetivo. *Contexto*: Del otro lado de la línea, el Detective, súbitamente *desenmosquecido* por el timbre conectado del teléfono público a su oficina.
- Negruzqueaba**, verbo [infinitivo *negruzquear*]. *Contexto*: que ya no se le antojaba depilarse, por lo mismo que la venda del dedo meñique *negruzqueaba*.
- Enfelizada**, verbo (infinitivo *enfelizar*). *Contexto*: y se paró en la puerta de su casa, radiante, *enfelizada* de volver a verlo.
- Avestruzados**, adjetivo [singular *avestruzado*]. *Contexto*: y la gente que lo rodea, y los periódicos —lerdos y *avestruzados*, noleaunque—.
- Lastimeante**, adjetivo. *Contexto*: Sin empleo, con un miserable pago, y en silla de ruedas, semipordiosero, *lastimeante*.
- Gordinfloneta**, adjetivo. *Contexto*: Es muy bajita y bastante *gordinfloneta*, y sale a comprar las tortillas a eso de las dos quince de la tarde;
- Agolfanado**, adjetivo. *Contexto*: El facineroso descende de la camioneta, *agolfanado*: perplejo, ojiabierto, peladísimos los ojos.
- Brutilda**, adjetivo. *Contexto*: somos gente de respeto, es que a veces ésta mi hermana es medio *brutilda* para manejar.
- Declamatoriaba**, verbo [infinitivo *declamatoriar*]. *Contexto*: suicidándose digo (y *declamatoriaba*), como un verdadero héroe que dispone de su propia vida a su antojo,
- Talnocracia**, sustantivo. *Contexto*: La pieza número tantos, decía la administración X de la sección M, de la *talnocracia* ésta y aquélla.
- Explicatoriedad**, sustantivo. *Contexto*: En la vitrina que ilustró la erudita *explicatoriedad* del por qué a esas horas aquel día el brazo susodicho.
- Total**, adjetivo indefinido. *Contexto*: No tenemos seguro —decía el orador, un policía con cara de bueno que chofereaba una patrulla— y resulta paradójico que precisamente nosotros, los encargados de la seguridad, vivamos en la inseguridad *total*.

- Menestereaban**, verbo [singular *menesterear*]. *Contexto*: Primero en el Mercado de Abastos compraron lo que *menestereaban* para el negocio de la venta de cigarros y cerillos.
- Pocombre**, adjetivo. *Contexto*: de una buena vez nos deshacemos de estos infieles, o diatiro eres *pocombre* y igual de payaso de circo que Ronaldo.
- Caspeaba**, verbo [infinitivo *caspear*]. *Contexto*: Y una llovizna de polvillo blanco le *caspeaba* los hombros.
- Enfellando**, verbo [infinitivo *enfellar*]. *Contexto*: Una hija que se la había ido *enfellando* con el tiempo. Fea y con los defectos del padre y con los defectos de la madre.
- Descomprendiendo**, verbo [infinitivo *descomprender*]. *Contexto*: ella que, apática y *descomprendiendo*, se resistía: pintarle el pelo de diversos colores nomás acababa en una fea con pelo de colores diferentes.
- Abonitarle**, verbo [infinitivo *abonitar*]. *Contexto*: Apenas bastaban para *abonitarle* la ínfima parte que representan los pies a la Fellita. Y daba tristura. Le daba harta.
- Requieriente**, adjetivo. *Contexto*: diademas, lentes oscuros, y cuanta pendejería una mujer porta en plan de adornar una naturaleza *requieriente* de adornos, no sirvió estrictamente de nada.
- Idera**, verbo [infinitivo *iderar*]. *Contexto*: Por presumir y por presumirla —porque toda esa *idera* a comer era pura presumidera—, gastarse el dineral que se gasta en los restaurantes.
- Embonitó**, verbo [infinitivo *embonitar*]. *Contexto*: Su muchachita era fea, le dijo a Dios, y también le pidió perdón por eso, y su hija no se *embonitó* ni un ápice.
- Importanteando**, verbo [infinitivo *importantear*]. *Contexto*: véngase a las nueve y media de mañana, para que el Lic. pudiera llegar, *importanteado*, a las once.
- Guasonear**, verbo. *Contexto*: Le pusieron precio. Don Poli tenía ganas de enterarse, y de *guasonear*.
- Dolorosidad**, sustantivo. *Contexto*: Lo mucho que le dolería cualquier *dolorosidad* que ella sufriera: un accidente, una tristeza, la soltería interminable.
- Sonriseó**, verbo [infinitivo *sonrisear*]. *Contexto*: —Ya me carajeó mucho, Don Poli — *sonriseó* el Compita.
- Coincidencialidades**, sustantivo [singular *coincidencialidad*]. *Contexto*: Don Poli quiso cortar las *coincidencialidades*.
- Soltedad**, sustantivo. *Contexto*: —¿No te parece una mínima venganza (“máxima”, Don Poli, “no juegue”), que lo enamoremos de mi hija, de la Fellita que, con suerte, acaba saliendo del problema de la soltería, o de la *soltedad* con él?



**Pelonciéndose**, verbo [infinitivo *pelonciar*]. *Contexto*: El Industrial (un viejo todavía júnior, algo *pelonciéndose*, con la barba bien cortada tres veces por semana).

**Luminítico**, adjetivo. *Contexto*: ve uno el mapa y ya no corresponde a los nombres guapos que la ciudad tenía: Monte Casino se apestoseó llamándose Fidel Velázquez Sánchez, el *luminítico* Boulevard a Tlaquepaque se oscureció de vergüenza con llamarse Marcelino García Barragán.

**Únicadamásmente**, adverbio. *Contexto*: De hombre de negocios ella únicamente, ¡*únicadamásmente!*, tiene él “negocios”.

**Amistamiento**, sustantivo. *Contexto*: Porque, han ustedes de perdonar, pero tuvo que recurrir al *amistamiento*, al interrogatorio discreto.

**Amaravillamiento**, sustantivo. *Contexto*: ubicarse en un contexto de *amaravillamiento* público...

**Ancianizado**, adjetivo. *Contexto*: El de la silla de ruedas le dice “mhijo” y un señor medio guango y *ancianizado*.

**Mismedad**, sustantivo. *Contexto*: Para buscar alguna ayuda en el fondo de *mismedad* que todo asociado llevaba dentro, recurría a búsquedas en su infancia que, por pura camaradería y solidarismo.

**Demagogiántica**, adjetivo. *Contexto*: “solidaridad”, palabra *demagogiántica* del gobierno.

**Achiclaba**, verbo [infinitivo *achiclar*]. *Contexto*: —One Girl —dijo Don Poli, enchucando la boca, y masticando la fonética, que, resistente, se le *achiclaba* en lo dentadura—. You sabe?

**Ensonidaciones**, sustantivo [singular *ensonidación*]. *Contexto*: Que debían contemplar, *in situ*, *in aurícula* (oídos e oreja) siempre, *ensonidaciones* (sonidos que ensueñan), letras eme y ene desolánndose.

**Agolfanado**, adjetivo. *Contexto*: Complicado, el psico. Pensó Don Poli. Y algo *agolfanado*.

**Momentísimo**, locución adverbial. *Contexto*: como se acuerda ahora, ahoritita en este *momentísimo*, del recuerdo.

**Pesimistiante**, adjetivo. *Contexto*: agente de tránsito con empleo estatal, no podía juzgarse un partido malo: albañil, en un suponiendo, o —en el lado *pesimistiante*— repartidor de agua electropura casa por casa, o de refrescos tienda por tienda,

## Dante Medina, Premio Nacional de Novela

Por José Barrera ORTIZ.

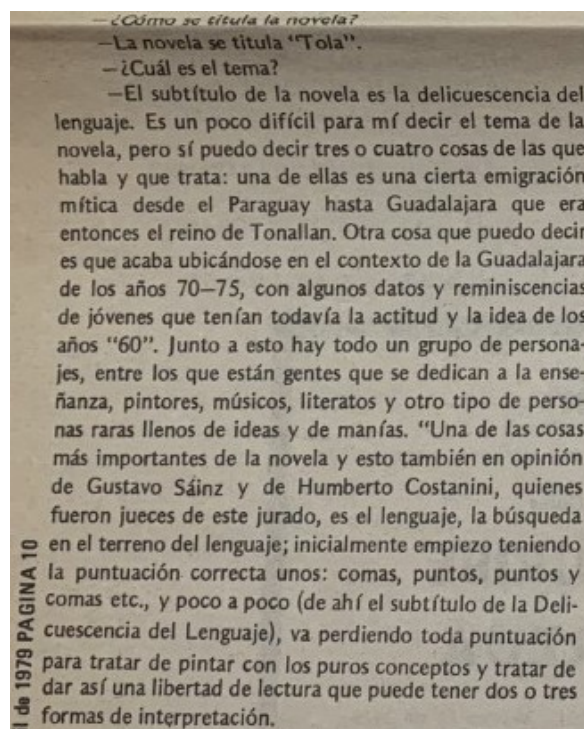


Figura 13. Nota a propósito de un premio nacional de novela.

**Niñedad**, sustantivo. *Contexto*: Debe uno de abrirse paso, incluyendo la *niñedad*.  
¿Cómo fue él de niño, su padre?;

**Burocratizantísimamente**, adverbio. *Contexto*: Que sí, dijo Don Poli, pero que él —*burocratizantísimamente*— no podía hacer nada.

**Murmugió**, verbo [infinitivo *murmugear*]. *Contexto*: ¿Y yo?, *murmugió* la Fellita.

**Allorosadísima**, adjetivo. *Contexto*: —Hijos —les dijo, la Fellita *allorosadísima*.— Vayan. Vayan, mis mis queridos hijos, a mis calles de Dios, y busquen la maravilla que los ayudará a vivir.

**Mendigoso**, adjetivo. *Contexto*: O malabareando bolas, o cualquiera de esas carajadas que todo el mundo *mendigoso* sabe hacer.

**Asolitados**, adjetivo [singular *asolitado*]. *Contexto*: No dejan al tiempo la libre libertad de que estemos solos, de que estemos tristurándonos, *asolitados*".

**Allorantada**, adjetivo. *Contexto*: —No tan tanto —repetitió la Fellita, *allorantada*.

**Repetitió**, verbo [infinitivo *repetitir*]. *Contexto*: —No tan tanto —*repetitió* la Fellita, *allorantada*.

**Pudientando**, verbo [infinitivo *pudientar*]. *Contexto*: —Pero comen —y no *pudientando* aguantar las lágrimas.

**Llorantemente**, adverbio. *Contexto*: Como cuando los ricos mandan a sus retoños, *llorantemente*, a los internados.

**Sobrevivividera**, sustantivo. *Contexto*: ahí nos vemos, porque su bien y la sobrevivencia, la *sobrevivividera*, Darwin, lo mucho que los quiero, la guerra es peor,

**Ofensiantemente**, adverbio. *Contexto*: Y cada uno —presumible, *ofensiantemente*— tomaron rumbos de lados a cada cual les dio la gana.

**Desgraciantemente**, adverbio. *Contexto*: y nunca ellos, el papá y la hija, una palabra así, tan cerca, como esa noche, los, a ellos, tan *desgraciantemente*, herido.

**Desagustó**, verbo [infinitivo *desagustar*]. *Contexto*: Pero a Don Poli poco le duró el gusto, porque se *desagustó* de inmediato.

**Desenfelizantes**, adjetivo [singular *desenfelizante*]. *Contexto*: todos los centros de todas las ciudades del mundo engendran niños solos, niños pobres, niños *desenfelizantes*.

**Pensamientoso**, adjetivo. *Contexto*: Preguntó la Fellita a su papá, aún *pensamientoso* de la ausencia de los niños.

**Destemen**, verbo [infinitivo *destemer*]. *Contexto*: los niños tapatíos *destemen* a los rayos de las tantas tormentas eléctricas de Guadalajara.

**Atitubeas**, verbo [infinitivo *atitubear*]. *Contexto*: Te agolfanas cuando te agarran en off side, como cuando sin decirlo dices con la cara “quihúbole qué pasó?”. O cuando te agarran de sorpresa, y tú nomás te *atitubeas* y haces ruidos con la boca.

**Agolfanas**, verbo [infinitivo *agolfanar*]. *Contexto*: te *agolfanas* y no sabes cómo recuperar la mano, sin que te la vean, de donde abajo de la falda o de la blusa se la estabas metiendo a la muchacha...

**Desenvergonzado**, adjetivo. *Contexto*: Y no como el *desenvergonzado* del Compita, que quiere meterle a los conocidos el cuento de que su padre está en silla de ruedas por entrón: los vivos no son valientes, los valientes mueren, y saben morir.

**Acielado**, adjetivo. *Contexto*: iría hasta la Colonia Moderna, tan chula, a patinar alrededor de la Pila Moderna, ques una fuente, con la niña de las largas pestañas y los ojos *acielados*, tan chula, ques su hermana.

**Allisito**, adverbio demostrativo. *Contexto*: Voltee y voltee pa los cuatro lados, vino la señora diciendo que estaba ahí, *allisito* no lejos, nomás así pallá, y que su coche, y que las llaves adentro.

**Endolorecidísimo**, adjetivo. *Contexto*: —Pero nomás tú —contesta el cerrajero, y deja que se le salgan las lágrimas y la baba, cada una según por el lugar que le es propio, *endolorecidísimo* por la poquita gente que le había tocado en el mundo que lo quisiera.

**Muchasmil**, adjetivo indefinido. *Contexto*: De mil maneras las *muchasmil* cosas que ve acaricia.

**Atristado**, adjetivo. *Contexto*: —Pero también si te pones *atristado*, respondes a lo que nadie te pregunta, y ningún gesto de tu cuerpo te obedece...

**Empolusionamiento**, sustantivo. *Contexto*: —Si aplicamos sus proposiciones, ¿qué pasaría con los cobros de contaminación, *empolusionamiento*, disimulo, desagravio a los aires, permiso para desaparecer los árboles, etc., etc., que alimentan los ingresos de las arcas Municipales?

**Ceguez**, sustantivo. *Contexto*: Testigo de la *ceguez* y de la pendejera del Gobierno de su Ciudad.

**Atardaban**, verbo [infinitivo *atardar*]. *Contexto*: Era mayo, según creía, y tenía las uñas largas. Y ganas de verlos. Las tardes se *atardaban* en el horizonte del Panteón de Belén, en las Torres de la Catedral.

**Mercadoternia**, sustantivo. *Contexto*: Cuando estudiaba en la Facultad de Contaduría Pública de la U. de G., y le enseñaron una ciencia que se llama *Mercadoternia*: a saber, si tu tienda está limpia e iluminada, ¿vende más que una tienda sucia y oscura? Sí, No; y ella respondió sí en el examen, y sacó cien.

**Asesinador**, sustantivo. *Contexto*: La Fellita quiso llamar a la policía de inmediato, acusar a su jefe, ¡*asesinador*!, ¡sátiro!

**Maravillantes**, adjetivo [singular *maravillante*]. *Contexto*: Con estas maravillas, con estos niños *maravillantes*, lo que Don Poli planeaba era transformar a la Fellita,



4. *Sólo los viajeros saben que al sur está el verano.*  
*Un viaje por Francia, Italia, Yugoslavia, Bulgaria y Grecia, 1993*

**Vayara**, verbo [infinitivo *vayar*]. *Contexto*: Y que mejor silencio porque yo para viajar era tan torpe en el tiro que no *vayara* a fuera siendo que de nuevo con una babosada como Noruega, Irán, o el resecan te nordeste del Brasil.

**Desnochada**, sustantivo. *Contexto*: El mapa, por sí mismo, no tenía ninguna opinión. Y nosotros sólo concluimos, en una *desnochada* de amoroso amor.

**Graciosarme**, verbo [infinitivo *graciosar*]. *Contexto*: —Vulgares —me dijo, queriendo *graciosarme*.

**Engordeciente**, adverbio. *Contexto*: el ahorro de ocho francos de transporte, podíamos —si no nos enfermábamos— tener *engordeciente* un cochinito.

**Endolecía**, verbo [infinitivo *endolecer*]. *Contexto*: Entrar al coche, rodeado de nieve blanca, no solamente nos *endolecía* los codos por el precio del combustible, sino que nos atería los dedos.

**Desanoviándose**, verbo [infinitivo *desanoviar*]. *Contexto*: Lucette, francesa, pequeña, siempre *desanoviándose*, perfil psicológico y físico perfecto para que yo la llamara “mi fantasma preferido”;

**Amabileante**, adjetivo. *Contexto*: —Dice que —traducía Ana, *amabileante*— “putain”, y trabajadora prerrevolucionaria sin mucha conciencia de clases del centro nocturno “Tropicana”, en la época en que el capitalismo propiciaba el desarrollo de oficios antisocialistas.

**Carnesciente**, adjetivo. *Contexto*: las bondades indispensables y la sublimidad terrena, espirituadora, *carnesciente*, digna de príncipes, que contiene el arte,

**Encariñosado**, verbo [infinitivo *encariñosear*]. *Contexto*: soñaba con ser arquitecto, historiador del arte, y me había *encariñosado* con Botticelli, sus Venus, sus Madonas, La Calumnia y sus gracias.

**Sonorientes**, adjetivo [singular *sonoriente*]. *Contexto*: Un suéter italiano, unas sonajas en el pie izquierdo, un tamborcillo con borlas *sonorientes* en el pie derecho, una guitarra.

- Enfelizamiento**, sustantivo. *Contexto*: Sonreía, saltaba, alegraba los ojillos entendedores, movía su total cuerpo partícipe de la música, y era un carajo *enfelizamiento* que provocaba entusiasmo;
- Atristurado**, adjetivo. *Contexto*: Con la botellita recién lavada y el semblante *atristurado*, un litro de “vino nero”.
- Aterruñado**, adjetivo. *Contexto*: ¿Qué con nuestro cactus, amor *aterruñado* que nos auxiliaba en la imperdonable explicación del origen del tequila tan provenientes de Jalisco.
- Carnura**, adjetivo. *Contexto*: nunca pasamos al segundo platillo, y nos fuimos, maravillados de la *carnura* caracoliana,
- Timidosidad**, sustantivo. *Contexto*: El “petit gris” durante los remansos frescos y cargados de humedad de la época de lluvias, cuando los caracoles abandonan su *timidosidad*.
- Supernochencia**, adjetivo. *Contexto*: Mañosos, también, hábiles en la *supernochencia* — la parte sin sol de la supervivencia—, integramos que el camino propicio al *camping* sería el del lago,
- Calidecidas**, adjetivo. *Contexto*: Confortados en el colchón inflable bien a nuestro gusto, en las sábanas *calidecidas* por nuestros cuerpos,
- Chapuzonearnos**, verbo [infinitivo *chapuzonear*]. *Contexto*: Ciertas mañanas solíamos llegar hasta el lago Peschiera di Garda, asoleamos, mirar el agua, *chapuzonearnos*,
- Adolorió**, verbo [infinitivo *adolorer*]. *Contexto*: Después de que el Dragón, quemando llanta —cosa que me *adolorió* el bolsillo de los kilómetros de viajero que sabía que nos quedaban,
- Desconocientes**, adjetivo [singular *desconociente*]. *Contexto*: Innumerables, impresionantes, *desconocientes*, y de obras no esperadas, para mí, las iglesias, santuarios,
- Viajantez**, adjetivo. *Contexto*: Todo muy bien hasta que el viejano empezó a tocarme, a ver mi precaria *viajantez* y a convidarme a que me diera una “doccia calda” en su casa,
- Atorpecidos**, adjetivo [singular *atorpecido*]. *Contexto*: y nosotros, *atorpecidos*, nos quedamos, serios, ojos redondos, hasta que la lancha —con nos solitos— se paró, tercamente.
- Sonrientosos**, adjetivo [singular *sonrientoso*]. *Contexto*: bajamos *sonrientosos*, muy como que ése era nuestro destino,
- Repides**, verbo [infinitivo *repedir*]. *Contexto*: pides, *repides*, te ruegan, te ruegan, te atienden, te quieren y luego, no, no es nada

**Frankestéinicos**, adjetivo [singular *frankestéinico*]. *Contexto*: un territorio —sin prensa ni cámaras— señoreado por descendientes de Stalin, energúmenos *frankestéinicos*, y añorantes condes Dráculas huyendo de la dictadura rumana...

**Papriquismo**, sustantivo. *Contexto*: Tábamos tan lejos en nuestras remembranzas que, desde el frente de la carnicería donde se contempla el mercado entero y el *papriquismo* aquel.



Figura 14. Nota sobre la declaración de Dante Medina de su manera de escribir.

**Desgarrecía**, verbo [infinitivo *desgarrecer*]. *Contexto*: supusimos nosotros —y suponemos aún— “Nadalina”, la mujer de la que el que cantaba se *desgarrecía* enamorado.

**Elotiosamente**, adverbio. *Contexto*: Ni el monologar interrumpido de la Señora Bloom convocó tantos recuerdos como aquellos elotes tan *elotiosamente* saboreados.

**Acalefaccionamiento**, sustantivo. *Contexto*: “Camarero, ponme un brandy”, cómo calentaban la copa al agua hirviendo antes de rociarla de un escanciadito Cardenal que me viajó del frío al *acalefaccionamiento*.

**Mientrados**, verbo [infinitivo *mientrar*]. *Contexto*: Mientras, retomo, y ya he *mientrados* mucho y retomado de más, llegamos, “al di là” de los elotes asados, después del puente,

**Atropeció**, verbo [infinitivo *atropecer*]. *Contexto*: Carne, cí, (y otra vez se le *atropeció* la ortografía a Ana.

- Furiático**, adjetivo. *Contexto*: La luna puntual, los grillos, las estrellas de la montaña, el alpinismo *furiático* en la elemental Placencia del cuerpo de Ana,
- Cualquierísimo**, adjetivo. *Contexto*: Lo *cualquierísimo* del cocinero de “La Vianda” en Guadalajara, y *supra tutto* la ensalada de berros del restaurante “Papillon” de Uruapan, Michoacán
- Alegrestadas**, adjetivo [singular *alegrestada*]. *Contexto*: Bellísimas bailarinas algo así como turcas, zahories, egipcias, delicados cantos de sonidos trashumantes, *alegrestadas* danzas, marcado todo con un punteado sabor gitano;
- Abrujerada**, adjetivo. *Contexto*: Ni farmacéutica infame y probetoide, ni *abrujerada* vieja de laboratorio yuntos.
- Concluitoriamente**, adverbio. *Contexto*: Hicimos diez preguntas a Mira de las que ninguna contestó. ¿Qué libro, qué vecino, qué registro?, lo sabríamos después, *concluitoriamente*.
- Barrocoáurico**, adjetivo. *Contexto*: el decorado de la iglesia es ortodoxo con cristos y santos de la ortodoxia y terminados *barrocoáuricos*,
- Envacacionados**, adjetivo [singular *envacacionado*]. *Contexto*: Y nos subimos a los autos, *envacacionados* definitivamente.
- Anfitrionar**, verbo. *Contexto*: Miko se portó como anfitriónador (“anfitriónador”, escribo bien: fungía funcionando el amistosamiento de *anfitrionar*) extra-deprimavera: “Buena cama- buena mesa-buena bolsa con dinero”.
- Asolitariados**, adjetivo [singular *asolitariado*]. *Contexto*: nació de un menjunje, no le andemos inventando, nació en el accidente de que dos se sintieran ajenos, *asolitariados*, y se atrevieran a acercarse,
- Emborrachinados**, adjetivo [singular *emborrachinado*]. *Contexto*: Pero el santuario al que ella nos conducía no interesaba a los *emborrachinados* turistas del Oeste.
- Entristecernirme**, verbo [infinitivo *entristecernir*]. *Contexto*: Y yo, seguro de que nada podía *entristecernirme*, resignado a que el acampamiento se hubiera dividido de la manera más práctica.
- Bienestancia**, sustantivo. *Contexto*: A pesar de aquella despreocupación y aquella “*bienestancia*” un problemita nos hacía buscar a todos el cómo hacerle:
- Espianza**, sustantivo. *Contexto*: Miguel se divertía más que ninguno espionando la *espianza* de La Golda.
- Cubaneando**, verbo [infinitivo *cubanear*]. *Contexto*: —We got it —dijo Miguel, *cubaneando*.
- Bellesura**, sustantivo. *Contexto*: Las más hermosas sandías que yo haya jamás visto, en tamaño, color, *bellesura*,



**Extrañararezarla**, verbo [infinitivo *extrañararezar*]. *Contexto*: “Quiero publicarte algo que sea diferente; dame lo más raro, extraño, y experimental, que tengas”. Cumplía esos requisitos mi *Giulietta*, y para *extrañararezarla* más, le cambié el título: *Naiden sabe de amor*.

**Regocigozo**, sustantivo. *Contexto*: No dije “¡yupi!”, me guardé todo el *regocigozo* mirándola con la más alegría en los ojos que tuve en mi vida,

**Anaístico**, adjetivo. *Contexto*: haber sido yo, ahora, el que, con Ana, fue de un país a otro, ya lo saben ustedes, me dio un *anaístico* placer.



5. *Feminus*, 2000

**Desmimismada**, adjetivo. *Contexto*: Gloria tiene treinta años, dice, *desmimismada*. Y está conmigo porque quiere aprender. Cuando yo me muera, heredará una sabiduría sobre sí misma, sobre su especie, que la convertirá en terriblemente dañina.

**Quizables**, adverbio [singular *quizable*]. *Contexto*: ven a ver cómo arreglas este lío de tantas mujeres que se le van metiendo a Juan en la cabeza, le revolotean, y le llenan el cerebro de mujeres, mujeres más *quizables* que probables, que él, el pobre, cree suyas.

**Infiernándose**, verbo [infinitivo *infiernar*]. *Contexto*: Sobre los leños desaparecen, *infiernándose*, las letras de mi nombre.

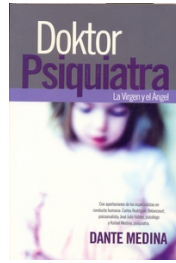
**Narravita**, sustantivo. *Contexto*: Éste también es un resumen de mi biografía, no una *narrativa* sino una *narravita*: soy un hombre que pasó su vida diciéndoles a las mujeres “te amo” sin saber lo que decía.

**Adoloramiento**, sustantivo. *Contexto*: Cada una con su cariño, su rencor, su deseo, su melancolía, su herida, su pasado, su *adoloramiento*,

**Embrujeciente**, adjetivo. *Contexto*: Vuelta bastante María Lionza, la *embrujeciente*, dejaba sus libros de estudiante de historia, para disfrazarse de Isabelle Adjani,

**Desalegra**, verbo [infinitivo *desalegrar*]. *Contexto*: Por algo más grave que yo me sé, íntimamente, y que no me *desalegra*: todas ellas me abandonaron por una razón que no es amorosa, me abandonaron por mentiroso.

**Insoñable**, adjetivo. *Contexto*: Inimaginable que yo toque a Carlota, porque alguien me dice que no sabe dónde encontrarla, *insoñable* contemplar a Teresa,



6. *Doktor Psiquiatra*.  
*La Virgen y El Ángel*, 2003

**Desapropositadas**, sustantivo [singular *desapropositado*]. *Contexto*: Todas, absolutamente todas, renegaban de ser unas *desapropositadas*, y querían tocar, bailar, cantar, salir en la tele, y ser como María.

**Ademenos**, adverbio. *Contexto*: Y que clarito se veía que yo era linda y virgen, pues sí, clarito se veía, nomás los ciegos no ven eso, si a los trece una es canela pura, y además yo era canela fina, y ese además estaba lejos de ser un *ademenos*.

**Buensuertuda**, sustantivo. *Contexto*: La esperanza de la *buensuertuda* que soy se abrió cuando dos vigilantes me señalaron y me dijeron “tú”,

**Desespejo**, sustantivo. *Contexto*: “van pues, y ya, a lo que sea, ¿quiénes van?”, pues las tres hermanitas Karla, Kalla y Kasta, “como si fueran una, como una sola persona singular”, sí, “¿y cuando Ángel grita ‘¡Ka-Kas!’ , ¿cuántas vienen en plural?”, vienen las tres hermanas y viene también Kansa, “¿y eso no quiere decir que a las tres las toma por una sola y que Kansa es otra, y que las cuatro para Ángel son como si fueran dos?”. ¡Ah! ¡Qué *desespejo*!

**Ojerientas**, adjetivo [singular *ojerienta*]. *Contexto*: Ángel decía que la vida de campo era muy saludable, y se paseaba entre nosotras, mugrosas y flacas, *ojerientas* y andrajosas, que sólo teníamos la ropa que traíamos puesta.

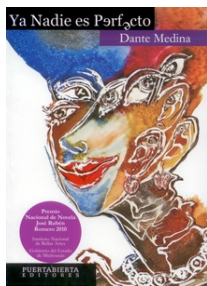
**Chidonería**, adjetivo. *Contexto*: Maty lo primero que dijo, en Río de Janeiro, fue que aquello era una *chidonería*.

**Dequedito**, adverbio. *Contexto*: Y tú vienes y me dices a la oreja, muy *dequedito*, el lugar donde Ángel depositó las llaves, y ya.

**Insospechosos**, sustantivo [singular *insospechoso*]. *Contexto*: Y es así como descubre que afuera hay siempre, en una esquina de la calle, haciéndose los *insospechosos*, los normales.



Figura 15. *Nota periodística sobre Doktor Psiquiatra.*



7. *Ya nadie es perfecto*, 2013

**Calandra**, sustantivo. *Contexto*: ¿Quién prende el carbón, he? Pues yo, eh, y empiezas tú a soplar, *Calandra*, que tienes unos pulmones magníficos.

**Tartanga**, sustantivo. *Contexto*: —Te acostumbrarás, *Tartanga*.

**Delingo**, sustantivo. *Contexto*: —¿Qué propones *Delingo*? —Nada. —Entonces, brindemos.

**Baulidus**, sustantivo. *Contexto*: Dijo *Baulidus* que brindaran. Pero no dijo por qué.

**Narausqui**, sustantivo. *Contexto*: Acto seguido —¿así se dice, “acto seguido”?— *Narausqui* metió la mano al fuego por todos, y empezó a sacar costillitas y carne asada para que cada uno se comiera lo suyo, lo que se le antojara.

**Guarilia**, sustantivo. *Contexto*: Efemérides comió de esa carne. *Guarilia*, Hipatia, y Zelenco también, cada uno a su manera.

**Marilia**, sustantivo. *Contexto*: *Guarilia*, mirando con ojos de viuda a *Baulidus*, y dándose un segundo, apenas uno, para recordar a su hermana *Marilia*, que ahora está pelona;

**Zelenco**, sustantivo. *Contexto*: *Zelenco*, vestido de sacristán de rancho.

**Aleda**, sustantivo. *Contexto*: *Aleda*, en el espejito de bolsillo que siempre trae, se mira sus hermosos ojos con sus hermosos ojos.

**Molierno**, sustantivo. *Contexto*: *Molierno* y *Vilieta* están ansiosos, que sí, que empiece.

**Vilieta**, sustantivo. *Contexto*: *Molierno* y *Vilieta* están ansiosos, que sí, que empiece.

**Nardala**, sustantivo. *Contexto*: *Nardala* se pasea, para que observen cómo se ha perfeccionado muchísimo últimamente.

**Sartino**, sustantivo. *Contexto*: *Sartino* saca, descuidado e ingenuo, con sorpresa para sí mismo, un biberón de entre sus ropas;

**Machondo**, sustantivo. *Contexto:* (*Machondo*, con la copa del brindis todavía en alto, mira discretamente a cada uno, como si se los quisiera comer.)

**Carántido**, adjetivo. *Contexto:* Me se nos ocurre que *Carántido*, uy, ni porque, ¿que se fuerátido? ¡Pero ya!

**Fuerátido**, verbo [infinitivo *fuerátir*]. *Contexto:* Me se nos ocurre que carántido, uy, ni porque, ¿que se *fuerátido*? ¡Pero ya!

**Latierra**, verbo [infinitivo *laterrir*]. *Contexto:* Ojalá tu corazón latiera más. Para oírte. *Latierra* más.

**Conmiga**, pronombre personal. *Contexto:* Yo no me sentía agusta *conmiga* misma. El espejo era mi gran enemigo: era yo que no me sentía yo, y era ella que me repugnaba.

**Aprisada**, adjetivo. *Contexto:* *Aprisada*, Baltiella dejó la puerta sin cerrar.

**Altibajante**, adjetivo. *Contexto:* (estos ejemplares son los menos cotizados por su salud precaria y *altibajante* emocionalidad).

**Antrocultores**, sustantivo [singular *antrocultor*]. *Contexto:* Ellos, Sartino y Narausqui, eran productores, *antrocultores* de la vida humana, como los agricultores son cultores de la vida vegetal; hay avicultores, de aves, y porcicultores, ¿por qué no habría de considerarse ciudadanos respetables a los *antrocultores*?

**Sobranta**, sustantivo. *Contexto:* Él me lo mandó por forward a ver si sabía algo de alguna *sobranta* fresca, que me hubiesen encargado un par de nalgas duras, una matriz en buen estado.

**Respingonería**, sustantivo. *Contexto:* —Están magníficos —dice Baltiella, embobada—: son del tamaño perfecto, elegantes, en forma de cúpula, con una cierta distinción en su *respingonería*.



Figura 16. Artículo sobre el Premio José Rubén Romero de novela.

**Guadazapopaque**, sustantivo. *Contexto*: —Y ya tengo quién me compre las mejores partes —dice Cristo—: Narausqui me encargó un sexo, y en el mercado paralelo escasean pechos, nalgas y labios: no me va a alcanzar para la demanda con estas entregas, pero me prometieron más, con la cantidad de suicidios que hay recientemente en *Guadazapopaque*.

**Inconsolabilidad**, sustantivo. *Contexto*: Hipatia envejece tres hijos más, cuarenta noches de insomnio, y una *inconsolabilidad* por la pérdida de su perra.

**Desentristecerme**, verbo [infinitivo *desentristecer*]. *Contexto*: —Sí te cuento —dice Tartanga— para *desentristecerme*.

**Hembranimal**, adjetivo. *Contexto*: —Y serás —le dice, premonitorio, Delingo— una *hembranimal* gata en la cama, perra para el sexo, con uñas de águila, y garganta de yegua cimarrona.

**Deductor**, sustantivo. *Contexto*: Pos se les notan los ojos: usté tiene el izquierdo café y el derecho azul, y acá el individuo masculino tiene el izquierdo azul y el derecho café, ¡qué tal soy de *deductor*!

**Desmirado**, verbo [infinitivo *desmirar*]. *Contexto*: Guarilia se enamoró de él con sólo ver sus ojos casi ciegos admirándola. Nadie la había *desmirado*, tanto tiempo, así de bonito.

**Apantallaputas**, adjetivo. *Contexto*: Él nomás les dijo que quería algo diferente, que lo hiciera popular en el mundo de los padrotes y *apantallaputas* de cualquier inclinación sexópata o sexófila.

**Empeludando**, verbo [infinitivo *empeludar*]. *Contexto*: Delingo le dijo que no necesitaba dinero, solamente depilando con láser a las que no querían ser peludas y *empeludando* a las que querían pelos en toda la epidermis, le sobraba el dinero, sin contar el resto.

**Enfelizamiento**, sustantivo. *Contexto*: Judas insultando a Tartanga por sus malas ideas y pendejeándolo, o Marilia e Hipatia puestas a bailar en un *enfelizamiento* de valerles todo madres.

**Priapapismo**, sustantivo. *Contexto*: Al enredoso de Tartanga le tocó explicarle la cosa, la cosa que le pasaba a su cosa, su cosa cosa, su cosa tremebunda: ¿qué era “papismo”? “Se dice ‘*priapapismo*’” —explica Tartanga— y es santo, porque es un padecimiento que les da a los Papas por cumplir sus votos de castidad, así que tómalo en serio”.

**Encabroncamiento**, sustantivo. *Contexto*: Hay *encabroncamiento*. Y es que ya bastas, dice Judas, basta de bastas en un prolongado plural.

**Diarientas**, adjetivo. *Contexto*: Los Naturales y sus miserias *diarientas*. ¿Qué tanto pueden durarles? Jodidos los dolores de nosotros, Los Arreglados.

**Indispensablentísimamente**, adverbio. *Contexto*: cada, cuando menos, que el pelo se le caía y era *indispensablentísimamente* que poner rejuvenecido.

**Embebecimiento**, sustantivo. *Contexto*: “Dime algo”, le pide Tartanga, para mantener la comunicación, porque si se acabara el tema, se le terminaría a él su *embebecimiento* de contemplarla.

**Allantamientos**, sustantivo [singular *allanamiento*]. *Contexto*: No se va a poner a llorar en este final de capítulo, porque ya en esta novela bastantes tristezas y *allantamientos* ha habido antes de darle la vuelta a una página.

**Alguneearlas**, adjetivo indefinido. *Contexto*: Todos quieren que se la hagan buena, pero ninguno se atreve a jugar limpio. ¿Fuería la vida nomás eso, dejar de ningunear a las personas para *alguneearlas*?

**Pansexualado**, adjetivo. *Contexto*: Narausqui, *pansexualado*, meterá la mano al fuego por todos, y empezará a sacar las costillitas y la carne asada para que cada quien coma lo suyo.

**Un@ mism@**, sustantivo. *Contexto*: Aleda aprovechará para preguntarle, secretamente, algo a Hipatia: ¿cómo se la hace para tener un hijo sin comprarlo, tenerlo *un@ mism@*?

**Enfiereza**, verbo [infinitivo *enfierezar*]. *Contexto*: Molierno, claro, se encabrona, se apabulla, se desguanza, y luego se *enfiereza*: le va a poner una madriza.

**Desfamiliarados**, adjetivo [singular *desfamiliarado*]. *Contexto*: Mejor hipótesis sería decir que nadie halla su lugar porque son estériles, *desfamiliarados*, desesperadamente buscando tener un hijo.

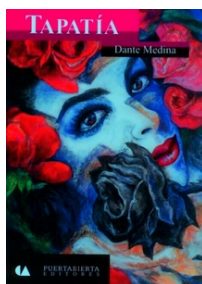
**Dolorice**, verbo [infinitivo *dolorizar*]. *Contexto*: Soltero es Zelenco, porque siendo sacristán, se solidariza (aunque eso lo *dolorilice*) con el celibato de sus sacerdotes.

**Asolteró**, verbo [infinitivo *asolterar*]. *Contexto*: Soltero quedó Aledajandro desde que se volvió Aleda, promiscuo, y con eso *asolteró* a La Dolores.

**Deshigadada**, adjetivo. *Contexto*: Llega Marilia, con lo que le queda de su cuerpo sin vender todavía, *deshigadada*, desriñonada, sin matriz, con media boca.

**Inciensoso**, adjetivo. *Contexto*: se va Zelenco, *inciensoso*, con los humitos de sahumerio con los que se rocía antes de salir para que le crean que viene de la sacristía;





## 8. *Tapatía*, 2014

**Enfermura**, sustantivo. *Contexto*: Mi padre, que la deseó más que nadie, por sus hermosos ojos azules, se entristeció de *enfermura*.

**Letánicamente**, adverbio. *Contexto*: Murmuraba *letánicamente*, al principio despacito y después más recio hasta llegar a los gritos.

**Piagetistas**, adjetivo. *Contexto*: Alumna de toda la vida en la escuela de monjas bilingües y *piagetistas*, yo me creía como mi Hermana Mayor, fea.

**Puercatorio**, sustantivo. *Contexto*: donde el Niño Dios y los Reyes Magos regalaran juguetes y no bendiciones, mandas, buenos propósitos, penitencias de rosarios, misas, y recuerdos de almas en pena en el Purgatorio, que yo llamaba El *Puercatorio*.

**Asolemnizaba**, verbo [infinitivo *asolemnizar*]. *Contexto*: Luego nos leía, sentaditos y muertos de hambre, un fragmento del libro (y *asolemnizaba* la voz).

**Enchidó**, verbo [infinitivo *enchidar*]. *Contexto*: La que más trabajo me costó fue Morticia Frígida. La tuve que calentar tantito. Le di una pastillita “para el dolor de estómago”, y se *enchidó* la ruca.

**Deseosidad**, sustantivo. *Contexto*: Se me repegaba con la *deseosidad* de la que nunca ha tenido macho.

**Reliquiosos**, adjetivo [singular *reliquioso*]. *Contexto*: Cuando vi que mi mercado parecía languideciente, y tuvo que ocurrírseme algo nuevo: vender reliquias, cruces y Cristos *reliquiosos*.

**Freudizianarse**, verbo [infinitivo *freudizianar*]. *Contexto*: Se sonrió y depositó la ceniza, simbólicamente, en mi boca. (¡Esto tampoco debe *freudianizarse*, es una simple descripción!).

**Turulatié**, verbo [infinitivo *turulatiar*]. *Contexto*: Otra vez me *turulatié*. Y, y, y, ¿y eso es... bueno... o malo?



## 9. Amor cuídame de ti, 2014

**Agreviva**, adjetivo. *Contexto*: Ya saben ustedes quién es “aquélla”. Me pareció desconsiderado que a la mujer de mis sueños la llamara “aquélla”, pero mi mujer es así, *agreviva*. Y cruel.

**Bostoroma**, sustantivo. *Contexto*: Desde el aire, antes de aterrizar en ella, vi que estábamos en *Bostoroma*, ciudad con la que quise agradarla hace muchos sueños: con el toque antiguo de Roma y la suavidad moderna de Boston.

**Horrorencolerizamiento**, sustantivo. *Contexto*: Un segundo después, tu cara se ensombreció, y me miraste con odio, con rencor profundo; tú no puedes dormirte ni siquiera un poco sin que yo te engañe, me dijiste con *horrorencolerizamiento*.

**Bienportada**, adjetivo. *Contexto*: Mi *bienportada* vida en la vigilia no es sino el camuflaje y la coartada, bajo apariencia de seriedad, de mis desórdenes oníricos.

**Asilenciamiento**, sustantivo. *Contexto*: Recibí una ráfaga de sus ojos que me cegó instantáneamente, y el humo de tanta lumbre me cubrió de *asilenciamiento*.

**Alotear**, verbo. *Contexto*: El instinto ancestral que hace paralizar a la liebre frente al lobo, reflorcerse los pistilos ante el *alotear* de la abeja.

**Enlugubrados**, adjetivo [singular *enlugubrado*]. *Contexto*: —Y *alguien* ha roto todos los pactos —responde, amarga, con los ojos opacos, *enlugubrados* de noche.

**Entrehablaba**, verbo [infinitivo *entrehablar*]. *Contexto*: yo estaba en una bellísima calle medieval, iba acompañado por yo mismo en persona a la edad de veinte años; me *entrehablaba* con entusiasmo.

**Paramizado**, verbo [infinitivo *paramizar*]. *Contexto*: recuperar lo que le queda de sus raíces que le he *paramizado* en bloques de esterilidad.

**Suprayace**, verbo [infinitivo *suprayacer*]. *Contexto*: Pájaros... azotea... alguna asociación subyace. ¿O *suprayace*...?

## Ofrecen reconocimiento en Morelia a Dante Medina, un escritor desenfadado que abre nuevos caminos a la literatura mexicana



Figura 17. Periódico: recepción del Premio José Rubén Romero.

**Atestarude**, verbo [infinitivo *atestarudar*]. *Contexto*: El teléfono se *atestarude* a suene y suene, y yo me ponga a disfrutar mi vicio mirándolo con sorna y placidez.

**Hienizada**, adjetivo. *Contexto*: —¡Eres un grandísimo cabrón! —Me grita, *hienizada*.

**Aprisamente**, adverbio. *Contexto*: Me despertaba, y *me* volvía a dormir, para dirigirme inmediata y *aprisamente* al sueño donde yo siempre te esperaba.

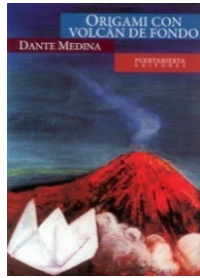
**Aprisado**, adjetivo. *Contexto*: Y deslicé *aprisado* los números de mi tarjeta de crédito.

**Pufiáticas**, adjetivo [singular *pufiáticas*]. *Contexto*: ¡Ahora me vas a salir con que quieres volver a contactar a esas güilas, a esas calentacamas, reinas *pufiáticas* de las pollas, cojelonas follantes, chupaletas...?

**Malevosía**, sustantivo. *Contexto*: Se me volverá, sin duda. O llena de dudas, como se me fue. Rectifico: llena de certezas; de mi *malevosía*.

**Eunucamiento**, sustantivo. *Contexto*: Mi mujer me había aprisionado el pito, a nivel de los güevos, con una cerradura última generación tecnológica (*High Tech! High Security!*) de tienda internacional de detective, inviolable sin recurrir a la ablación, castración (¡castración física!), al *eunucamiento*, así que ahora sí que yo estaba “en la cárcel del amor”, muerto de risa.

**Siempremente**, adverbio. *Contexto*: me informaron que, como *siempremente* convenido, tú estabas esperándome, para cuando yo quisiera pasar por ahí.



10. *Origami con volcán de fondo*, 2015

**Sinembargos**, locución adverbial. *Contexto*: Como si pasara una migración de aves sin colores, el pueblo se llenó de *sinembargos*, y se vació de gente.

**Arrodilladores**, sustantivo [singular *arrodillador*]. *Contexto*: No sé si yo soy de los gemidores o de los *arrodilladores*.

**Embolitado**, adjetivo. *Contexto*: En el seno izquierdo, un ganglio *embolitado* de grasa, que podía no ser sino nomás eso.

**Canastillamos**, verbo [infinitivo *canastillar*]. *Contexto*: La Mamá le hizo una seña mandona a mi Amada, que yo obedecí, y entre los dos *canastillamos* la silla de ruedas de Abuela Materna a través del Foso de los Cocodrilos.

**Temerariedad**, sustantivo. *Contexto*: Yo estaba a punto de emprender una diplomática alocución de bienvenida, torpeza de la *temerariedad*, con un “Señoras y Señores”.

**Cirujanería**, sustantivo. *Contexto*: Quedé asombrado de su *cirujanería*.

**Rompepaciencias**, adjetivo [singular *rompepaciencia*]. *Contexto*: Ya nadie aguanta esta vida de ruidos enervantes. *Rompepaciencias*.

**Arrabiaba**, adjetivo. *Contexto*: Pero *no abrí la boca* porque mi Amada *arrabiaba* la suya.

**Malportadas**, adjetivo [singular *malportada*]. *Contexto*: ¡Para la más chula de las hermanas *malportadas*, ¿qué tenemos aquí?!

**Alderredor**, adverbio. *Contexto*: “¡Ay!”, dijo Amiga, y yo no vi nada *alderredor* de mi consultorio que le causara daño físico visible.

**Cerebralidades**, sustantivo [singular *cerebralidad*]. *Contexto*: está metabolizando el rechazo de su Amiga, o se está somáticamente solidarizando, dijo mi cerebro, pero mi corazón no estaba para *cerebralidades*.

**Lloreante**, adjetivo. *Contexto*: Ya no me dejó hablar y se fue furibunda, *lloreante*, guerrera rabiosa, y en lugar de azotar la puerta (como se estila) atacó a puñaladas cada una de mis puertas.

**Bienhumorante**, adjetivo. *Contexto*: un mismo Dios, *bienhumorante*, inventó las mujeres y el vino...

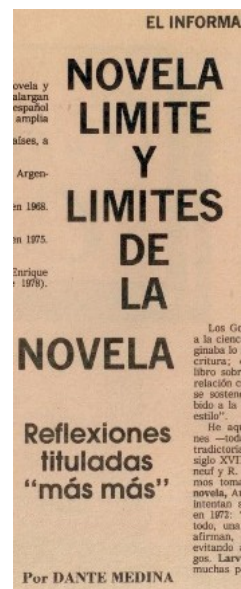
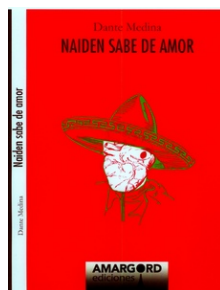


Figura 18. Artículo de Dante Medina sobre teoría de la novela.



11. *Naiden sabe de amor*, 2015. (*Noveloesía*)

**Noveloesía**, sustantivo. *Contexto*: Esta novela la calificó el autor de *Noveloesía*, porque siendo una novela (y por lo tanto una narración), tiene, sin embargo, el impulso de la escritura de la poesía, con versos insertos en la prosa. Se trata de una *Noveloesía*, novela y poesía, pero que de ningúnísima manera pensara en adefesios de prosa poética o de pretensiones apantalla-pendejos, no, era una novela, novela de verdad,

**Estrellístico**, adjetivo. *Contexto*: El amor *estrellístico*, el único, que su personaje tiene por las muchachas, por La Muchacha Universal,

**Emo-inteligente**, adjetivo. *Contexto*: ¡qué preciosura, qué canto más sublime a la pasión, al placer silvestre de ejercer el arte de amar con la mirada! ¡Qué forma *emo-inteligente* de atacar la cursilería a plumazos como el espadachín que defiende a su dama con la espada!

**Encalumbra**, adjetivo. *Contexto*: Siendo el amor una experiencia personal —y en esta obra es intensísima—, una sensación que *encalumbra el aigre*, no puedo sino rogarle al lector, por su bien, que se suba a esta montaña rusa, donde *alguien sabe de amor* más que nosotras.

**Requelienta**, verbo [infinitivo *requelientar*]. *Contexto*: Mi mamá acaba de hacer un taco de requesón. Lo *requelienta* al comal. Le mete un chile adentro.

**Vendulería**, sustantivo. *Contexto*: La Hebra de Oro, El Dos de Espadas, y la *Vendulería* Superior también dieron una banca para que se siente quien quiera.

**Acapacite**, verbo [infinitivo *acapacitar*]. *Contexto*: me recibe la tortilla todavía caliente como si recogiera la lluvia, como nomás a él he conocido que *acapacite* sostener el granizo —de la vez que granizó— en las manos cerquita de la cara.

**Increibilidad**, adjetivo. *Contexto*: haciendo que la voz le diera harta distancia a tanta distancia, bastante credulidad a la *increibilidad*.

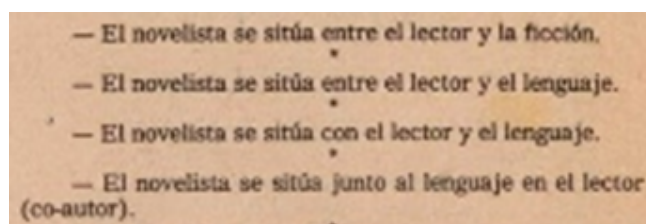


Figura 19. Recorte de una publicación de Dante Medina.

**Cuantímenos**, locución adverbial. *Contexto*: Y que si yo, poncianillo, que si yo no tengo novia o *cuantímenos* una en vistas.

**Risueñar**, verbo. *Contexto*: le basta una muchacha yendo de mañanita al mercado para *risueñar* del alba al oscurecerse;

**Alhora**, adverbio demostrativo. *Contexto*: *alhora* que le llevé el taco ya las más en pecado habían venido enjoyadas y regresándose pa sus quehaceres con menos pesadumbre.

**Tamhién**, adverbio. *Contexto*: Los hombres *tamhién* iban cargados y se regresaban vacíos.

**Almífera**, adjetivo. *Contexto*: Hubo un señor al que el cura le regateó un poco la bendición, por suerte *almífera* el herrero aseguró que sí,

**Bendisuría**, sustantivo. *Contexto*: tiburcio se ganó una regañada del presidente y nada de *bendisuría*.

**Descobarda**, verbo [infinitivo *descobardar*]. *Contexto*: De un salto regresó a su banca donde se *descobarda* que le gruñan.

**Solpló**, verbo [infinitivo *solplar*]. *Contexto*: Ya más nohecito, tiburcio juntó su piedra, le *solpló* el polvo, le dio un beso y la guardó en la misma bolsa, antes de acostarse a hacer la noche.

**Rarosidades**, adjetivo [singular *rarosidad*]. *Contexto*: Son las únicas que no agachan la cabeza o que de plano se paran a bobear las *rarosidades* de tiburcio.

**Dicerismos**, sustantivo [singular *dicerismo*]. *Contexto*: Y de ahí saca *dicerismos* y canciones, y se pone a cante y cante versos y versos dedicados a las mujeres.

**Parotra**, preposición. *Contexto*: Pero las muy canijas son como los chivos que se saltan de una manada *parotra*.

**Humedecerío**, sustantivo. *Contexto*: Ni tampoco se sabe si llueve porque el agua no moja y no despierta y no está uno obligado a correr a los portales a defenderse del *humedecerío*.

**Lueguitamente**, adverbio. *Contexto:* Un niño anuncia su cara *lueguitamente* tapada por una frase.

**Mediteros**, adjetivo [singular *meditero*]. *Contexto:* De las orejas sucias también lo bajaron, escalón a grada, y él ruidiendo a la larga que delaboró a los que daban cara al campo, *mediteros* con algún silbidito bajo de aire a corazón.

**Aspaveando**, verbo [infinitivo *aspavear*]. *Contexto:* A la cantina *aspaveando* los brazos palomeros vino la adicta a Dios, pero sin adentrar.

**Quieteando**, verbo [infinitivo *quietear*]. *Contexto:* *Quieteando* las moscas yo en la puerta, entre el muévase y quédese;

**Repoestarse**, verbo [infinitivo *repoestar*]. *Contexto:* porque la pupila, al posar la espalda hacia la trastienda, le faltó un algoesqué pa *repoestarse* de pal jardín,

**Piquieño**, adjetivo. *Contexto:* La muchachita del puro bullir, la del fundiría una piedra, la de huesos que rompieran un foco, y la del pie *piquieño* y un brillo de tiburcio, pasaron.

**Dentre**, preposición. *Contexto:* De barda a barda *dentre* las casas, un habla de río.

**Goznido**, sustantivo. *Contexto:* pero aquí las historias agarraban mejor paso con el mover de suelas, con el *goznido* de las ventanas.

**Cualsi**, adverbio. *Contexto:* y mi mamá tembló, *cualsi* quiso de todasfuerza almacenero ver su nombre.

**Alguneso**, adjetivo indefinido. *Contexto:* Que haya dendiora muchachas en el quiosco. Músicos y *alguneso* anciano piedracráneo, maloidoso, amuriéndose, solándose a bostezos en La Plaza, la pieza alegre negándose a jugar al instrumento.

**Maloidoso**, adjetivo. *Contexto:* Que haya dendiora muchachas en el quiosco. Músicos y *alguneso* anciano piedracráneo, *maloidoso*, amuriéndose, solándose a bostezos en La Plaza, la pieza alegre negándose a jugar al instrumento.

**Amuriéndose**, verbo [infinitivo *amurir*]. *Contexto:* Que haya dendiora muchachas en el quiosco. Músicos y *alguneso* anciano piedracráneo, maloidoso, *amuriéndose*, solándose a bostezos en La Plaza, la pieza alegre negándose a jugar al instrumento.

**Jovencellas**, sustantivo [singular *jovencella*]. *Contexto:* Dos toques de campana, quedos, y se llenaba de *jovencellas*, tres y doñoras, una y la Chenche remontaba su comer;

**Antesnada**, adverbio. *Contexto:* Suena la campana, no suena, no la oí, la primera, no, ya vienen dos, lotra la sueñas tú, ni que fuera mensa, apuesto una ronda, doy la merienda y corro. Pendienteando. Callando gallinas. Sin radio el pueblo. *Antesnada* en el espejo.

**Asustoso**, adjetivo. *Contexto:* Llena la iglesia, por fuera. El padre misando atelarañado, *asustoso* del no dejarse echar los hijos.



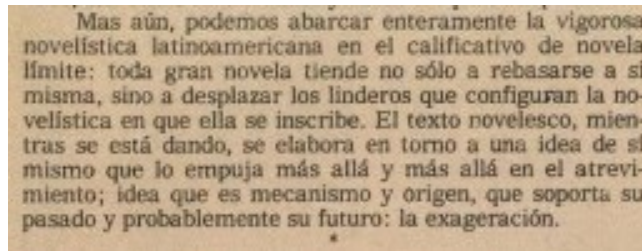


Figura 20. Recorte de una publicación de Dante Medina.

**Fuerense**, sustantivo. *Contexto*: Los *fuerenses*, que despilfarran el cansancio en la jiedencia picosa del perjume y el pasearse balanza de la muchachada, doblelarga la figura al garete,

**Tordear**, verbo. *Contexto*: Amurriados como los llorónsauces al *tordear* la tarde.

**Briagachos**, sustantivo [singular *briagacho*] *Contexto*: *Briagachos* sin alcohol, vaso punido.

**Pertenuderías**, adjetivo [singular *pertenudería*]. *Contexto*: Recuperó su banca con menos *pertenedurías* porque algunas dejó allá arriba.

**Riserío**, sustantivo. *Contexto*: “¡Qué cabrito!, pues mira pues”, y un airesciente fresco llamó un *riserío* de niños que dio a olvidar las promesas.

**Rascarronearon**, verbo [infinitivo *rascarronear*]. *Contexto*: Tantitoantes *rascarronearon* la puerta de la cantina.

**Tentoneando**, verbo [infinitivo *tentonear*]. *Contexto*: El aire de la nariz raspaba bigotes y sombreros se *tentoneando*.

**Muchajer**, sustantivo. *Contexto*: Una *muchajer* se está robando la Luna con enseñarle el pecho.

**Rinconsquina**, sustantivo. *Contexto*: Cantinas destrancó la hoja de la puerta y con el abrir rerecorriéndome al *rinconsquina*.

**Auneándose**, verbo [infinitivo *aunear*]. *Contexto*: No de a cada cual como de día, sino *auneándose* en bola, que a vaso para todos en el cantinas despertánse de risa.

**Encarramas**, verbo [infinitivo *encarramar*]. *Contexto*: Que galope y las rodillas altándolas casi si vuelaras. Que te *encarramas* al árbol y con nos abalanceos la Luna detracito tú como lejos en el cielo.

**Pesadellas**, sustantivo [singular *pesadella*]. *Contexto*: Las *pesadillas*, *pesadellos*, *pesadellas*,

**Cobhija**, sustantivo. *Contexto*: Sube, subió, está subiendo la *cobhija* a los ojos,

**Marremoto**, sustantivo. *Contexto*: ¡baja la impropolija y losojos *marremoto* de espanto, de estanto.

**Aturdiza**, verbo [infinitivo *aturdizar*]. *Contexto*: Cesa el vuelo, la Luna (muchajer se *aturdiza*), hay cuerpos.

**Ensimarrados**, adjetivo [singular *ensimarrado*]. *Contexto*: Ni pa muestra salió un hombre, arrimagados al fogón, cuclillosos, están a ahí *ensimarrados*.

**Nimás**, adverbio. *Contexto*: ni mujer ni hijos los caseaban y no se iban porque no se iban, *nimás*.

**Invaherían**, verbo [infinitivo *invaheir*]. *Contexto*: Crecía el campo con tan buena voluntad del sol, los pajonales *invaherían* el pueblo.

**Sigueando**, verbo [infinitivo *sigueir*]. *Contexto*: Que guiado por el sol, lo sigue andando, lo anda *sigueando*, siguiendo,

**Ibaríamos**, verbo [infinitivo *ibair*]. *Contexto*: Ya para desde creyábamos que el oscuro solo en el artificial de los lentes de lo negro *ibaríamos* a conservar;

**Aposibilita**, verbo [infinitivo *aposibilitar*]. *Contexto*: Del pallá de los lentes oscuros (anteojos, señor) imaginarse el miro de tiburcio quién lo *aposibilita*.

**Marchiteros**, adjetivo [singular *marchitero*]. *Contexto*: solito, un puro olvidar sin qué cualquiera ni dónde *marchiteros*.

**Airetibio**, sustantivo. *Contexto*: el *airetibio* pinoso que arrea de las montañas,

**Sueñámbulo**, adjetivo. *Contexto*: un conejo corre alboroteando la tierra, algún pájaro se despierta en un vuelear *sueñámbulo* y se ríe de estar en otro pueblo.

**Insuyo**, adjetivo posesivo. *Contexto*: tiburcio peinado con un serio *insuyo* está muy él parado en la parada.

**Endomilgadas**, adjetivo [singular *endomilgada*]. *Contexto*: Las siempre señoritas *endomilgadas* pestañas, pasan rumbo al molino, polvorosas del desmadrugue.

**Cuentaderían**, verbo [infinitivo *cuentaderir*]. *Contexto*: Ninguno se hubiera acomedido a rescatarlo; más tarde *cuentaderían*: “Nada vimos.

**Invahiriera**, verbo [infinitivo *invaheir*]. *Contexto*: Le desíe que le cayera un rayo en seco el día mismo que lo *invahiriera* lo feliz.

**Desvuela**, verbo [infinitivo *desvuelar*]. *Contexto*: Su estruendo me *desvuela* la paz.

**Mutos**, adjetivo [singular *muto*]. *Contexto*: Los pájaros están *mutos*.

**Contestbamos**, verbo [infinitivo *contestuar*]. *Contexto*: Iban tú, tú, tú, y tú y tú que soy yo. Llegando nos saludós pero no le *contestbamos*.

**Mirandos**, sustantivo [singular *mirando*]. *Contexto*: lo clarito que se andan viendo los *mirandos* desde aquí,

**Testigüense**, verbo [infinitivo *testiguar*]. *Contexto*: Empezaron a notarse en mí, *testigüense*.

**Desmimirándome**, verbo [infinitivo *desmimir*]. *Contexto*: a la hora en que mamá engañaba a la risa las lágrimas *desmimirándome*: *pobres de los pueblos que no tienen un loco*. Yo daría otro para que aquí no nos faltase nomás eso.

**Anocha**, verbo [infinitivo *anochar*]. *Contexto*: Mamá se sienta, detrás del fuego, en bulto, se *anocha*, hundida de cerrazón.

**Abachea**, verbo [infinitivo *abachear*]. *Contexto*: El Camión *abachea* para sacarle el mar dentre los cabellos.

**Inramado**, adjetivo. *Contexto*: Descuentando, *inramado*, baja el bosquejo cabalgado de indio. Pirinda el indio, pirinda uéchera!

**Ruedaderas**, sustantivo [singular *ruedadera*]. *Contexto*: Rodajas las *ruedaderas* cargachivadas de boscos masculinos.

**Cargachivadas**, sustantivo [singular *cargachivada*]. *Contexto*: Rodajas las *ruedaderas cargachivadas* de boscos masculinos.

**Humbre**, sustantivo. *Contexto*: Del *humbre*, de la mujer comida de los perrus maya,

**Asuereados**, adjetivo [singular *asuereado*]. *Contexto*: Paran, a la mitad del estrepor, catarastrados, *asuereados*.

**Agradentemente**, adverbio. *Contexto*: El alcoles que antes les quemable *agradentemente* la boca,

**Pañalea**, verbo [infinitivo *pañalear*]. *Contexto*: A Mirella la *pañalea* aprestado la mamá en bata

**Hijeando**, verbo [infinitivo *hijear*]. *Contexto*: Tiburcio echa hijos, *hijeando* a lo hijuelá, por la campanario.

**Esgrimaceando**, verbo [infinitivo *esgrimacear*]. *Contexto*: *Esgrimaceando* el bigoto.

**Desolo**, sustantivo. *Contexto*: la desbarajecó del soñar por tres ramimas de *desolo*, quedada.

**Casquenados**, adjetivo [singular *casquenar*]. *Contexto*: Con una pestaña de carne en la mano y los *casquenados* trestes.

**Riespirieando**, verbo [infinitivo *riespiriear*]. *Contexto*: Rebotó en las dormesas del todopueblo y se quiestó *riespirieando* justa la nieblida de la madrugada.

**Desmonedó**, verbo [infinitivo *desmonedar*]. *Contexto*: A la parte del arcuente la señora cuandas tiburcio acigüenó el pueblo. El amor de amar *desmonedó*.

**Arruguanó**, verbo [infinitivo *arruguanar*]. *Contexto*: Se *arruguanó* en lo chiquiastre señora en la nada un pensar en ella.

**Alergió**, verbo [infinitivo *alergiar*]. *Contexto*: Tiburcio *alergió* casa, se bancó e un árbol ca anochedito habla.

**Lloreántose**, verbo [infinitivo *lloreantar*]. *Contexto*: —Miran triste como el agua y se la pesan *lloreántose* a la nube.

**Abolseó**, verbo [infinitivo *abolsear*]. *Contexto*: Las *abolseó* para que ni pistola.

**Confuerta**, verbo [infinitivo *confuertar*]. *Contexto*: Me irriza un de calor en un tonal y me *confuerta*.

**Tocqueo**, sustantivo. *Contexto*: *Tocqueo* diestradito a una puerta.

**Espiltan**, verbo [infinitivo *espiltar*]. *Contexto*: le *espiltan* nombraduras que me automatan el alzahombros.

**Sarpientan**, verbo [infinitivo *sarpientar*]. *Contexto*: Me hago gesto y nos reunanimamos en dialquerío de señas. tiburcio ralmira el troziódico, a coma de pregunta, las niñas de los ojos *sarpientan* en muchachas.

**Fuermintable**, verbo [infinitivo *fuermintear*]. *Contexto*: Yo digo que sí *fuermintable* con una sola mano.

**Antiabecedeto**, adjetivo. *Contexto*: Ellas apestan el pecaderosero: asnos no, antes el pueblo, *antiabecedeto* el presidente municipal, buerrico.

**Aminzoro**, verbo [infinitivo *aminzorar*]. *Contexto*: Yo reboquiaro las cosas, *aminzoro* cada manuscrita de Doña Pirinda.

**Hablereando**, verbo [infinitivo *hablerear*]. *Contexto*: *hablereando* entresolas pa papá que a la regreseta del vuelteado pueblificador amarró en la cantina.

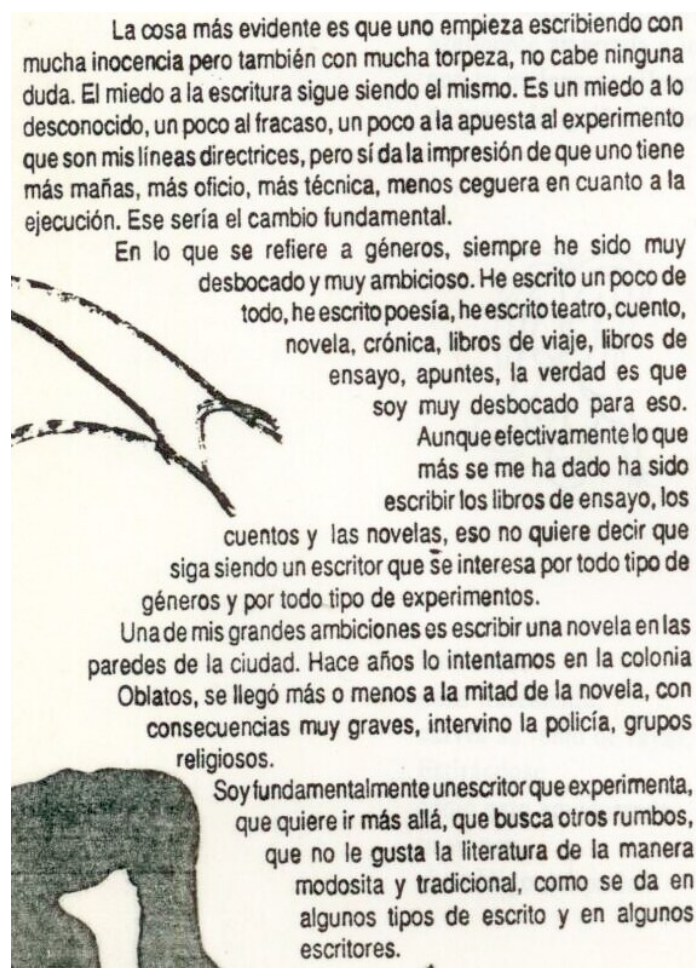


Figura 21. Declaraciones de Dante Medina a una revista.

**Intáconas**, adjetivo [singular *intácona*]. *Contexto*: aprisando sapatos que convergen, botas apuntadas *intáconas* punzan el pivote del silencio.

**Enjuevenecido**, adjetivo. *Contexto*: Joven jugando al viejo. Viejo *enjuevenecido*.

**Otralal**, adjetivo. *Contexto*: Tal toma la palabra; retal la quita; otal la recomienda; *otralal* toma.

**Propuesgo**, verbo [infinitivo *propuesgar*]. *Contexto*: La palabra apruevecha el raptito: ruenca. Ordenurden. Usted. *Propuesgo*. Andete. Boticario.

**Grupereándose**, verbo [infinitivo *gruperear*]. *Contexto*: Grupereándose, dijeron en la noche buenas al señor de negro.

**Acarracha**, verbo [infinitivo *acarrachar*]. *Contexto*: Me *acarracha* par que le asombre que es de curanderecho a la pa que sea señor.

**Atensamente**, adverbio. *Contexto*: Un sufrir de minutos en que lo oye *atensamente*.

**Desconeciando**, verbo [infinitivo *desconectar*]. *Contexto*: Alta la Luna aparrandé a los perros de susto, *desconeciando* el molote.

**Olvidoso**, adjetivo. *Contexto*: Ganaspeció, tambeso, la periciria del *olvidoso* acuerdo en un pensiero de carambal de pálpito.

**Ebriático**, adjetivo. *Contexto*: Gritocharroso uno, *ebriático*, juereando repterearse a la Virgen.

**Cortesándome**, verbo [infinitivo *cortesar*]. *Contexto*: *Cortesándome* nos cenandiamos mañana en liglesia.

**Enlujados**, adjetivo [singular *enlujado*]. *Contexto*: Del billar partieron los amos *enlujados*: lo signa el olor del puro.

**Caráscara**, sustantivo. *Contexto*: Corretiariza hasta el río: trae *caráscara* de como si viniera.

**Antifarra**, sustantivo. *Contexto*: Una mujernés, anocheada en el lujo bebotea sexuante en una copa tiburcia. Ellesa se ponequita una *antifarra*.

**Presidente**, sustantivo. *Contexto*: Parresico tadiuro: que el *presidente* por su quempañá de limpieça, que de por los hijos vairse al semillario,

**Acarrambialado**, adjetivo. *Contexto*: el jefefiestas cosechas porque imposiliensando no escaserea niunca, que posque casa no reconoce. Y tiburcio *acarrambialado*.

**Andasuera**, verbo [infinitivo *andasuerar*]. *Contexto*: Lo echaron al irse, bolsas llenas, que se fuera, se *andasuera*, se andase yendo ahí donde va en lo lejos con su irse rayando, vaya, vasesem vaseyendo.

**Desadiosar**, verbo. *Contexto*: En colores en muchachas de señores aseriados en suelemne *desadiosar* de algunas ventanas.

**Uspérido**, adjetivo. *Contexto*: Quede, seemana, *uspérido* de noche,

**Amandorosas**, adjetivo [singular *amandorosa*]. *Contexto*: Amostar los ojos ya muy Luna de las *amandorosas*.

**Vengoso**, adjetivo. *Contexto*: En la tentulación, tiburcio entrerea, embestiándose. Narunca ha sido venguenciero, ni cuantiés *vengoso*.

**Narunca**, adverbio. *Contexto*: En la tentulación, tiburcio entrerea, embestiándose. *Narunca* ha sido venguenciero, ni cuantiés *vengoso*.

**Capriciamente**, adverbio. *Contexto*: tiburcio anochece y adía *capriciamente*.

**Enconozcaron**, verbo [infinitivo *enconozcar*]. *Contexto*: Las sillas *enconozcaron* el luz diurno.

**Islencioso**, adjetivo. *Contexto*: Tristego *islencioso*, tiburcio.

**Finítido**, adjetivo. *Contexto*: Tiburcea: ¡Carireo, cuates! Vénganme, con mi curisdono camposeo casténtiro. ¿Cómo moristeme? —*Finítido*.

**Volrevoltea**, verbo [infinitivo *volrevoltear*]. *Contexto*: acomoda el dolor de su inser acumulado, al grito *volrevoltea* el pueblo.

**Esotreísmo**, sustantivo. *Contexto*: El *esotreísmo* acapora la muda con el pueblo encalmado.

**Descallea**, verbo [infinitivo *descallear*]. *Contexto*: Entrevarado en sus ojos de agua, tiburcio salisa el sol, amarenece el día barriendo la caluminosa de la noche. Ocurrido. De un solo pensarosismo va al río se mira se hace sí, se *descallea* con una poma piedra.

**Escuelearon**, verbo [infinitivo *escuelear*]. *Contexto*: Si saburía que de chincanito escueleó y —A lo que sí me *escuelearon*, ustedes ni qué el saber.

**Renconerismo**, sustantivo. *Contexto*: Tiburcio enlido que la Luna es una vaca y de *renconerismo* no se lo entera a nadie.

**Siemprero**, adverbio. *Contexto*: Ni el nuncajamismo junto al junto del *siemprero* anbatereado con el niunvecerio.

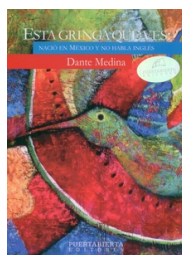
**Nuncajamismo**, adverbio. *Contexto*: Ni el *nuncajamismo* junto al junto del siemprero anbatereado con el niunvecerio.

**Niunvecerio**, adjetivo indefinido. *Contexto*: Ni el nuncajamismo junto al junto del siemprero anbatereado con el *niunvecerio*.

**Acantinerados**, sustantivo [singular *acantinerado*]. *Contexto*: Los *acantinerados* repiten.

**Amuchachan**, verbo [infinitivo *amuchachar*]. *Contexto*: Niños *amuchachan* el jirdán fuercidiñando.

**Encalumbrama**, verbo [infinitivo *encalumbramar*]. *Contexto*: Ruomor de pasoniños *encalumbrama* el aigre.



13. *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, 2016

**Testiga**, sustantivo. *Contexto*: directamente de la grabadora, tal como nos lo contó una *testiga* de primera mano.

**Emborrachante**, sustantivo. *Contexto*: —Sí —dijo el *emborrachante* que me tenía en sus piernas.

**Alegresce**, verbo [infinitivo *alegrescer*]. *Contexto*: algo que ya se espera pero que de todas maneras *alegresce*.

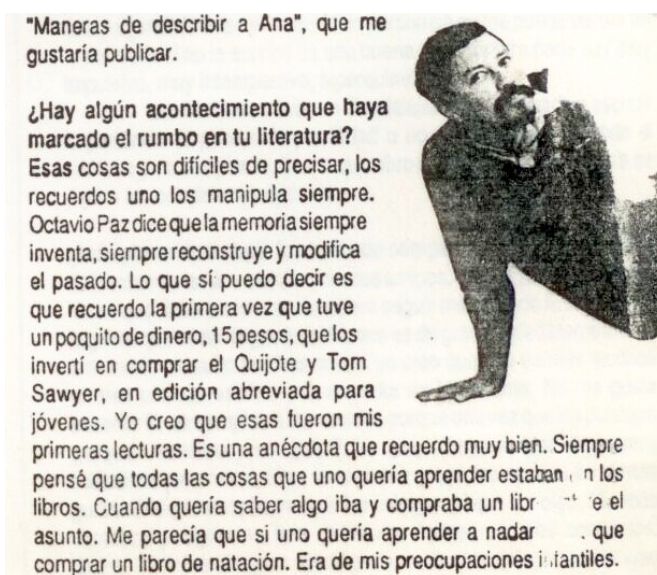
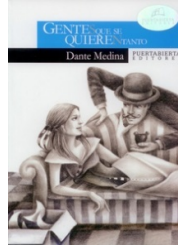


Figura 22. Recorte de periódico sobre el libro de Maneras de describir a ana.

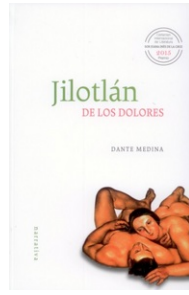




14. *Gentes que se quieren tanto*, 2016

**Felizen**, verbo [infinitivo *felizer*]. *Contexto*: mis esculturas de aguas que cantan combinadas con cubos a punto de caerse en un equilibrio de casi se *felizen* un vuelo de palomas de Gortázar Soriano.

**Encantecen**, verbo [infinitivo *encantecer*]. *Contexto*: —A mí tus relatos de cuadros me *encantecen* —dice Pedro.



15. *Jilotlán de los Dolores*, 2016

**Nonamia**, sustantivo. *Contexto*: acercársele al Padre con una pieza de queso, del bueno, a cambio de que le contara, en detalle, las cargas de conciencia que su mujer, *Nonamia*, había acumulado esa semana.

**Talanquera**, sustantivo. *Contexto*: el Padre *Talanquera*, que ya desde entonces oficiaba en el pueblo, quebrantó el secreto de confesión.

**Opaquecientes**, adjetivo [singular *opaqueciente*]. *Contexto*: estaba despavorido, como si el alcohol lo estuviera intoxicando, y los ojos, *opaquecientes*, huyeran del espejo de su alma.

**Tentenpié**, sustantivo. *Contexto*: En la cantina de don Cuco no falta quién diga: “Óigan, por ahí viene Epitafio”; y en la cantina de don Fulgencio tampoco falta quién diga: “Ya empiezo a oír a Epitafio, no tarda en pasar”. Hasta *Tentenpié*, a donde sale a que le dé el aire, lo oye clarito.

**Funámbula**, sustantivo. *Contexto*: Yo veía que Sánscrito no dejaba de espiar, y sabía a quién le quería poner una emboscada. A *Funámbula*, una prietita de grandes ojos negros muy abiertos, bastante retobada,

**Estupefactarse**, verbo [infinitivo *estupefactar*]. *Contexto*: Mucho sorprenderse y *estupefactarse* en calladito cuando se encueró Juventino, el hijo del Presidente Municipal don Mendo.

**Tampocamente**, adverbio. *Contexto*: y ni poquito *tampocamente*, hizo que ni una hoja moviera el aire, ni que alguien dejara de platicar de sus cosas.

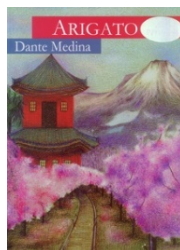
**Enviruelados**, adjetivo [singular *enviruelado*]. *Contexto*: y así como en la viruela se ve rojear a los *enviruelados* entre los demás que están sanitos.

**Machincuepero**, adjetivo. *Contexto*: Puras maromas del *machincuepero* de Mendo pa no aceptar que me agarró nuevecita, que él me estrenó.

**Roncantemente**, adverbio. *Contexto*: Y se quedó *roncantemente* dormida, tapando la puerta de la entrada a la cantina.

**Profugara**, verbo [infinitivo *profugar*]. *Contexto*: A unos sagüesos como ellos, se dijeron, no había huyente que se les *profugara*.

**Precauciosamente**, adverbio. *Contexto:* —No. No. No. —Que repite *precauciosamente* la negativa Juventino—.



16. *Arigato*, 2017

**Extrehermoso**, adjetivo. *Contexto*: Tokio no tiene un clima extremoso, tiene un clima *extrehermoso*.

**Compadriotas**, sustantivo [infinitivo *compadriota*]. *Contexto*: Eso de que las japonesas se parecen todas es una mensada, una ceguera aplastizante de mis *compadriotas*.

**Golpetecitos**, adjetivo [singular *golpetecito*]. *Contexto*: sonrisita maleable, labios que hablan sin palabras, *golpetecitos* breves que saben a la manzana de la insinuación.

**Extranjia**, sustantivo. *Contexto*: que aquí es el otro lado del mundo, porque *aquí el mundo es aquí*, y *allá* son los planetas de *extranjia*.

**Agustativas**, adjetivo [singular *agustativa*]. *Contexto*: Jamás ni en mi mundo del pasado ni en el tuyo del futuro había inundado de tanto placer mis gurméticas papilas *agustativas*, prometí no lavarme los dientes.

**Distintez**, adjetivo. *Contexto*: Pero entre Harajuku y Ginza hay una galaxia en su *distintez* de gente.

**Alegretristarme**, verbo [infinitivo *alegretristar*]. *Contexto*: Me dicen, precisamente, en mi hotel, de la manera más amable del mundo de los mundos posibles, que time is up, que debo desocupar mi habitación, mi casa hasta ahora, mi hogar; me lo dicen con tristeza y una amable sonrisa, temiendo creo que to pudiera *alegretristarme*, y hasta la mucama filipina pone cara de que me va a extrañar;

**Inermidad**, sustantivo. *Contexto*: a las pestañas, al contrario, las obliga a alzarse con la suavidad de los aleros de los remates de los tejados del templo Kenchō-ji, cumbre del budismo zen del Japón, de *inermidad* eterna.

**Ennublinada**, verbo [infinitivo *ennublinar*]. *Contexto*: los pómulos le van quedando como suaves montículos de otoño que aspiran al rubor de la Luna *ennublinada*;

## VIII. CONCLUSIONES

### *Literatura fantástica y posmodernidad dantemediniana*

A lo largo de esta tesis doctoral hemos pretendido demostrar que el autor objeto de nuestro estudio —mediante una escritura que se despliega entre el cultivo de géneros clásicos y su hibridación— se inserta en la tradición de la literatura fantástica. Si bien aborda la ficción desde temáticas atípicas, sorprendentes e inusuales, su práctica narrativa configura una ficcionalización profundamente verosímil dentro del imaginario literario.

A su vez, hemos sostenido en nuestra investigación que la escritura posmoderna de Dante Medina busca reformular el lenguaje en la literatura contemporánea del siglo XXI, y que, a través de ella, propone nuevos significados para la realidad, siguiendo los planteamientos de Jean-François Lyotard en *Le Différend* (1983): los juegos con el lenguaje revelan nuevos sentidos y permiten construir conceptos diferentes de la realidad. La escritura de la *diferencia* se configura, así, como una característica central del pensamiento posmoderno que ha marcado la producción literaria del autor. Dante Medina asume una actitud dual en su obra: por una parte, integra sus conocimientos de las lenguas romances europeas, y por otro, se apropia de manera singular de lo Real Maravilloso latinoamericano, según la concepción de Alejo Carpentier, desarrollando una perspectiva posmoderna que diluye fronteras lingüísticas, culturales y conceptuales. El impulso hacia una escritura *différend*, caprichosa e innovadora, se traduce en la creación de nuevos moldes lingüísticos con los que aspira a representar la realidad del siglo XXI.

La formación francesa del autor, así como de las lecturas que realizó durante su periodo doctoral, lo llevaron a adoptar el pensamiento de Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault y Claude Lévy-Strauss. Mediante el estudio de estos filósofos posmodernos, Dante Medina expresó, en sus primeras dos obras cuentísticas, su rechazo a la tradición literaria e intelectual y presentó su propuesta de una renovación lingüística que agitará la literatura mexicana de su tiempo. En el conjunto de su obra, Medina articula una epistemología que abarca saberes de distinta índole: desde las circunstancias sociológicas de la literatura jalisciense de los siglos XX y XXI, hasta la

fenomenología de lo real en la literatura fantástica y la construcción ficcional de una nueva visión de la realidad.

### *Dante Medina y su propia gramática*

Las propuestas literarias que el autor desarrolla en la que hemos denominado su *gramática de libertad* son características de la posmodernidad. *Léerere* configura nuevos signos lingüísticos capaces de fundar realidades inéditas que se sirven de las cualidades de lo fantástico. Cada cuento representa el advenimiento de un nuevo valor simbólico asumido y concentrado en una letra, un nuevo abecedario desde el cual partir para elaborar una narrativa alternativa del mundo. Así, por ejemplo, “Historia de A”, “Historia de C”, “Historia de V”, proponen una ficción que se construye desde su propio *logos*, siguiendo a Jacques Derrida en su *gramatología*, donde la escritura se concibe como una ciencia en sí misma capaz de resignificar los signos mediante la creación de neologismos. En este sentido, “La ‘desconstrucción’ juega con la negación, con la inversión de los valores tradicionales”.<sup>1</sup> El núcleo experimental de estos cuentos reside en el juego armónico entre los personajes, la ruptura deliberada de la puntuación y la continua redefinición de lo real. En *Niñoserías*, por ejemplo, la estructura narrativa se reconstruye y deconstruye a través de la propia acción de los personajes, generando una gramática que se sostiene en la libertad y en la fantasía. Como afirmó Octavio Paz en una entrevista con el diario *Reforma* durante un congreso de lingüistas en Zacatecas: “El habla evoluciona sola, no tiene por qué proclamar ni declarar la libertad de la palabra, ni su servidumbre [...]. Si queremos saber adónde vamos hay que saber de dónde venimos”.<sup>2</sup>

Podemos afirmar, entonces, que estas formas fantásticas constituyen un modo de registrar lo absurdo, lo ocurente e imprevisto, donde —como escribe Dante Medina en su cuento “Niñamente suyo”— “Monotonear es un verbo del tiempo”. Este neologismo, *monotonear*, se proyecta como una síntesis de la multiplicidad de significados que la realidad puede adoptar. La aplicación que hemos realizado en esta investigación de las

---

<sup>1</sup> VOLEK, Emil: *Cuatro claves para la modernidad, análisis semiótico de textos hispánicos*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1984, p. 14.

<sup>2</sup> GRIJELMO, Álex: *Defensa apasionada del idioma español*, Madrid, Santillana Ediciones, 2000, p. 73.

cuatro técnicas de la “Gramática fantástica” de Gianni Rodari a los cuentos de *Niñoserías* evidencia un impulso escritural claramente afín a la ficción posmoderna.

Por su parte, en *Cómo perder amigos*, la interacción con voces que asumen funciones gramaticales en tanto adjetivos, produce un efecto de extrañamiento lingüístico en el lector. La elección de una nomenclatura no convencional para nombrar ambas secciones del libro (*Cuentininos* y *Palabrarios*) no sólo nos remite al *nonsense* de la literatura fantástica, sino que también se alinea al procedimiento de la *intuición*, en sintonía con el bergsonismo reelaborado por Gilles Deleuze.

### *El peculiar uso del humor*

En la escritura de Dante Medina, el humor se configura como un recurso que desestabiliza la solemnidad del discurso literario y renueva sus estructuras expresivas. Su utilización no obedece al azar ni a la mera ocurrencia, sino que responde a una perspectiva crítica inscrita en el marco de la ficción. De esta manera, la narrativa de Medina se funda en el *juego* como una forma incisiva de enfrentar la realidad, en concordancia con la afirmación de que “un humorista no puede ser un santo, ya que tiende a mirar al lado sórdido de la realidad y a relacionar lo elevado con lo vulgar”.<sup>3</sup>

En la obra de Dante Medina, la burla y la provocación operan como gestos endémicos de una tradición cultural compleja que entrelaza lo jalisciense y lo michoacano. Su utilización de lo fantástico logra articular tensiones entre lo rural y lo urbano, lo burgués y lo popular, mediante un humor que visibiliza tensiones y contradicciones sociales persistentes. La voz narrativa dantemediniana, atenta al juego del pensamiento, prolonga y resignifica formas ancestrales de ironía, manteniéndolas vigentes en el contexto contemporáneo.

Nuestro análisis de la obra prosística y poética del autor revela que el humor adquiere una modalidad estilística singular: en cualquiera de sus expresiones genéricas —desde los *Jueguetitos mirando pa mi infancia del sur de Jalisco* hasta los sonetos visuales, y cuentos mordaces— el rasgo distintivo es lo provocador y burlesco.

---

<sup>3</sup> FIGUEROA DORREGO, Jorge, URDIALES SHAW, Martín, *et al.*: *Estudios sobre humor literario*, “‘I have my Tools about me Sweet-heart’: El humor como herramienta para la (de)construcción de género en las *Love-Letters* de Aphra Behn”, Vigo, Universidad de Vigo, 2001, p. 82.

La escritura de Dante Medina despliega una pluralidad de estrategias lingüísticas humorísticas que contribuyen a crear un retrato insospechado de lo cotidiano: erige una Musa Fea, al tiempo que retrata la inutilidad, la torpeza o la arrogancia recurriendo a fórmulas estilísticas heterogéneas. Entre ellas destacan las dilogías que reflejan los rasgos de la cultura, el uso de la antanacласis —como en el juego con el vocablo *ixtli*—, el humor negro en clave de lección moralizante, el doble sentido para producir contextos inverosímiles, así como una sorprendente agilidad verbal que se manifiesta en tres recursos característicos: la anástrofe, la gradación y el antagonismo. La comicidad se desenvuelve a menudo seguida de una sentencia aguda sobre la realidad, un modelo retórico y estilístico poco frecuente en la literatura mexicana contemporánea.

### *Los géneros literarios de la tradición, los géneros literarios de Dante Medina*

Como resultado de nuestro estudio, podemos identificar una serie de conclusiones precisas. En primer lugar, hemos establecido que Dante Medina, en su amplísima obra, propone siete géneros posmodernos vinculados a lo fantástico que emergen de un primer nivel de observación de la realidad, transfigurada por lo fantástico, y que se sustentan teóricamente en una conceptualización renovada del narrador y de los personajes. Estas propuestas genéricas proceden de la hibridación de géneros clásicos, y el resultado final termina condicionado por las características propias de lo fantástico, así como por las cualidades de los personajes y las normas implícitas en sus respectivos contextos. La reflexión teórica de Tzvetan Todorov resulta esclarecedora en este sentido, al señalar que:

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.<sup>4</sup>

La narrativa, en tanto fenómeno cultural, se reinventa en cada época y contexto. Así ocurre, en general, con todos los géneros literarios, que atraviesan transformaciones

---

<sup>4</sup> TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, ed. cit., p. 22.



significativas en el transcurso de la historia literaria. En esta línea, resulta pertinente recuperar la definición de Víctor Sklovski, quien afirma:

El género no es sólo una unidad establecida, sino también la contraposición de determinados fenómenos estilísticos que la experiencia ha demostrado que son acertados y que poseen un determinado matiz emocional y que se perciben como sistema.<sup>5</sup>

Desde esta perspectiva, el escritor innovador es aquel que, sin seguir los caminos ya trazados, los conoce y los reformula: “el innovador es guía que no sigue el rastro pero que conoce los viejos caminos”<sup>6</sup>, como ratifica Sklovski. En el caso de Dante Medina, observamos esta actitud de ruptura, manifestada en su intención de transformar la lengua y los modos expresivos. La crítica formalista de los géneros literarios, por tanto, resulta provechosa para abordar las modalidades genéricas que nuestro autor propone, respaldadas además por los estudios de Vladimir Propp sobre los orígenes folclóricos de las estructuras narrativas.<sup>7</sup> Nuestro autor articula dos vertientes fundamentales para configurar su propuesta genérica: por un lado, la lengua como mecanismo de disrupción y creación; por otro, una estructura formal que le permite fundar nuevas formas y enfoques discursivos. Como señalan Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en su libro *Dictionnaire des sciences du langage*:

Le problème des genres est un des plus anciens de la poétique, et de l’Antiquité à nos jours, la définition des genres, leur nombre, leurs relations mutuelles n’ont jamais cessé de prêter à discussion. On considère aujourd’hui que ce problème relève, de manière générale, de la typologie structurale du discours, dont le discours littéraire n’est qu’un cas.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> SKLOVSKI, Víctor: *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Planeta, 1959, p. 219.

<sup>6</sup> SKLOVSKI, Víctor: *La cuerda del arco*, Barcelona, Cupsa, 1975, p. 315.

<sup>7</sup> PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1928.

<sup>8</sup> PÉREZ, María Concepción: *Op. cit.*, “Aproximación al concepto de teatralidad”, p. 12.

En este sentido, precisamente, podemos argumentar que la ficción funge como principio estructural del género dantemediniano. Esta propuesta de juego con los géneros, aunque dinámica, responde a una normatividad estructural precisa. Tzvetan Todorov distingue tres propiedades en una obra literaria: *verbal*, *sintáctica*, y *semántica*. Estos elementos se manifiestan de manera diferenciada en las siguientes obras de Dante Medina:

El *Cuentinino* (1994) destaca en el plano verbal, donde el estilo textual se construye a partir de acciones expresadas a través de adverbios, conjunciones temporales e interjecciones que funcionan casi como verbos. El *Palabrario* (1994) se localiza en el nivel *semántico* gracias a su principio de pensamiento fragmentario; sus argumentos son: “poco numerosos que se encuentran siempre y en todas partes; sus transformaciones y combinaciones originan la aparente multitud de los temas literarios”.<sup>9</sup> La *Tramodia* (1996) incorpora registros del habla que otorgan al texto un estilo lingüístico lúdico, provocador, juguetón y burlesco, lo cual refuerza su dimensión verbal. El *Poecuento* (2002) se halla en la intersección entre lo verbal y lo semántico, pues combina imágenes evocativas con un “punto de vista” que refleja una percepción singular sobre la condición humana. La *Cuentonela* (2003) tiene como principal característica lo *sintáctico*, permitiendo “dar cuenta de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra” con una lógica interna que articula cada parte con el todo. La *Noveloesía* (2015) integra los tres niveles: lo *verbal*, mediante imágenes que configuran la acción de los personajes; lo *sintáctico*, por su construcción narrativa del tiempo y el espacio; y lo *semántico*, en torno al tema central del amor, como lo ejemplifica el personaje Tiburcio y la sentencia “naiden sabe de amor”.

Esta clasificación de los géneros literarios y la identificación de sus rasgos estilísticos no puede desvincularse del contexto histórico-cultural en el que emergen. De este modo, los géneros dantemedinianos también reflejan las transformaciones del sujeto contemporáneo y su imaginario. En palabras del propio autor: “Para escapar al retrato, recurrí a la genealogía. Éstos son los escritores que he sido en el tiempo, y que siguen siendo en mí, latentes en lo que ahora escribo”.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, ed. cit., pp. 27-28.

<sup>10</sup> MEDINA, Dante: “Preliminares” *A la bisconversa. De adelante para atrás. Antojolía antológica*, en *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, ed. cit., vol. I, p. 515.

En 1970, Roland Bourneuf examinó los menesteres de la *organización del espacio* en la obra literaria enunciando:

[...] qu'on décrive de manière précise la topographie de l'action, qu'on examine les aspects de la description, qu'on apprécie les fonctions de l'espace dans ses rapports avec les personnages, les situations, le temps, qu'on mesure le degré d'intensité ou de fluidité de l'espace, et qu'on dégage les valeurs symboliques et idéologiques qui sont attachés à sa représentation.<sup>11</sup>

La cita nos sirve para referir otra de las conclusiones derivadas de esta tesis: la importancia de la realidad mexicana y, en particular, jalisciense, en la obra de Dante Medina, en confluencia con su clara filiación a lo fantástico. El papel primordial de Jalisco en la literatura del autor se sustenta de manera representativa en *La Dama de la Gardenia*, que construye un plano mítico sobre la superficie topográfica de Guadalajara, en un inusitado reconocimiento hacia la cultura jalisciense a través de la arquitectura, la cultura, la sociedad, la geografía, la historia. En *Ni falta que hace Dios*, Medina comparte su asombro ante el espectáculo del valle y la metrópoli americana con los Descubridores y Conquistadores, como al propio Bernal Díaz del Castillo,<sup>12</sup> uno de los primeros en dejar por escrito el estupor frente al deslumbramiento de ver Tenochtitlan: la increíble visión de aquella realidad invadida de lo maravilloso y fantástico.

La presencia de lo urbano mexicano en la novelística de Medina no se limita a la contemplación, desde la distancia o las alturas. La ciudad no es en su obra un paisaje: es, desde dentro, un espacio-personaje que se erige como la piedra angular del relato, constituida de una geo-narrativa que proyecta al tapatío, sus costumbres culturales y, con humor, aspectos históricos. Empleando las palabras de Françoise Gaillard:

---

<sup>11</sup> MITTERAND, Henri: *Le discours du roman*, Paris: PUF, 1980, pp. 193-194.

<sup>12</sup> “El Conquistador Anónimo y Bernal Díaz del Castillo, los dos son fundadores de la novela moderna o, más allá, de la fabulación moderna. No se puede entender a García Márquez o a Alejo Carpentier si no se entiende a Bernal Díaz del Castillo, el gran fabulador; de hecho, Carlos Fuentes lo considera algo así como el abuelo de la narración moderna”. BRÚ, José, MEDINA, Dante: *Op. cit.*, p. 62.

La méthode adoptée pour toute analyse doit tenir compte de ces variations historiques. La famille est peut-être la bonne mesure, au XIX<sup>ème</sup> siècle, pour penser la structure intermédiaire entre le social et l'œuvre.<sup>13</sup>

Sin abandonar el marco epistemológico de la posmodernidad, Dante Medina retrata, analiza y ensalza en sus obras la capital jalisciense: describe calles, lugares, y construye una visión caleidoscópica del paisaje humano, cultural y social a través de los diferentes personajes, según la sentencia de Roland Bourneuf: "L'espace dans sa relation avec l'auteur, avec le lecteur, avec les autres éléments constitutifs du roman". La función que cumplen los espacios en la novela determina el cultivo de la descripción por parte del autor. Carlos Fuentes reconoció la completitud de la Guadalajara dantemediniana, y así lo escribió: "O esa Guadalajara que desde ahora sólo comprenderé a través de *La Dama de la Gardenia* de Dante Medina".<sup>14</sup> En esta novela Guadalajara es representada como un ser vivo cuya cartografía no se limita a las calles, edificios, plazas, vigorosos paisajes o monumentos: incorpora muy especialmente el lenguaje, que provoca la fusión ciudad-autor, y que, en la línea de la concepción que el propio Medina tiene de las capacidades fantásticas derivadas de la experimentación lingüística, se abre sobre lo mítico y lo fantástico.

Otro ejemplo de lo que hemos argumentado, y quisimos demostrar, es la novela *Jilotlán de los Dolores*. En la construcción de este enclave que se sirve de manera singular de lo Real Maravilloso, Medina tomó la influencia de los espacios abiertos del sur de Jalisco de su coterráneo Juan Rulfo, con las descripciones de la etnografía desde su dimensión simbólica y sus evocaciones fantásticas, emanadas de una exploración del territorio como memoria.<sup>15</sup> La narración se estructura y articula emocionalmente en torno a la rememoración del pasado. Pero más allá de lo mítico, lo simbólico y lo lírico,

---

<sup>13</sup> HEYNDELS, Ralph, CROS, Edmond: *Actes imprévus. Études sociocritiques*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques, 1984, p. 19.

<sup>14</sup> ORTEGA, Julio y MEDINA, Dante: *Presente y futuro de la literatura mexicana*, México, D. F., Universidad de Guadalajara, 1993, p. 9.

<sup>15</sup> A propósito de este argumento, Federico Campbell afirma en el ensayo *La ficción de la memoria*: "No tuvo que esperar Frederick Barlett las certezas de la neurobiología moderna para darse cuenta, en 1932, de que el proceso de la memoria supone una reconstrucción imaginativa que modifica la materia recordada. El factor añadido que, según insinuaba Marcel Proust, impone la memoria a la experiencia real, es el que transfigura la realidad de la infancia y le inventa otra categoría: la que puede organizarse en la creación literaria". CAMPBELL, Federico: *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, D. F., Biblioteca Era, Dirección de Literatura UNAM, 2003, p. 431.

los personajes también participan de los sucesos históricos de su tiempo, lo que provoca la crítica política y social: así, la novela retrata la inoperatividad de la política contemporánea<sup>16</sup> o se aventura en ofrecer al lector una serie de acciones y acontecimientos cotidianos que conducen a una visión de la “democracia” mexicana como impostura.<sup>17</sup>

*Jilotlán de los Dolores*, como espacio fantástico, hace del pueblo el personaje principal, un laboratorio en el que se pueden analizar múltiples dimensiones de la sociedad mexicana. En esta narración, los espacios son los cimientos principales de la estructura. La mimesis geográfica en *Jilotlán de los Dolores* es, además, testimonio sociológico del sur de Jalisco, elevado sobre la lengua coloquial de los oriundos.

Así, concluimos que estas obras constituyen un modelo moderno de abordaje de la sociedad mexicana local, que proceden de los grandes espacios mítico-miméticos creados por los narradores del Boom —Comala, Santa María, Macondo— pero también de las poéticas narrativas de la posmodernidad. En palabras de Milagros Ezquerro:

---

<sup>16</sup> “Si uno oye en la radio las declaraciones y ‘opiniones’ de los políticos y los funcionarios públicos, oirá que en ese país inventado por ellos la economía está en buena salud, los servicios municipales y estatales se parecen a los de las repúblicas desarrolladas, hay apoyo y programas para cualquier actividad, repunta el empleo, se vive en un país fuerte, seguro, con apenas algunos problemillas en los que se está trabajando duro. [...] El país imaginado por los políticos no es el de la escasez del agua, los altos costos de la electricidad, el pésimo desempeño del correo, la deficiente telefonía, la costosa gasolina, los impuestos ilegales (tenencia de vehículos en primera línea), los nulos servicios médicos, y la delincuencia dueña de las calles. [...] El país imaginado por el presidente de la república es un país de palabras, papeles, declaraciones y escritorio. Existe sólo en el contexto de los periódicos, la radio, leyes que nadie aplica, posibles buenas intenciones, y castillos en el aire”. MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en un país inventado”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 10 de enero de 2003, página 3-D.

<sup>17</sup> Se trata de un escritor preocupado por lo que acontece a su alrededor, no sólo en su literatura manifiesta los actos sociales de los mandatarios públicos, sino que, en su momento, cuando tuvo su columna periodística *Maneras de habitar el mundo* también lo hizo, como en “Habitar el mundo que ensucian los políticos”, en el que mencionó: “Cíclicamente, a los políticos les da por hablar de limpieza. Recurren, según las épocas y los pueblos, a los temas de limpieza étnica, limpieza ideológica, limpieza lingüística, limpieza urbana. En el siglo XV Isabel La Católica y Fernando de Aragón, en España, intentaron, con la expulsión de los musulmanes y judíos, purificar la sangre ibérica de la ‘suciedad’ morisca, y lo que consiguieron fue hundir la economía y la cultura de su país. En muchos países de América Latina, durante el siglo XIX, dictadorzuelos y dictadorzotes, creyeron llevar a su nación al ‘Progreso’ aniquilando las lenguas autóctonas e imponiendo la obligatoriedad del español [...]. Ya en el siglo XX, Stalin y sus secuaces, ‘limpiaron’ Rusia y la Unión Soviética, de toda la ‘escoria’ burguesa que pensaba monárquica y económicamente de una forma opuesta a la que preconizaba como ‘pensamiento comunista y revolucionario’ *El Capital* de Karl Marx [...]. Todas estas campañas de ‘limpieza’, todas, fracasaron; pero todavía: consiguieron lo contrario de lo que se proponían. Quisieron conseguir con la violencia lo que sólo se da con la convivencia.” MEDINA, Dante: “Habitar el mundo que ensucian los políticos”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 28 de marzo de 2003, página 5-D.

Le roman historique, le roman indigéniste, le roman de la Révolution Mexicaine étaient allusifs d'une autre réalité; le nouveau roman se repli sur lui-même, explore sa propre réalité, l'expérimente, la sonde, l'approfondit: d'où la primauté de l'écriture, c'est-à-dire la recherche inlassable de possibilités expressives nouvelles dans le champ du langage.<sup>18</sup>

Podemos llegar a la conclusión de que es el *lugar* lo que da a las obras literarias el aspecto genuino, lo que permite reflejar la semántica de la calle, como bien lo dijo Balzac para la *Revue de Paris*: "...pintar París bajo algunas de sus caras, recorriéndola en altura y en anchura; yendo del *faubourg* Saint-Germain al Marais; de la calle al tocador; del hotel a la mansarda; de la prostituta a la figura de una mujer que había puesto el amor en el matrimonio; y del movimiento de la vida al reposo de la muerte".<sup>19</sup> En *La Dama de la Gardenia* y en *Jilotlán de los Dolores* se percibe esa semántica de la calle, inscrita en el lenguaje que construye Medina.

### *Organización y ordenamiento de la obra*

En el desarrollo de esta tesis, hemos analizado en profundidad las fuentes, los fundamentos y las estructuras literarias que componen la extensa y variada obra de Dante Medina, que por su amplitud, su carácter rupturista, el gusto por la hibridación genérica, y su heterogeneidad temática, constituía, hasta la fecha, un territorio inexplorado que requería una cartografía propia que sirviera de punto de partida a investigaciones posteriores. Tomando como base esos elementos —fuentes literarias, propuestas genéricas y obsesiones personales e intelectuales (paradigma posmoderno, lo fantástico, la experimentación, el humor, el arraigo local jalisciense) — creemos haber logrado trazar esa cartografía, proponiendo una organización teóricamente sólida de la obra de Dante Medina, con la esperanza de sentar un precedente que facilite futuros estudios sobre la producción del autor.

---

<sup>18</sup> EZQUERRO, Milagros: *Théories et Fiction*, "le nouveau roman hispano-américain", Montpellier, Université Paul Valéry, 1983, p. 117.

<sup>19</sup> ESCOBAR, Juan Calatrava, *et al.*: *Proyecto y ciudad*, "Revista de temas de arquitectura", Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, 2011, p. 11.

Finalmente, durante toda esta investigación hemos insistido en la importancia de la experimentación con el lenguaje en la obra de Dante Medina y su intención de fundar nuevas perspectivas de la realidad mediante esos usos heterodoxos, disruptivos y provocadores de la lengua en todos sus planos: fonético, morfológico, sintáctico y, muy especialmente, léxico-semántico. Por esa razón, creímos pertinente la recopilación de todas las innovaciones léxicas que ha aportado la producción dantemediniana, con el fin de mostrar el potencial de enriquecer tanto la lengua hablada como la escrita que se deriva de este peculiar y vasto vocabulario personal. Estas invenciones lingüísticas surgen a partir de las experiencias de los personajes que crean espacios donde el lenguaje se transforma y acoge lo fantástico fundando ópticas novedosas que se extienden desde la crítica social y cultural hasta los más atrevidos rincones de la imaginación, desde la conciencia histórica a los usos del absurdo.

Como durante nuestro trabajo de investigación siempre volvíamos al humor en las innovaciones léxicas, a los neologismos, a los nuevos géneros literarios de Dante Medina, nos pareció conveniente terminar nuestra tesis con un repertorio, con ejemplos textuales en contexto, de los ocho volúmenes de Obras Completas del autor: *Sin miedo a las palabras* (Cuentos completos), 2018; *A ojo de buen diablo* (Poesía completa), 2019; *Con juego en la lengua* (Novelas completas), 2020. Nuestro deseo es que este Repertorio sirva a estudiantes e investigadores futuros.

## ÚLTIMAS PALABRAS

Para concluir, queremos decir que consideramos que hemos ido probando, en cada capítulo, nuestras hipótesis, cada una de las cuales ha sido estudiada y sometida a análisis y pruebas, satisfactorias para nosotros.

Desde la perspectiva del contexto histórico y literario mexicano, aplicado a la literatura jalisciense, y sin descuidar el contexto más amplio de la literatura latinoamericana y europea, quisimos presentar una biografía literaria y vital de Dante Medina. Nos propusimos mostrar la naturaleza singular del discurso ficcional del autor en el contexto de lo fantástico contemporáneo, la propuesta de nuevos géneros literarios de invención propia, y diversos mecanismos humorísticos relacionados con las variantes lingüísticas de lo jalisciense y lo michoacano presentes en su obra. Creemos, sin falsa modestia pero sin arrogancia, haberlo conseguido.

También nos propusimos estudiar el sitio que ocupa la obra de Medina en el marco de la posmodernidad, que permite explicar lo que denominamos su gramática deconstructiva, su gramática de la libertad, y su “Gramática fantástica”, sin perder de vista el paisaje de la literatura iberoamericana de su tiempo y la indiscutible presencia de lo local (el humor jalisciense y la picardía michoacana), en la totalidad de sus Obras Completas y en todos los géneros literarios, incluidos los nuevos géneros inventados por Dante Medina. Para ello, recorrimos cada uno de los volúmenes que componen una obra particularmente extensa y heterogénea, señalando los hilos que los vertebran y permiten detectar la poética coherente que ha sido objeto de nuestra investigación. En el proceso, nos detuvimos en el más grande de los escritores de Jalisco, Juan Rulfo, para determinar los registros literarios convergentes entre Rulfo y Medina, pues ambos tienen un origen común en el sur de Jalisco. Si bien Juan Rulfo tiene su Comala, Dante Medina tiene su Jilotlán de los Dolores, dos utopías, dos distopías, dos realidades socioculturales, dos pueblos míticos. Igualmente, en este recorrido creemos haber logrado nuestros objetivos.

De la misma manera, hemos organizado y ordenado la obra completa de Dante Medina con el fin de dejar un *corpus* coherente y claro, útil para investigaciones posteriores. Nos pareció conveniente dividirla en seis periodos, que van de 1972 a 2023,



que consideramos conveniente reproducir porque en los títulos que elegimos para cada periodo quedan reflejados algunos temas y motivos centrales en la literatura dantemediniana: el *babelismo*, el arquetipo de la Musa Fea y el mito de Don Juan: *Primer periodo*. Poesía y cuento de juventud; “Aprendiz de juglar, trovador primerizo” [1972-1994]. *Segundo periodo*. Influencia de las lenguas romances: “Babel en casa” [1986-1994]. *Tercer periodo*. El mito de Don Juan: “La figura femenina protagonista” [1996-2001]. *Cuarto periodo*. Invención del arquetipo la Musa Fea, experimentación en los títulos: “Vestirse y travestirse: arlequinados, fantoches, botargas y musas feas” [2001-2011]. *Quinto periodo*. Literatura fantástica, constante referencia al terruño, a Jalisco: “Volver a los orígenes: antojos del imaginario” [2013-2017]. *Sexto periodo*. Obra de madurez, ciencia ficción e inteligencia artificial: “Más allá de sí mismo, el desbordamiento de la experiencia hacia el imaginario universal de la ciencia” [2017-2023].

Con estas últimas palabras, queremos decir que aquí terminan varios años de regocijante y arduo estudio en la Universidad de Huelva, iniciados en 2021, que habíamos emprendido desde 2018 con la edición de las *Obras Completas* de Dante Medina.

Sólo nos resta dar reconocimiento a nuestra lengua española, con su mejor palabra, dirigida a todos los que contribuyeron a esta tesis y los que la han leído: Gracias.

## IX. APÉNDICE. ENTREVISTA SOBRE LA TRADUCCIÓN

### TRADUCIR A DANTE MEDINA: UN DESAFÍO DE LA LENGUA

Entrevista a Gloria Bazzocchi, Professoressa associata confermata, Dipartimento di Interpretazione e Traduzione, Lingua e Traduzione – Lingua Spagnola, Università di Bologna, Campus di Forlì, el 1 de julio de 2023, en Forlì.

SANDRA RUIZ LLAMAS: *¿Qué formación ha tenido usted para traducir? ¿Qué formación considera debería tener un traductor literario?*

GLORIA BAZZOCCHI: Mi formación ha sido bastante rara, en el sentido de que cuando yo tuve que elegir la carrera, en 1982, no existían en Italia tantas facultades especializadas en traducción como hoy en día, ni yo pensaba en la traducción. Yo empecé estudiando lenguas, me dediqué al español, pero es verdad que, cuando terminé la carrera uno de mis primeros trabajos fue, precisamente, traducir, porque había muy poca gente que traducía del español al italiano. Fundamentalmente traducía manuales técnicos, artículos de tipo científico-técnico, ensayos, algo de literatura, como por ejemplo poesía, gracias a unos amigos poetas italianos, como Giovanni Nadiani y Davide Rondoni, que me pidieron traducciones de poetas españoles o de lengua española para alguna revista o en ocasión de festivales. Y a pesar de no tener ninguna carrera especializada en traducción, lo que me ayudó fue la formación recibida en la Universidad de Bologna donde, además de la lengua española, había estudiado, durante cuatro años, Literatura, Filología, Historia de la Lengua, en fin, tenía una formación literaria significativa. Además, en el Instituto había estudiado latín durante cinco años, traduciendo a muchos autores, y ésta había sido mi primera experiencia de traducción, y me encantaba traducir. La mayoría de mi generación no tuvo, por lo tanto, una formación específica en traducción, pero se aprovecharon de su formación universitaria, basada en conocimientos lingüísticos, literarios y filológicos importantes, sin contar una buena pasión personal por la lectura, por la literatura, etc.

Ahora, en cambio, los que quieren tener una formación especializada en traducción lo pueden hacer; por ejemplo, en la Universidad de Bologna, en nuestro Campus de Forlì, que en 1990 abrió la Facultad de traducción e interpretación, y llevamos más de 30 años formando a traductores e intérpretes. Tener una formación como la que se puede conseguir en Forlì, con el Grado en Mediación Lingüística e Intercultural (de tres años) y el máster en *Specialized Translation* (de dos años), permite, sin duda, entrar en el mundo de la traducción como profesionales, tanto en el ámbito editorial, como audiovisual o científico-técnico. Los que quieran profundizarse en el ámbito de la traducción literaria, pueden hacerlo a través de su tesis, normalmente con la propuesta de traducción de un texto de un autor contemporáneo, y con las prácticas en alguna editorial. Después de la Licenciatura, además, se puede acceder a algunos de los cursos de especialización que existen en Italia, focalizándose en algún tema específico, como puede ser la traducción de la literatura infantil y juvenil, la

traducción periodística, de los cómics, etc. Sin duda hace falta una predisposición, un amor a la literatura y a los libros, cierta sensibilidad, porque no todos pueden ser traductores literarios. En cambio, lo que veo en la mayoría de nuestros alumnos es que ya leen muy poco y si tú no lees ¿cómo puedes traducir literatura? O si no has tenido una formación literaria importante, incluso personal, ¿cómo puedes traducir literatura? Tratándose de un trabajo creativo donde el escritor tiene un estilo muy personal y un uso de la lengua especial, no puedes apoyarte en la traducción automática o asistida como pasa ya con textos científico-técnicos. Lo que cuenta es la competencia literaria que has desarrollado en tu formación.

SRL: *¿Cómo es el futuro de la traducción, en general, y de la traducción literaria, en particular?*

GB: El futuro de la traducción lo veo muy incierto. Con la inteligencia artificial que se está desarrollando es cada vez más difícil hacer previsiones. Plataformas como Chat GPT, DeepL o Google Translate traducen ya muy bien muchos textos. Un ejemplo personal: en los cursos del Grado, donde lo que se enseña es la traducción “general”, a menudo propongo textos periodísticos de autor, breves columnas de escritores españoles, sacadas de *El País*. Lo que he podido comprobar, en un par de años, es que ya estos programas han mejorado mucho, traducen bien. Antes, cuando ibas a meter la columna en DeepL, por ejemplo, para que la tradujera al italiano, notabas que había varios errores y muchas cosas que no funcionaban. Ahora ya no es así. Es verdad que lo mismo no pasa con una novela, y yo sigo creyendo que una traducción que se basa en la creatividad no puede llevarse a cabo a través de la traducción automática. Pero todos los que trabajamos en este ámbito nos estamos realmente poniendo frente al problema de qué va a ser de la traducción, y no sólo de ella, sino también de la comunicación en general y de nuestra misma profesión como docentes. Algunos compañeros, hace poco, me comentaban que con Chat GPT se puede conseguir un ensayo sobre el tema que quieras, y te sale muy bien redactado en español, inglés, ruso, etc., con citas y todo. Hace poco una apreciada traductora italiana, Silvia Pareschi, comentaba en un artículo del periódico italiano *La Stampa*, que, durante un congreso sobre traducción e inteligencia artificial, el administrador delegado de una sociedad de servicios de traducción automática, le dijo que le quedaban cinco años de trabajo antes de ser sustituida por una máquina. A pesar de que ella también cree que las máquinas no pueden llegar a tener la capacidad de traducir textos literarios que suponen una lectura crítica por parte de quien traduce, lo que denunciaba es el peligro de que se afirme el principio de la *good enough quality*, es decir de la calidad aceptable, porque traducir un libro con la inteligencia artificial será más rápido y barato. Y sabemos muy bien que, en el mercado editorial, hoy en día, eso cuenta mucho. En Italia, la traducción literaria ya se paga muy mal con respecto a otros países, como por ejemplo Francia, y para poder vivir algunos traductores literarios, como por ejemplo Bruno Arpaia, uno de los grandes traductores literarios del español al italiano, me decía que tiene que trabajar doce horas al día y ser rápido. Por lo tanto, será necesario seguir luchando para frenar el avance de la inteligencia artificial en detrimento de la humana.



Figura 1. “El Unicornio”, suplemento cultural del periódico El Sol del Centro, Aguascalientes, 10 de abril de 1988.

SRL: ¿Cree que actualmente la toma de conciencia del sexismo lingüístico (el “lenguaje incluyente”) puede afectar a algunas traducciones?

GB: Sin duda, afecta a todas. En Italia, por lo menos, siendo una sociedad muy androcéntrica es así. Por eso, estamos luchando en nuestros cursos para enseñar a los estudiantes que comunicando y traduciendo hace falta ser lo más inclusivos posibles. Por ejemplo, en nuestra Facultad, tenemos incluso un curso específico que se llama *Studi Interculturali di Genere* y hemos sido pioneros en eso. En España también se está haciendo mucho al respecto, y desde hace muchos años. El año pasado, por ejemplo, participé en un Congreso organizado por la Universidad de Málaga titulado “La traducción literaria, un mundo que (invisibiliza) a las mujeres” y propuse una reflexión sobre las perspectivas de género en la didáctica de la traducción. En mi experiencia, de hecho, me he dado cuenta de que nuestros alumnos, sin darse cuenta, utilizan un lenguaje sexista. El año pasado, por ejemplo, dirigí el TFG de una estudiante sobre el sexismo en la comunicación de *Vox*, un trabajo muy bien hecho, en que además se declaraba que se iba a emplear un lenguaje inclusivo en su redacción. Pues, muy bien, cuando empiezo a corregirlo lo que en seguida me llama la atención es que en la portada leo: *Candidato* (nombre de la chica) y *Relatore* (Gloria Bazzocchi), cuando, en realidad, se trataba de una *candidata* y una *relatrice*. Pasando a la traducción, otro ejemplo. En mis cursos de Grado, como te decía, trabajo en la traducción de columnas de opinión y siempre propongo una de Manuel Rivas, titulada *Va, pensiero*, en que se anuncia la manifestación de Madrid en defensa de la cultura de 2014, y en un párrafo se dice iban a participar “arqueólogos y bailarinas, magas y filósofos, bibliotecarias y pertiguistas de sonido”. La intención explícitamente inclusiva de Rivas, en muchas traducciones al italiano de mis estudiantes desaparece y me encuentro con “*archeologi e ballerini, maghi e filosofi, bibliotecari e tecnici del suono*”. En el máster, en cambio, trabajo mucho la literatura infantil y juvenil, e insisto que sería más correcto hablar de traducción para niños y niñas. Por ejemplo, hay un libro muy bonito de Luis García Montero que salió en su primera versión (Comares, 2000) con el título *Lecciones de poesía para niños* y que se reeditó en 2016 (Visor) como *Lecciones de poesía para niños y niñas*. ¡Han añadido “niñas” en el título! Y, son cambios ¿no?, pequeños pero significativos. Hay

que reflexionar sobre eso incluso a nivel didáctico, para que nuestros estudiantes se den cuenta de dichos cambios.

SRL: ¿Cuáles son los retos principales para usted como profesora de traducción?, ¿y cómo ha cambiado la enseñanza de la traducción en estos años, en relación con las nuevas tecnologías?

GB: Ha cambiado totalmente, o sea, ya no se puede traducir sin contar con las nuevas tecnologías, aunque en mi caso, dando clase de traducción general o editorial no me afecta tanto. Por ejemplo, ahora los diccionarios están también en la red, pero yo sigo considerando importante el diccionario de papel y en la traducción literaria sirven también los antiguos. Mi primer diccionario bilingüe, italiano-español / español-italiano, el Ambruzzi, que utilizaba en los años ochenta en la Universidad, durante muchos años se quedó inutilizado en mi estantería. En cambio, volví a retomarlo en ocasión de la traducción de un texto, *El misterio Velázquez* de Eliacer Cansino, que se desarrolla en la España del siglo XVII. Para traducir al italiano muchas profesiones de la época, los diccionarios actuales no me podían ayudar, y por lo tanto volví a aquel diccionario que, en cambio, se reveló muy útil. A mí me gusta mucho que los estudiantes traduzcan textos que tengan mucho que ver con la cultura de partida, me interesa mucho el desafío que los elementos extralingüísticos suponen para la traducción. ¿Cómo pasarlos a otra lengua? Porque éste es realmente el desafío principal. En el caso de la traducción del español al italiano, hay que tener cuidado con los *falsos amigos*, con los calcos, para que no salga algo medio italiano medio español, pero éste no es el desafío principal. Pensemos, por ejemplo, en la traducción que se dirige a un destinatario pequeño, un pequeño lector. En este caso, el traductor tiene mucha responsabilidad porque de sus elecciones, de su postura con respecto a los elementos culturales, depende la posibilidad de abrir horizontes o no. Sabemos también que no se puede dejar una referencia opaca, que no se entienda, porque no se le puede defraudar, pero esto no significa adaptarlo todo a la cultura de llegada. Ni siquiera se puede recurrir a notas a pie de página. Por eso hay que encontrar la manera de explicar ciertas referencias de manera que, por ejemplo, no pase que en cualquier país del mundo se coma pizza, espaguetis, *maccheroni*, o en cambio, en España, se coma paella. Entonces ése es el verdadero desafío ¿no? Dice Simona Mambrini, una traductora de literatura infantil y juvenil, que el verdadero desafío es que el niño lector viaje hacia el país en que se desarrolla la historia de un libro traducido, no al revés, o sea que el libro viaje hacia el niño que lo lee. Hay que encontrar la manera, aplicando técnicas como la ampliación lingüística. Mirella Piacentini, una compañera de la Universidad de Padua, decía que la traducción es precisamente el espacio que puede acoger lo diferente, ¿no? Por eso también en el caso de Dante Medina es muy interesante traducir sus textos porque tienen que ver mucho con México.



Figura 2. Dante Medina, en Forlì, en 2012, en una de sus visitas como escritor, poeta, y académico. Fotografía de Daniele Ferroni.

SRL: ¿Qué opina sobre la expresión italiana “*traduttore, traditore*” en relación con el difícil trabajo del traductor? Los “Falsos amigos”, las “Belles infidèles”.

GB: Bueno, eso es un tema clásico ¿no?, el de la traducción del *traduttore traditore*. Yo siempre les recomiendo a mis alumnos, que traten de respetar la intención del autor, respetar su estilo porque me parece fundamental. Es una actitud de fondo que recomiendo. Por lo que veo, revisando sus traducciones, puedo decirte que los chicos tienden a “traicionar” más que las chicas, a apropiarse más de un texto, lo cambian como quieren, tienen menos respeto al texto original, y hacen incluso una traducción más bonita, la mejoran, pero es “infiel”. Existen estudios al respecto, como existen sobre las traducciones hechas por escritores. Un caso famoso en italiano de traducción *bella e infedele* es la que hizo Cesare Pavese de la novela de Melville, *Moby Dick*. Con los avances traductológicos, hoy en día hay escritores que son grandes traductores también, capaces de respetar al autor que traducen. Por ejemplo, cito de nuevo a Bruno Arpaia. Él siempre dice que ser escritor le ayuda mucho porque sabe cómo funciona el mecanismo de la lengua, y por eso es muy respetuoso del texto original. En fin, respetar el estilo y la intención es muy importante, pero también es importante buscar un equilibrio para lo que se lee en italiano resulte “natural”, a menos que la lengua de partida no sea “natural”. Lo importante es tratar de recrear la misma experiencia lectora que vive el lector del texto en lengua original.

Algún ejemplo más. Justo en estos días estoy corrigiendo los exámenes del curso de segundo año de Grado, una traducción al italiano de la columna *Fatalidad* de Almudena Grandes escrita en ocasión de la erupción del volcán canario hace un par de años. El título hace referencia al concepto de fatalidad de la época clásica, definida como “aquel zarpazo de crueldad”. Muchos alumnos han traducido “zarpazo” con el italiano *colpo*, como si fuera “golpe”, pero no es lo mismo porque “zarpazo” te da la idea de algo animal. De hecho, el equivalente italiano es *zampata*, por lo tanto, *zampata di crudeltà*. En cambio, lo que te comentan los alumnos es que les suena raro, por eso emplean *colpo*. De esa manera, banalizan, normalizan la

lengua, y la intención de la autora se pierde. Eso lo hacen, a veces, incluso por su pobreza léxica, por una percepción distorsionada de la lengua. Al comienzo del curso suelo enseñarles la traducción de una columna de Javier Marías en que sale varias veces el adjetivo “pusilánime” traducido, justamente, con el equivalente *pusillanime*. Cuando analizamos dicha traducción comparándola con el texto original, y se trata de una traducción oficial, siempre sale la cuestión de que cambiarían *pusillanime* porque es una palabra que ellos nunca emplearían. A través de la traducción, por lo tanto, empiezan a entender la importancia de las palabras. La literatura te obliga a buscar la palabra más adecuada en un determinado contexto.

SRL: *¿Cuál ha sido la experiencia de traducir en clase a Dante Medina, su poesía?*

GB: Hace algunos años hicimos un laboratorio de traducción poética con Dante presente y fue muy interesante. La traducción poética, de hecho, te obliga precisamente a ese trabajo con las palabras, porque yo siempre digo que las palabras en la poesía se iluminan ¿no? Las palabras adquieren una fuerza, que en cambio en una novela o un cuento a menudo se diluye. En nuestro Departamento tenemos una larga tradición de práctica de la traducción poética. Giovanni Nadiani, que fue nuestro compañero, profesor de traducción del alemán al italiano, además de poeta y amigo de Dante, fundó hace muchos años lo que llamábamos “Laboratorio di traduzione permanente”. En efecto, bajo su impulso, seguimos montando varios laboratorios de traducción colaborativa: el poeta se presenta, cuenta algo de su experiencia poética, elige algunos de sus poemas que los estudiantes traducen en grupos, y al final se hace una lectura en bilingüe. En el caso de Dante me acuerdo de que eran poemas irónicos y los estudiantes tuvieron que reflexionar mucho sobre las palabras, le preguntaron alguna explicación y aprendieron mucho de la experiencia. El valor añadido, de hecho, es la presencia del autor, lo que les motiva mucho. En la traducción poética quizás tenga más sentido hablar de *traduttore traditore* porque es verdad que hay que tratar de respetar el contenido, pero, al mismo tiempo, existe el aspecto fónico de las palabras, la musicalidad de los versos que también se tiene que reproducir.

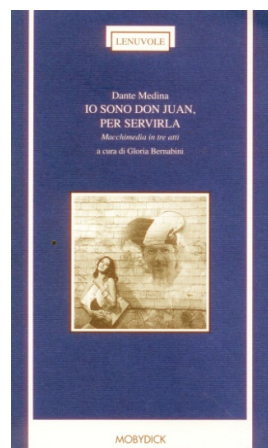


Figura 3. *Portada de Io sono Don Juan, per servirla.*

SRL: En 2012, se hizo la traducción del libro de teatro *Yo soy Don Juan*, para servir a usted (1996), lo sonó Don Juan, per servirlo, publicado en Faenza por la editorial Mobydick, por su alumna Gloria Bernabini. ¿Qué dificultades encontraron en la escritura de Dante Medina para su traducción?

GB: Ante todo, el recuerdo que tengo es que para Gloria fue fundamental trabajar con Dante, fue un auténtico privilegio. En nuestra Facultad, en ocasión del TFM, existe la posibilidad de pedir una beca para ir al extranjero y trabajar con el autor que se va a traducir. Y en el caso de la traducción de la obra de Dante yo sabía que era fundamental pasar una temporada en México y también sabía que podía contar con él. De hecho, los dos trabajaron mucho juntos, leyeron la traducción y Dante, que conoce el italiano, la ayudó mucho. Una de las dificultades que recuerdo fue la reproducción de la lengua oral y de las expresiones de registro coloquial, típicamente mexicanas (especialmente utilizado por el personaje de Lolita). Al mismo tiempo, en la obra aparece un lenguaje poético, con metáforas y símiles, además de una buena dosis de ironía. Otra peculiaridad es la presencia de neologismos, palabras inventadas por el autor, trazo típico de Medina que a menudo juega con las palabras. Por último, no faltan los muchos elementos extralingüísticos, también relacionados con la cultura mexicana.

SRL: ¿Cómo sabe que se ha logrado una buena traducción?

GB: Esto es muy difícil, algunos dicen que una buena traducción es la que se lee como si se hubiera escrito en aquella lengua, pero no siempre es así. Es verdad que una buena traducción es la que lees de manera fluida, pero como ya hemos comentado antes, a veces el texto original es difícil incluso para un lector de lengua materna, y por eso no hay que “mejorarlo” traduciéndolo. Yo creo que una buena traducción es la que te consiente, al final, tener la misma experiencia lectora, o muy parecida, que tiene el lector original.

SRL: En 2021, la estudiante de máster Martina Franzini realizó una propuesta de traducción de la novela *Esta gringa que ves*: nació en México y no habla inglés (2016). ¿Cuál fue el mayor reto de traducir a un autor que juega con la lengua como Dante Medina?

GB: Este libro fue todavía más difícil a nivel de traducción porque se trata de una novela breve pero muy densa, en la que aparecen más voces a la vez y tú tienes que entender quién está hablando, y luego hay recuerdos, varios *flashbacks*, un ritmo peculiar, variado, no ha sido fácil. Sin contar los muchos juegos con las palabras, el empleo de términos en inglés, la fraseología, los muchos topónimos presentes, los antropónimos, algunos inventados, en fin, fue *para volverse locos*. Y en este caso fue imposible contar con la ayuda de Dante porque estábamos en plena pandemia y nadie podía moverse. Martina contó con la ayuda de un amigo mexicano, pero la revisión de la traducción se debería hacer con Dante para poder llegar a su publicación.

SRL: ¿Qué ha sido lo más gratificante de traducir a Dante Medina?

GB: A mí me gustan mucho los desafíos lingüísticos porque permiten una traducción creativa, pero también me interesa, como ya he dicho, la cuestión cultural. Traducir a Dante significa traducir su mundo y su país. Me encanta la idea de que al final sus obras se puedan leer en italiano: como siempre, gracias a la traducción, un texto que



nace en otra cultura, en otro mundo, para otros lectores vuelve a vivir en otra lengua y para nuevos lectores.

*SRL: Por último, ¿cuál ha sido la relación de Dante Medina con la Universidad de Bolonia, con el alumnado, con usted, con otros profesores, como Giovanni Nadiani?*

GB: Fue una relación especial, muy bonita. Giovanni iba a los festivales de poesía alrededor del mundo, conocía a muchos poetas y siempre les invitaba a Forlì para que conocieran a nuestros estudiantes. Ingleses, españoles, holandeses, mexicanos, le daba igual porque sabía que a través de la lengua y de la traducción se podían crear puentes, amistades, experiencias. Y así pasó con Dante: un día me dijo: “Mira Gloria, tengo un amigo mexicano, lo vamos a invitar porque además ha hecho algo sobre el Don Juan, es poeta, etc., etc.” y lo invitamos. Además, con Dante fue fantástico, nos hicimos amigos, compartimos muchos momentos bonitos, tuvimos la experiencia de los laboratorios, nos dio conferencias en Forlì, salieron esas dos tesis, una obra publicada. Y cuando Giovanni Nadiani nos dejó, y organizamos unas Jornadas en Forlì en su memoria, Dante participó con un recuerdo precioso que yo traduje al italiano. Para mí Dante ya es una referencia no sólo literaria, sino afectiva también, muy importante, es decir que va más allá de la relación académica. Y Dante ha sido y sigue siendo muy generoso conmigo.



Figura 4. Dante Medina con la profesora Gloria Bazzocchi, en 2017 en las Jornadas de Forlì en homenaje a Giovanni Nadiani y a la lengua romañol.

## X. BIBLIOGRAFÍA

### 1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA:

#### LIBROS:

MEDINA, Dante: *Léerere. Manual para hispanoandantes*, México, D. F., SEP / CREA, 1986. Con una Presentación de Juan Rulfo. Segunda edición: México, D. F., Dirección de Literatura / UNAM (Serie Rayuela), 1992.

MEDINA, Dante: *Tola. La delicuescencia del lenguaje*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1987.

MEDINA, Dante: *Niñoserías*, México, D. F., Alianza Editorial, 1989.

MEDINA, Dante: *Cosas de cualquier familia*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1990.

MEDINA, Dante: *La Dama de la Gardenia*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1992. Segunda edición: Guadalajara, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2015.

MEDINA, Dante: *Sólo los viajeros saben que al sur está el verano. Un viaje por Francia, Italia, Yugoslavia, Bulgaria y Grecia*, México, D. F., Alianza Editorial, 1993.

MEDINA, Dante: *Cómo perder amigos*, Bogotá / La Habana, Instituto colombiano de cultura / Casa de las Américas, 1994.

MEDINA, Dante: *Maneras de describir a Ana / El agua, la Luna, la montaña y los puentes*, México, D. F., / Saltillo, CONACULTA / Instituto Coahuilense de Cultura (Colección *Los Cincuenta*), COORDINACIÓN NACIONAL DE DESCENTRALIZACIÓN, 1995.

MEDINA, Dante: *Poeme pentru Ana*, Cracovia, Editura Europa, Biblioteca de Poezie Universala, 1996. Traducción de Albu Melania.

MEDINA, Dante: *Yo soy Don Juan, para servir a usted*, Guadalajara, México. Editorial Ágata, 1996. Segunda edición: Editorial Ágata, 1998. *Io sono Don Juan, per servirla*, Faenza, Italia. Mobydick, 2012. Edición Bilingüe de Gloria Bernabini.

MEDINA, Dante: *Ciudades de por sí*, Monterrey, Ediciones Castillo, 1997.

MEDINA, Dante: *Vivir*, Guadalajara, edición artesanal privada, 1998.

MEDINA, Dante: *Los placeres de los ojos: Guadalajara*, Guadalajara, Unidad Editorial del Gobierno del Estado de Jalisco / Ayuntamiento de Guadalajara / El Colegio de Jalisco, 1999. Segunda edición: Guadalajara, Ediciones Arlequín / Universidad de Guadalajara, 2007.

- MEDINA, Dante: *Del amor que te di*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000.
- MEDINA, Dante: *Libreta de poemas para enamorar a la amada*, Guadalajara, Ediciones de La Musa Fea, 2000. Segunda Edición: Guadalajara, Ediciones de La Musa Fea, 2008. Tercera Edición: Guadalajara, Ediciones de La Musa Fea – CUCSur, 2008.
- MEDINA, Dante: *Los placeres de la lengua*, Guadalajara, Ágata, 2001. Con obra pictórica de José Luis Malo.
- MEDINA, Dante: *Te ve, mi amor, T. V.*, La Habana, Casa de las Américas, 2001. Segunda edición: Tenerife, Ediciones Baile del Sol, 2008. Tercera edición: Colima, Puertabierta Editores, 2015.
- MEDINA, Dante: *A la bisconversa. De adelante para atrás. Antojolía antológica*, Guadalajara, Ediciones Arlequín, 2002.
- MEDINA, Dante: *Doktor Psiquiatra. La Virgen y El Ángel*, México, D. F., Ediciones B, 2003.
- MEDINA, Dante: *Culito y Lugubrio*, Ciudad de Isla Cristina, Ayuntamiento de Isla Cristina, 2004.
- MEDINA, Dante: *Medicina y Literatura. Bata mañosa, lengua engañosa*, Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias de la Salud, CUCS, Universidad de Guadalajara, 2005.
- MEDINA, Dante (ed.): *El Ánima de Sayula*, Secretaría de Cultura, Guadalajara, 2006. Edición de lujo. Prólogo, establecimiento del texto y notas de Dante Medina, ilustraciones y grabados de Juan Carlos Macías, edición y diseño editorial de Rodolfo Sánchez.
- MEDINA, Dante: *La Musa Fea*, Guadalajara, Secretaría de Cultura de Jalisco / Universidad de Guadalajara / Ediciones La Musa Fea, 2006.
- MEDINA, Dante: *Mundus Novus: Américo*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2006.
- MEDINA, Dante: *Pasión por la medicina*, Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias de la Salud, CUCS, Universidad de Guadalajara, 2006.
- MEDINA, Dante: *Dibujos al carbón de la flor y la abeja para Amy*, Punta Umbría, Aullido Libros, 2007.
- MEDINA, Dante: *No me agradezcan la visita*, Huelva, Editorial Isla Varia, 2008.
- MEDINA, Dante: *Odioso. Cartas a Dios sin acuse de recibo*, Tenerife, Ediciones Baile del Sol, 2008.

- MEDINA, Dante: *¿Latino yo? No, yo soy itálico. El español no es hijo del latín*, Guadalajara, Ediciones de La Musa Fea, 2009. Segunda edición: La Musa Fea, 2009. Tercera edición: Granada, Isla Varia, 2010.
- MEDINA, Dante: *AEIOU, icnocuícats con las cinco vocales*, Mérida, España, Aula Literaria Jesús Delgado Valhondo, Asociación de Escritores Extremeños, 2013.
- MEDINA, Dante: *Franz Kafka, un mexicano cualquiera*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 2013.
- MEDINA, Dante: *Sonetos: Qué son... etos? El soneto atípico en la literatura*, Lagos de Moreno, CULagos, Centro Universitario de Los Lagos, Editorial Universidad de Guadalajara, 2013.
- MEDINA, Dante: *Ya nadie es perfecto*, Colima, Puertabierta Editores, 2013.
- MEDINA, Dante: *Amor, cuidame de ti*, Colima, CONECULTA / Puertabierta Editores, 2014.
- MEDINA, Dante: *El aborto como estrategia. (Algunos ejemplos)*, Guadalajara, Ediciones Arlequín, 2014.
- MEDINA, Dante: *Feminus*, México, D. F., CONACULTA, 2000. Segunda edición: Sevilla, Ultramarina, 2014.
- MEDINA, Dante: *Tapatía*, Colima, CONACULTA / Puertabierta Editores, 2014.
- MEDINA, Dante: *Naiden sabe de amor*, Madrid, Amargord Ediciones, 2015.
- MEDINA, Dante: *Origami con volcán de fondo*, Colima, Puertabierta Editores, 2015.
- MEDINA, Dante: *Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, Autobiografía en femenino, Colima, Puertabierta Editores, 2016.
- MEDINA, Dante: *Gentes que se quieren tanto*, Colima, Puertabierta Editores, 2016.
- MEDINA, Dante: *Jilotlán de los Dolores*, Toluca, FOEM, 2016.
- MEDINA, Dante: *Juanes de ficción: Juan Rulfo y Juan José Arreola*, Toluca, Fundación Caballero Águila, 2016.
- MEDINA, Dante: *Los placeres del viajero. Crónicas de viajes*, Colima, Puertabierta Editores, 2016.
- MEDINA, Dante: *Arigato*, Colima, Puertabierta Editores, 2017.
- MEDINA, Dante: *Constancio El Memorioso. Autobiografía narrada por Constancio Hernández Allende*, Colima, Puertabierta Editores, Colección Letras Vivas de Jalisco, 2017.
- MEDINA, Dante: *Cuaderno de Ana Lunera*, Sevilla, Editorial Ultramarina Cartonera, 2017.
- MEDINA, Dante: *Elogio de los mosquitos*, Madrid, Amargord Ediciones, 2017.

- MEDINA, Dante: *Gracias por darme de llorar. (Cuentos tiernos, miserables, y absurdos)*, Colima, Puertabierta Editores, 2017.
- MEDINA, Dante: *Ir, volver y... qué darse*, Madrid, Alianza Editorial, 2003. Segunda edición: Colima, Puertabierta Editores, 2017.
- MEDINA, Dante: *La Biblia. No la deje al alcance de los niños*, Colima, Puertabierta Editores, Colección Letras Vivas de Jalisco, 2017.
- MEDINA, Dante: *Satori*, Colima, Puertabierta Editores, 2017.
- MEDINA, Dante: *Todos los amantes buscan un espejo*, Guadalajara, Secretaría de Cultura de Jalisco, Colección Garbanzo de a Libro, 2017.
- MEDINA, Dante: *Mis muchos Rulfos, mis Rulfos míos*, Colima, Puertabierta Editores, 2018.
- MEDINA, Dante: *Sin miedo a las palabras. Cuentos completos (1977-2017)*, Madrid / Colima, Amargord Ediciones / Puertabierta Editores, 2018, 2 vols. Responsable de la edición Sandra Ruiz Llamas.
- MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, Madrid / Colima, Amargord Ediciones / Puertabierta Editores, 2019, 2 vols. Responsable de la edición Sandra Ruiz Llamas.
- MEDINA, Dante: *Desentuerτος y enmiendas. De algunas de las muchas obras que lo merecen*, Colima, Puertabierta Editores, 2019.
- MEDINA, Dante: *Satori*, Barcelona, Ediciones de la Era, 2019.
- MEDINA, Dante: *Anas en la literatura*, Colima, Puertabierta Editores, 2020.
- MEDINA, Dante: *Con juego en la lengua. Novelas completas (1987-2017)*, Madrid / Colima, Amargord Ediciones / Puertabierta Editores, 2020, 4 vols. Responsable de la edición y del Apéndice Lexicográfico Sandra Ruiz Llamas.
- MEDINA, Dante: *Obras maestras. Re-acomodos y arreglos*, Colima, Puertabierta Editores, 2020.
- MEDINA, Dante: *Por aquí pasaba un río, y yo también*, Lagos de Moreno, CULagos, Centro Universitario de Los Lagos, Editorial Universidad de Guadalajara, 2020.
- MEDINA, Dante: *Femina paradoxus*, Culiacán, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2021.
- MEDINA, Dante: *Ni falta que hace Dios*, Colima, Puertabierta Editores, 2021.
- MEDINA, Dante: *Volver a Borges*, Colima, Puertabierta Editores, 2021.
- MEDINA, Dante: *Yo soy lo que quiero ser*, Ciudad de México, Editorial Mango Manila, 2021.

- MEDINA, Dante: *Premio Nobel*, Colima, Puertabierta Editores, 2022.
- MEDINA, Dante: *Satori*, Barcelona, Ediciones de la Era, 2022. Edición en francés.
- MEDINA, Dante: *Con ganas de algo más. Novecuentos*, Puertabierta Editores, Colima, 2023.
- MEDINA, Dante: *El Ánima de Sayula*, edición facsimilar de 1897 de Teófilo Pedroza, Colima, Puertabierta Editores, 2023.
- MEDINA, Dante: *Me enkafka vivir en Huelva*, Huelva, Niebla, 2024.
- MEDINA, Dante: *Ni un pelo de tonta*, Colima, Puertabierta Editores, 2025.

#### PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

- MEDINA, Dante: “Paseo Nocturno”, revista *Boletín Mensual* del Departamento Agrícola y Ganadero, Guadalajara, Jalisco, año XIV, no. 74/6, junio de 1974.
- MEDINA, Dante: “Palinuro de México”, periódico *El Universal*, México, D. F., lunes 17 de agosto de 1981.
- MEDINA, Dante: “Yo Habría Escrito de Todas Maneras ¿Quién?”, periódico *El Jalisciense*, suplemento cultural “Tierra Pródiga”, Guadalajara, Jalisco, 13 de mayo de 1986.
- MEDINA, Dante: “La Fiesta Delirante de la Historia”, periódico *El Sol del Centro*, suplemento cultural “El Unicornio”, Aguascalientes, Aguascalientes, 22 de mayo de 1988.
- MEDINA, Dante: “De la invención literaria como maledicencia”, revista *La Tarea*, Guadalajara, Jalisco, 13 de agosto de 1992.
- MEDINA, Dante: *Lecturas de Jalisco*, Tlaquepaque, Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, 1992.
- MEDINA, Dante: “Paz en nuestras vidas *a manera de testimonio*”, periódico *El Occidental*, suplemento cultural “Armario”, Guadalajara, Jalisco, domingo 24 de abril de 1994.
- MEDINA, Dante: “Las invenciones del cuerpo”, periódico *El Occidental*, suplemento cultural “Armario”, Guadalajara, Jalisco, domingo 22 de mayo de 1994.
- MEDINA, Dante: “Guadalajara en su cumpleaños”, columna *En el ojo ajeno*, periódico *Siglo 21*, suplemento “Vida y Cultura”, Guadalajara, Jalisco, 11 de febrero de 1996, año V, no. 1543.

- MEDINA, Dante: “Chi sei tu, Dante Medina?”, conferencia leída en Siena, Italia, en la Facoltà di Lettere et Filosofia, el 17 de marzo de 1999.
- MEDINA, Dante: “En los ojos de una mujer”, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, miércoles 29 de marzo de 2000.
- MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en la vida de los otros”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 9 de febrero de 2001.
- MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en la interpretación”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, viernes 30 de marzo de 2001.
- MEDINA, Dante: “La memoria improvisa siempre”, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, sábado 31 de marzo de 2001.
- MEDINA, Dante: “I. Del viejo amor por Chile, que no conocía”, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, 22 de octubre de 2001.
- MEDINA, Dante: “El último juglar guarda silencio: el hombre que hablaba”, periódico *El Informador*, suplemento “Tapatío Cultural”, Guadalajara, Jalisco, martes 4 de diciembre de 2001.
- MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en México”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 3 de mayo de 2002.
- MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en la escuela”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 17 de mayo de 2002.
- MEDINA, Dante: “Habitar el mundo con la muerte”; columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 24 de mayo de 2002.
- MEDINA, Dante: “La muerte de Georges Baudot. El silencio de un nahuatlato”, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 31 de mayo de 2002.
- MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en la televisión”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, 5 de julio de 2002.
- MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en el alcohol”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 26 de julio de 2002.

- MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en la perfección”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 23 de agosto de 2002.
- MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en la violencia”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 13 de diciembre de 2002.
- MEDINA, Dante: “Habitar el mundo en un país inventado”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 10 de enero de 2003.
- MEDINA, Dante: “Habitar el mundo entre el odio de los otros”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 21 de febrero de 2003.
- MEDINA, Dante: “La guerra, ese espectáculo”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 21 de marzo de 2003.
- MEDINA, Dante: “Habitar el mundo que ensucian los políticos”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 28 de marzo de 2003.
- MEDINA, Dante: “¿Qué mundo tenemos?, ¿qué mundo tendremos?”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 11 de abril de 2003.
- MEDINA, Dante: “Habitar el mundo esperando la muerte”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 18 de abril de 2003.
- MEDINA, Dante: “Habitar el mundo sin leer libros”, columna *Maneras de habitar el mundo*, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, viernes 25 de abril de 2003.
- MEDINA, Dante: “El milagro y la chiripa”, periódico *Milenio*, Ciudad de México, 16 de junio de 2003.
- MEDINA, Dante: “Deudas con la cultura catalana”, periódico *Unomásuno*, México, D. F., 24 de enero de 2004.
- MEDINA, Dante: “Centenario de Agustín Yáñez. Un chico de muy buena reputación”, periódico *El Informador*, suplemento “Tapatío Cultural”, no. 292, Guadalajara, Jalisco, domingo 16 de mayo de 2004.



MEDINA, Dante: *¿Quién eres tú, Dante Medina?* Texto leído el 2 de junio de 2011 en el Centro Cultural Clavijero, de Morelia, Michoacán, en la recepción del Reconocimiento que le hizo el Gobierno de Michoacán y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) a Dante Medina.

MEDINA, Dante: “Un jalisciense michoacano”, periódico *La voz de Michoacán*, Sección Cultura, Morelia, Michoacán, viernes 3 de junio de 2011.

MEDINA, Dante: “Uruapan y lo uruapense: honda presencia en mi literatura y en mi vida”, conferencia magistral leída en el auditorio Manuel Romero, de la Universidad Don Vasco, en Uruapan, Michoacán, el 29 de agosto de 2013.

MEDINA, Dante: “Propuestas para la ciudad amable”, “Artes escénicas: Independiente nació, independiente creceré”, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, domingo 25 de marzo de 2021.

MEDINA, Dante (ed.): pancarta literaria *Chanchullo*, Guadalajara, s. f.

#### TESIS DEL AUTOR

MEDINA, Dante: *El sentido del tiempo en la obra de Alejo Carpentier* (1978), tesis de Licenciatura, bajo la dirección de Adalberto Navarro Sánchez. Universidad de Guadalajara. Inédita.

MEDINA, Dante: *La estructura en dos novelas no estudiadas de Alejo Carpentier: La consagración de la primavera y El arpa y la sombra* (1980), tesis de Maestría, bajo la dirección de Fernando Carlos Vevia Romero. Universidad de Guadalajara. Inédita.

MEDINA, Dante: *Le jeune roman mexicain des années 1960-1980* (1983), tesis de Doctorado, bajo la dirección de Edmond Cros. Université Paul Valéry de Montpellier. Inédita.

#### ENTREVISTAS AL AUTOR:

RUIZ LLAMAS, Sandra: “Adolescencia Secundaria - Preparatoria Uruapan”, Entrevista a Dante Medina en *Las noches del 1900*, Huelva, 27 de junio de 2022.

- RUIZ LLAMAS, Sandra: “Adulthood Doctorado Montpellier”, entrevista a Dante Medina, en *Las noches del 1900*, Huelva, 30 de junio de 2022.
- RUIZ LLAMAS, Sandra: “Nacimiento 0-5 años Jilotlán de los Dolores”, entrevista a Dante Medina, en *Las noches del 1900*, Huelva, 18 de junio de 2022.
- RUIZ LLAMAS, Sandra: “Niñez 5-12 años Nueva Italia”, entrevista a Dante Medina, en *Las noches del 1900*, Huelva, 23 de junio de 2022.
- RUIZ LLAMAS, Sandra: “Juventud Licenciatura - Maestría Guadalajara”, entrevista a Dante Medina, en *Las noches del 1900*, Huelva, 28 de junio de 2022.

## 2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA:

- ACEVES, Raúl: *Los poemas del colibrí*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Colección del Centro de Estudios Literarios, 1990.
- AGRAZ GARCÍA DE ALBA, Gabriel: *Doña Marina, Malintzin o “La Malinche” nació en el antiguo reino de Xalisco*, México, D. F., edición de autor, 1984.
- AGUILERA NAVARRETE, Flor E. (ed.): *La edición crítica y la edición anotada: consideraciones teórico-metodológicas en torno a la literatura mexicana*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2022.
- ALATORRE, Antonio: *Los 1001 años de la lengua española*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 1989.
- ALEMANY BAY, Carmen: “Hacia una nueva conceptualización de la narrativa sobre el indígena: del neoindigenismo al postindigenismo”, revista *Kamchatka*: “revista de análisis cultural”, Valencia, Universitat de València, no. 22, 2023.
- ALONSO PALOMAR, Pilar: *De un universo encantado a un universo reencantado*, Valladolid, Grammalea, 1994.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene: “Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo”, revista *Lucanor*, no. 11, 1994.
- ARISTÓTELES: *Poética*, 1447 b.
- ARREOLA, Juan José: *Bestiario*, México, D. F., Joaquín Mortíz, 1972.
- ARREOLA, Juan José: *La Feria*, México, D. F., Joaquín Mortíz, SEP, Lecturas Mexicanas, 1963.
- ARREOLA, Juan José: *Confabulario*, México, D. F., Editorial Planeta, CONACULTA, Narrativa Mexicana Actual, 1999.

- AUERBACH, Erich: *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- ÁVALOS, Iliana (ed.): *El Colegio de Jalisco*, “Carta de mayo 4”, Zapopan, Jalisco, El Colegio de Jalisco, 2003.
- BAJTÍN, Mijail: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.
- BALDESHWILER, Eileen: “The Lyric Short Story: The Sketch of a History”, revista *Studies in Short Fiction*, Newberry, Newberry College, 1969, vol. 6, no. 4.
- BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio y VILVANDRE DE SOUSA, Cécile: *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Cuenca, Colección Estudios, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- BALZAC, Honoré de: *Ferragus, chef de dévorants*, París, Freeditorial, 1833.
- BAÑUELOS, Raúl, MEDINA, Dante, ACEVES, Raúl: *Poesía reciente de Jalisco*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Colección del Centro de Estudios Literarios, 1989.
- BAÑUELOS, Raúl, MEDINA, Dante, SOUZA, Jorge (eds.): *Poesía viva de Jalisco*, Guadalajara, Secretaría de Cultura Jalisco / CONACULTA 2004.
- BAQUERO GOYANES, Mariano: *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993. Estudio preliminar de Francisco Javier Díez de Revenga. Segunda edición.
- BARRENECHEA, Ana María: *Ensayo de una tipología fantástica*, en *Revista Iberoamericana*, no. 80, 1972.
- BARRIENTOS, Juan José: “Rojas González y Álvaro Cunqueiro: la parábola del joven tuerto”, periódico *La Jornada Semanal*, 22 de diciembre de 1991.
- BARTHES, Roland: “L’Effet de Réel”, *Communications, Recherches sémiologique le vraisemblable*, n. II, 1968.
- BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*, México, D. F., Siglo XXI Editores, 1996.
- BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 2017. Traducción de Cristina Fernández Medrano. &&&
- BARTHES, Roland: *s/z*, México, D. F., Siglo XXI Editores, 2011. Traducción de Nicolás Rosa.
- BAUDELAIRE, Charles: *Pequeños poemas en prosa*, Madrid, Cátedra, 1986. Ed. J. A. Millán Alba.

- BELLEMIN-NOËL, Jean: “Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques”, revista *Littérature*, no. 2, mayo de 1971.
- BERGSON, Henri: *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Editorial Losada, Clásicos Losada, 2003.
- BERNABINI, Gloria: *Io sono Don Juan, per servirla. Propuesta de traducción*, tesis de Maestría, Università di Bologna, Dipartimento di Interpretazione e Traduzione, Campus Forlì, Italia. 2012. Bajo la dirección de Gloria Bazzocchi. Inédita. *Io sono Don Juan, per servirla*, Faenza, Mobydick, 2012. Edición bilingüe de Gloria Bernabini.
- BLANCO WHITE, José María: *Sevilla, 1801*, Madrid, Biblioteca de El Sol, 2ª parte de *Cartas de España*, Compañía Europea de Comunicación e Información, S. A.
- BOCCACCIO, Giovanni: *Decamerón*, México, D. F., Editorial Porrúa, 1982. Prólogo de Francisco Montes de Oca.
- BOMPIANI, Laffont: *Dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, París, Aylesbury Bouquins, 1980.
- BORGES, Jorge Luis: *Manual de zoología fantástica*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1966.
- BOZZETTO, Roger: *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur modern*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998.
- BRASCA, Raúl: “Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento”, revista *El cuento en red*, no. 1, 2000. URL: [www.elcuentoenred.org](http://www.elcuentoenred.org).
- BRAVO PÉREZ, María del Consuelo: *La educación en la obra de Cervantes, con relación especial al humor*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Colección vitor 115, tesis doctorales, agosto, 2003.
- BRAVO, Víctor Antonio: *La irrupción y el límite*, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- BRÚ Y TOMÁS, José Juan Pedro: *El festín de Babel. El juego en la literatura*, tesis doctoral, Universidad de Guadalajara, Departamento de Lenguas Modernas, México. 2005. Bajo la dirección de Dante Medina. III vols. Inédita.
- BRÚ, José, MEDINA, Dante: *Los Fundamentales. Re-visión de las literaturas de Occidente de la Edad Media al siglo XXI*, Autlán, Jalisco, Centro Universitario

- de la Costa Sur, Universidad de Guadalajara, Colección Monografías de la Academia, 2015.
- BRUSHWOOD, John S.: *La novela mexicana (1967-1982)*, México, D. F., Enlace Grijalbo, 1984.
- BURKE, Peter, *et al.*: *Una historia cultural del humor*, Madrid, Ediciones sequitur, 1999.
- CALVINO, Ítalo: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994.
- CALVINO, Ítalo: *Cuentos fantásticos del XIX. Lo fantástico visionario*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.
- CAMACHO, José: “Entrevista a Dante Medina”, periódico *Acontecer*, suplemento cultural “La Tinta Suelta”, Estado de México, 28 de abril de 2004.
- CAMPBELL, Federico: *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, D. F., Biblioteca Era / Dirección de Literatura UNAM, 2003.
- CAMPRA, Rosalba: “Fantástico y sintaxis narrativa”, revista *Río de la Plata*, Buenos Aires, Centro de Estudios Literarios y Civilizaciones del Río de la Plata, no. 1, 1985.
- CAMPRA, Rosalba: *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Editorial Renacimiento, Colección Iluminaciones (Filología, crítica y ensayo), 2008.
- CAMPS, Susana: *La literatura fantástica y la fantasía*, Madrid, 1989.
- CAMUS, Albert: *El verano*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- CARRERA, Alfredo (ed.): *Vine porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pito Pérez*, Morelia, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Michoacán, 2011.
- CONAN DOYLE, Arthur: *Las aventuras de Sherlock Holmes*, México, D. F., Editorial Porrúa, 1979.
- COROMINAS, Joan: *Breve diccionario etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Editorial Gredos, 1987.
- CORONADO, Eligio: “Los energumentos de Dante Medina”, periódico *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, Monterrey, N. L., mayo de 1987.
- COSERIU, Eugenio: *Principios de semántica estructural*, Madrid, Editorial Gredos, segunda edición, 1981.
- CRUZ BÁRCENAS, Arturo: “Viajar, simplemente viajar”, periódico *Macrópolis*, sección Libros, México, D. F., 31 de mayo de 1993.

- CULTURA UNAM: Historia casa del lago. *Un siglo de historia*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, URL: <https://casadellago.unam.mx/nuevo/casa-del-lago/historia>. Consultado el 10 de mayo de 2022.
- CUSI, Ezio, *Memorias de un colono*, México, D. F., Editorial Jus, 1955.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés: *Este que ves, engaño colorido...* URL: <https://ciudadseva.com/texto/este-que-ves-engano-colorido/>
- DE LA HOZ, Pedro: “Dante Medina, asesino de Maupassant”, periódico *Gramma*, La Habana, 12 de febrero, 1994.
- DE VEGA, Lope: *El caballero de Olmedo*, México, Editorial Porrúa, 1992.
- DEL PASO, Fernando: *Palinuro en la escalera, o el arte de la comedia*, México, D. F., Editorial Diana, 1992.
- DELEUZE, Gilles: *El bergsonismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, Colección Teorema, 1987. Traducción de Luis Ferrero Carracedo.
- DERRIDA, Jacques: *De la Gramatología*, México, D. F., Siglo XXI Editores, 1971. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.
- DERRIDA, Jacques: *Carta a un amigo japonés*, en *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997. Traducción de Cristina de Peretti.
- DÍAZ BILD, Aída: *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*, Tenerife, Universidad de La Laguna, Colección Estudios y Ensayos, Serie Filología / 4, 2000.
- DORANTES, David: “Llegó el juego de las letras”, periódico *Siglo 21*, Sección Vida y Cultura, Guadalajara, 21 de noviembre, 1992.
- DUBOIS, Christophe: “Lingüísticas de la Creación de una ‘Lengua Nueva’ en las *Niñoserías* de Dante Medina”, periódico *El Occidental*, Guadalajara, 1 de junio de 1991. Traducción de Dante Medina.
- DUBOIS, Christophe: *Rapport de D.E.A.: Un exemple de “linguistique fantastique”*. *Niñoserías de Dante Medina*, 1991. En *Amont de Babel. La lenguanña de Dante Medina*, tesis doctoral, Université de Bordeaux III, École Doctorale Montaigne-Humanités, Francia. 1998. Bajo la dirección de Nadine Ly. Inédita.
- DUPRÉEL, Eugène: *Sociologie générale*, París, PUF, 1948.
- ECO, Umberto: *Lector in fabula*, Milán, Bompiani, 1964.
- ECO, Umberto: *Il nome della rosa*, Milán, Bompiani, 2018.

- ELLIOTT, Robert C.: *The power of satire: Magic, ritual, art*, New Jersey, Princeton University Press, New Jersey, 1972.
- EMELINA, Jean: *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Liège, Éditions SEDES, Collection Questions de littérature, 1996.
- ESCOBAR, Juan Calatrava, *et al.*: *Proyecto y ciudad*, Revista de temas de arquitectura, Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, 2011.
- ESPINOZA, Jorge Luis: “Dante Medina recibirá en Cuba el Premio Casa de las Américas”, periódico *Unomásuno*, sección “Ciencia, cultura y espectáculos”, México, D. F., 4 de febrero de 1994.
- ESTRADA, Sylvia Georgina: “En busca de la perfección”, periódico *Zócalo*, Saltillo, Coahuila, martes 27 de mayo de 2014.
- EZAMA, Ángeles: *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1992.
- EZQUERRO, Milagros: *Théories et Fiction, le nouveau roman hispano-américain*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1983.
- FABRIS, A.: *El giro lingüístico: hermenéutica y análisis del lenguaje*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín: *El Periquillo Sarniento*, México, D. F., Trillas, 2013.
- FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe: *Literatura hispanoamericana del siglo XX. “Imaginación y fantasía”*, Málaga, Universidad de Málaga, s. f.
- FERNÁNDEZ SANTIAGO, Miriam: *The (il)logics of postmodern humor*, Huelva, Universidad de Huelva, 2003.
- FERNÁNDEZ SANTIAGO, Miriam: *The voice and the void. On humor and postmodernity*, Huelva, Universidad de Huelva publicaciones, 2005.
- FERNÁNDEZ, TOMÁS Y TAMARO, Elena: “Biografía de José López Portillo y Rojas”. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, España, 2004, URL: [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lopez\\_portillo\\_y\\_rojas.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lopez_portillo_y_rojas.htm). Consultado el 14 de mayo de 2022.
- FIGUEROA DORREGO, Jorge, URDIALES SHAW, Martín, *et al.*: *Estudios sobre humor literario. Del epigrama satírico griego al soneto áureo*, Vigo, Universidad de Vigo, 2001.

- FORSTER, Eduard Morgan: *Aspectos de la novela*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1961.
- FRANCO, Jean: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Editorial Ariel, 1987.
- FRANZINI, Martina: *Dante Medina e l'autobiografia al femminile. Proposta di traduzione in italiano di Esta gringa que ves: nació en México y no habla inglés*, tesis de Maestría, Università di Bologna, Lingue e Letteratura, Campus Forlì, 2021. Bajo la dirección de Gloria Bazzocchi. Inédita.
- FRYE, Northrop: *Anatomy of criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1968.
- GALIŞ, Florin: *Don Juan: Un arhetip teatral*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Teatro y Cine Ion Luca Caragiale (UNATC), Bucarest, 2010. Bajo la dirección de Mihaela Tonitza Iordache. Inédita.
- GARABITO, Xavier (ed.): *Ustedes poetas ¿qué creían?*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1988.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier: *Los géneros literarios: Sistema e historia*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa: “El cuerpo mítico y el cuerpo carnal de Susana San Juan”, *Monteagudo*, 3ª Época, no. 22, 2017.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Cien años de soledad*, Madrid, Random House, 2017.
- GARCÍA MORALES, Alfonso: *El ateneo de México (1906-1914). Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, no. de catálogo 363, 1992.
- GARCÍA MORALES, Alfonso, GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa: *México 1915-1920. Una literatura en la encrucijada*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2020.
- GARCÍA, Germán: *El exilio de escribir*, Fundación Descartes, 1993. URL: <http://www.descartes.org.ar/etexts-garcial6.htm>.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel A.: *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988.
- GOBIERNO DEL ESTADO DE JALISCO: *Jilotlán de los Dolores*, Dirección General de Desarrollo Municipal, 2022, URL: <https://www.jalisco.gob.mx/es/jalisco/municipios/jilotl%C3%A1n-de-los-dolores>.
- GODOY, Sebastián: *Poéticas urbanas. Representaciones de la ciudad en la literatura*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2014, URL:



[https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-39252014000300013](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-39252014000300013)

- GONZÁLEZ CASILLAS, Magdalena: “Arturo Rivas Sainz, el maestro”, revista *Summa*, Guadalajara, Jalisco, III época, no. 1, septiembre de 1985.
- GREENE, Graham: *El tercer hombre*, Barcelona, Planeta, 1970. Traducción de Silvina Bulrich.
- GREENE, Graham: *Nuestro hombre en La Habana*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- GREIMAS, A. J., COURTÉS, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Editorial Gredos, 1990. Edición española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión.
- GRIJELMO, Álex: *Defensa apasionada del idioma español*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 1998.
- GRIJELMO, Álex: *La seducción de las palabras*, Madrid, Santillana Ediciones, 2000.
- GUERRA MÁRQUEZ, Irma Estela: *Escritores de una ciudad encantada: el grupo literario lagunense de 1903*, Red de Repositorios Latinoamericanos, CONACYT, tesis doctoral, URL: <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/2252835> Consultado el 5 de junio de 2022. Inédita.
- GUTIÉRREZ, Luis Guillermo: *Poesía de Jalisco del siglo XX*, Guadalajara, Secretaría de Cultura Jalisco, 2001.
- H. CASTAGNINO, Raúl: *Cuento-artefacto y artificios del cuento*, Buenos Aires, Nova, 1977.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *Las corrientes literarias en la América hispana*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1949.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max: *Breve historia del modernismo*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1978.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, GARCÍA TEJERA, Ma. del Carmen, et al.: *El humor y las ciencias sociales*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2002.
- HERNÁNDEZ OROPEZA, Prócoro: “Por fortuna ya se va a acabar el siglo XX: Dante Medina”, entrevista, periódico *Tribuna de la Bahía*, 29 de enero de 1995.
- HERRERO CECILIA, Juan: *Estética y pragmática del relato fantástico (las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

- HEYNDELS, Ralph, CROS, Edmond: *Actes imprévues. Études sociocritiques*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques, 1984.
- HODGART, Matthew: *Satire origins and principles*, New Brunswick and London, Transaction Publishers, 2010.
- HOWARD ABRAMS, Meyer: *A Glossary of Literary Terms*, Orlando, Holt, Rinehart and Winston, 1988. Quinta edición.
- HUERTA CALVO, Javier: *El nuevo mundo de la risa: Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Barcelona, Editorial Oro Viejo, 1995.
- HUGO, Victor: *Teatro escogido*, Prefacio a *Cromwell*, Barcelona, Bruguera, 1972. Edición de T. Suero Roca.
- HUTCHEON, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. Londres, Routledge, 1988.
- IONESCO, Eugène: "Écrire", revista *Cahiers Renaud Barrault*, no. 53, febrero de 1966.
- IZAZAGA MÁRQUEZ, David: "Entrevista a Dante Medina", periódico *El Jalisciense*, suplemento cultural "ea!", Guadalajara, Jalisco, 7 de diciembre de 1989.
- J. LANGOWSKY, Gerald: *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. "Los juegos surrealistas", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1982.
- JAKSIC, Iván, LOLAS, Fernando y MATUS, Alfredo (comp.): *Gramática de la libertad. Andrés Bello y la unidad lingüística panhispánica. Antología conmemorativa V Congreso Internacional de la Lengua Española*, Asociación de Academias de la Lengua Española, Santiago de Chile, Ediciones Santillana, 2010.
- JAMESON, Fredric: *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta, S. A., 1996. Traducción de Celia Montolio Nicholson y Ramón del Castillo.
- JARDON, Denise: *Du comique dans le texte littéraire*, Paris-Gembloux, De Boeck-Duculot, Éditions J. Duculot, 1988.
- JARRY, Alfred: *Ubú rey*, Madrid, Cátedra Letras Universales, 1997. Edición de Lola Bermúdez. Traducción de José Benito Alique.
- JOYCE, James: *Dublineses*, Barcelona, Editorial Lumen, 1976. Traducción de Guillermo Cabrera Infante.
- JOYCE, James: *Finnegans Wake*, Barcelona, Editorial Lumen, 1993.
- KANT, Immanuel: *Crítica del juicio. Seguida de las observaciones sobre el asentamiento de lo bello y lo sublime*, Madrid, Librerías de Francisco Iruviedra, Antonio Novo, 1876. Traducción del francés de Alejo García Moreno y Juan Ruvira.

- LADA FERRERAS, Ulpiano, CACHERO CABAL, Álvaro Arias: *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2010.
- LAGMANOVICH, David: “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas”, *Revista Espéculo, Revista de estudios literarios*, no. 32, 2006.
- LASO, Sergio: *La muerte mexicana. Antología de textos sobre la muerte*, Zapopan, Jalisco, Ediciones Sergio Lasso, 2001.
- LEVY, Elsa: *Amatoria. El cuento amoroso en Jalisco*, Guadalajara, Secretaría de Cultura de Jalisco, 2005.
- LYON, David: *Posmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- LYOTARD, Jean-François: *La Diferencia*, Barcelona, Gedisa editorial, 1988. Traducción de Alberto L. Bixio.
- LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.
- MACÍAS, Atsiri: “Amor, cuidame de ti, la nueva obra de Dante Medina”, periódico *Quadratin*, Morelia, Michoacán, 24 de abril de 2015, URL: <http://www.quadratin.com.mx/cultura/Amor-cuidame-de-ti-la-nueva-obra-de-dante-medina>
- MARINA, José Antonio: *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- MARTÍN, José Luis: *Crítica estilística*, Madrid, Ediciones Gredos, 1973.
- MARTÍNEZ RENTERÍA, Carlos: “Los cambios en Europa del Este destruyeron una parte de mi pasado”, periódico *El Universal*, México, D. F., 12 de junio de 1993.
- MARTÍNEZ, Marcos: “Islas Fantásticas: Antigüedad y Modernidad”, en FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe: *Literatura hispanoamericana del siglo XX, “Imaginación y fantasía”*, Málaga, Universidad de Málaga, s. f.
- MAURON, Charles: *Psicocrítica del género cómico. Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*. Madrid, Arco Libros, S. L., Colección perspectivas, 1998. Traducción de Ma., del Carmen Bobes.
- MAURON, Charles: *Psychocritique du genre comique*, París, Librairie José Corti, 1970.
- MEDINA ROBLEDO, Ricardo Jacobo: Novela “Sólo fantasmas”, periódico *La Jornada*, suplemento “La Jornada Semanal”, México, D. F., no. 306, 14 de enero de 2001.
- MEDINA, Dante, RUIZ LLAMAS, Sandra (eds.): *Poesía FIP*, Colima, Puertabierta Editores, 2017.
- MEDINA, Rafael: “La nueva enfermedad de Dante Medina: El libro *Medicina y Literatura. Bata engañosa, lengua engañosa*”, periódico *El Informador*,

- suplemento “Tapatío Cultural”, Guadalajara, Jalisco, domingo 1 de enero de 2006.
- MELLIER, Denis: *La littérature fantastique*, París, Seuil, 2000.
- MÉNDEZ, J. L.: *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica*, San Juan, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.
- MESSAC, Régis: *Le “detective model” et l’influence de la pensée scientifique*, Paris, Champion, 1929.
- MICHEL, Charles: *Rhétorique de la lecture*, París, Seuil, 1977.
- MITTERAND, Henri: *Le discours du roman*, París, PUF, 1980.
- MONTERDE, Francisco: *Las revistas literarias de México*, México, D. F., Instituto Nacional de Bellas Artes / Departamento de Literatura / Secretaría de Educación Pública, 1963.
- MONTERROSO, Augusto: *La oveja negra y demás fábulas*, México, D. F., Ediciones Era, 2012.
- MORÁN DEL CASTILLO, Hilda: “Presentaron el libro *Léerere* de Dante Medina”, periódico *El Informador*, Guadalajara, 25 de marzo, 1987.
- MORÁN DEL CASTILLO, Hilda: “Hablemos de joyas. Hablemos de *Cosas de cualquier familia*”, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, domingo 25 de marzo de 1990.
- MURRAY, Beatriz: “Sólo los viajeros saben que al sur está el verano”, periódico *El Economista*, sección cultural, México, D. F., 23 de junio de 1993.
- NEWMARK, Peter: *Manual de traducción*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles, MONTOYA JUÁREZ Ángel Esteban y Jesús (eds.): *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert Editores, 2011.
- NOGUEROL, Francisca: “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, en ROAS, David: *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 2020.
- NOGUEZ, Dominique: *L’arc-en-ciel des humours*, París, éditions Hatier, Le livre de poche, Librairie Générale Française, 1996.
- ORIHUELA, Antonio: “Cuicamatini, Dante Medina”, prólogo a MEDINA, Dante: *A ojo de buen diablo. Poesía completa (1972-2018)*, Madrid / Colima, Amargord Ediciones / Puertabierta Editores, 2019.

- ORTEGA, Julio: “Leer a Dante Medina”, periódico *El Nacional*, suplemento cultural, México, D. F., 3 de diciembre de 1992.
- ORTEGA, Julio y MEDINA, Dante: *Presente y futuro de la literatura mexicana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, / México, D. F., Lotenal, 1993.
- PADILLA, Ignacio: “Dante Medina: *Cosas de cualquier familia*”, periódico *Unomásuno*, México, D. F., sábado 15, 1990.
- PAZ, Octavio: *Obras completas*, III, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002.
- PEÑATE RIVERO, E. Julio: *El cuento literario hispánico en el siglo XX: variaciones teóricas y prácticas creativas*, Madrid, Visor Libros, 2016.
- PERALES OJEDA, Alicia: *Las asociaciones literarias mexicanas*, “Al siglo XIX Ida y Vuelta”, México, D. F., UNAM, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000.
- PÉREZ, Aurelio: “Dante Medina: Los peligros de la posesividad”, periódico *Zócalo*, Saltillo, Coahuila, 28 de mayo de 2015.
- PÉREZ, Jorge: “Dante Medina con un premio bajo el brazo”, periódico *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, lunes 13 de octubre de 2014.
- PÉREZ, María Concepción: *Los géneros literarios. Curso superior de narratología. Narratividad-Dramaticidad*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1997.
- POE, Edgar Allan: *Double assassinat dans la rue Morgue*, París, Libro, 1996. Traducción de Charles Baudelaire.
- POLLOCK, Jonathan: *Qu'est-ce que l'humour?*, París, Klincksieck Éditions, 2001.
- PONZIO, Augusto *et al.*: *Lingüística y sociedad*, México, D. F., Siglo XXI Editores, 1976.
- POULET, Georges: *Les chemins actuels de la critique*, París, Union Générale d'Éditions, 1968.
- POULET, Georges: *La conscience critique*, París, José Corti Éditions, 1971.
- PROFETI, Maria Grazia: “Il ‘Nuevo mundo’ a teatro in Spagna”, conferencia leída en el Coloquio *Viaggi nel mondo di Amerigo*, Florencia, Italia, el 21 de noviembre de 2012.
- PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1928.
- QUENEAU, Raymond: *Exercices de style*, París, Gallimard, Folio, 2007.
- QUIROGA, Vasco de: *La utopía en América*, Madrid, Dastin, 2003.
- RAMÍREZ, Federico: “Escribir como aventarse al vacío”, entrevista a Dante Medina, periódico *Siglo 21*, Guadalajara, Jalisco, 9 de febrero de 1992.

- REIS, Carlos: *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1989. Versión española de Ángel Marcos de Dios.
- REYES, ALFONSO: *Antología de Alfonso Reyes*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 1965.
- RISCO, Antón, SOLDEVILLA, Ignacio, LÓPEZ-CASANOVA, Arcado, (eds.): *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1998.
- ROAS, David: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Editorial Arco Libros, 2001.
- ROAS, David: *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, segunda edición, 2019.
- ROAS, David: *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Djinn o la cita*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991. Traducción de Dante Medina.
- RODARI, Gianni: *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*, Barcelona, Editorial Planeta, 2021. Traducción de Mario Merino.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Tahiche: *La conspiración fantástica: una perspectiva lingüístico-cognitiva sobre la evolución del género fantástico*, investigación del Máster en Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008. Director de investigaciones David Roas.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier: *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- ROMERO, José Rubén: *Obras completas*, México, D. F., Editorial Porrúa, 1975. Cuarta edición.
- ROMERO, José Rubén: *La vida inútil de Pito Pérez*, Caracas, Gobierno Bolivariano de Venezuela, Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Colección los ríos profundos Clásicos, 2007.
- ROSE, Margaret A.: *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University Press, New York, 1993.
- RUEDA, Ana: “El cuento hispanoamericano actual: operaciones de desmantelamiento”, *Ínsula*, no. 512-513, 1989.
- RUIZ LLAMAS, Sandra: “Dante Medina: un Mundus Novus: en la literatura latinoamericana desde México”, *Actas del X Congreso de la Asociación*

- Coreana de Hispanistas*, Seúl, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2021. Edición de Wangmoo Yoo y Yeonggab Joen.
- RUIZ LLAMAS, Sandra: *Les contributions linguistiques et lexicographiques de Dante MEDINA au récit hispanoaméricain*, tesis de Maestría, Université Clermont Auvergne, UFR Langues, Cultures et Communication, Francia. 2021. Bajo la dirección de Michaël Grégoire. Inédita.
- RUIZ MERCADO, José: “Dante Medina: Un Barroco del Lenguaje”, *Punto de Mira*, México, D. F., no. 5, 1994.
- RULFO, Juan: *El Llano en llamas*, de México, D. F., RM Verlag & Fundación Juan Rulfo, 2005.
- RULFO, Juan: *Pedro Páramo*, Barcelona, RM Verlag & Fundación Juan Rulfo, 2005.
- SACHSE, Renate: *La Fête des Mots: pratiques supratextuelles dans le récit moderne au Mexique*, tesis doctoral, Université de Paris IV Sorbonne, Faculté des Lettres, Études ibériques, Francia. 1997. Bajo la dirección de Raúl Silva-Cacérés. Inédita.
- SECO, Manuel: “El primer diccionario sincrónico del español: Características y estado de los trabajos”, *Revista Española de Lingüística*, Madrid, año no. 9.
- SEFAMÍ, Jacobo: *Vaquitas pintadas*, México, D. F., Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.
- SEGOVIA, Tomás: *Reflexiones sobre el verso*, Madrid, Editorial Trotta, 2005.
- SERRANO VÁZQUEZ, María del Carmen: *El humor en las greguerías de Ramón: recursos lingüísticos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Biblioteca General Universitaria, 1991.
- SHAPARD, Robert, THOMAS, James: *Ficción súbita. Relatos ultracortos norteamericanos*, Barcelona, Anagrama, 1989. Traducción de Jesús Pardo.
- SHAPARD, Robert, THOMAS, James: *Sudden Fiction International. Sixty Short Short Stories*, New York, Norton, 1989.
- SHIHAB NYE, Naomi: *The tree is older than you are*, Nueva York, Simon & Schuster Books for Young Readers, 1995.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de: *Los infortunios de Alonso Ramírez*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1967.
- SKLOVSKI, Victor: *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Planeta, 1959.
- SKLOVSKI, Victor: *La cuerda del arco*, Barcelona, Cupsa, 1975.
- STABILE, Uberto (ed.): *Un minuto de ternura*, Tenerife, Ediciones Baile del Sol, 2015.

- STEVICK, Philip: *Anti-Story. An Anthology of Experimental Fiction*, Nueva York, Free Press, 1971.
- TODOROV, Tzvetan: *Poétique*. “La lecture comme construction”, revista *Poétique*, no. 24, París, 1975.
- TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, México, D. F., Ediciones Coyoacán, 1994.
- TOMASEVSKIJ, Boris Viktorovich: *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal Universitaria, 1928.
- TORRI, Julio: “La sangre devota” en *Diálogo de los libros*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1980. Edición de Serge I. Zaïtzeff.
- TROUSSON, Raymond: *Le discours utopique*, París, Union Générale d’Éditions, 1978.
- TROUSSON, Raymond: *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, Barcelona, Península, 1995.
- TZARA, Tristan: *UNO DOS TRES CUATRO CINCO SEIS SIETE MANIFIESTOS DADA*, Transcripción: VosYaSabésQuién. Consultado el 1 de marzo de 2024. URL: <http://www.katarsis.rottenass.com>.
- VALADÉS, Edmundo: “Aparece un Joyce en español”, periódico *Unomásuno*, México, D. F., 19 de enero de 1987.
- VALLEJO, Fernando: *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1998.
- VANCE, Packard: *Las formas ocultas de propaganda*, Buenos Aires, Argentina, Sudamericana, 1959.
- VARIOS autores: *Lecturas de Jalisco*, Tlaquepaque, Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, 1992.
- VARIOS autores: *21 Voces de humo y ráfaga / 21 Voices of Smoke and Windgust*, “Poesía de Jalisco”, Long Beach, The College of Liberal Arts, California State University, 1994.
- VARIOS autores: *Antiparra Productions*, Santiago de Chile, Ministerio de Cultura, Ministerio de Educación, 2002.
- VARIOS Autores, *Antología de la ¿mejor? Literatura ¿de humor? De todos los tiempos*, Barcelona, FNAC, 2004.
- VARIOS autores: *Del llano a la laguna. Muestra de la microficción tapatía*, Toluca, Centro Mexicano de Escritores, 2008.



- VARIOS autores: *La mujer rota. Poesía de autoras y autores hispanohablantes, un homenaje a las mujeres rotas del mundo, en el Centenario del natalicio de Simone de Beauvoir*, Guadalajara, Litteralia Editores, 2008.
- VARIOS autores: *100 Poetas en mayo. Antología poética*, Vitoria – Gasteiz, Tarqus Editorial, 2017.
- VATTIMO, Gianni *et al.*: *En torno a la posmodernidad*, “Lo narrativo en la posmodernidad”, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1994.
- VEGA, Lope de: *El caballero de Olmedo*, acto II, escena III.
- VEGA, María José: *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Estudios y ensayos marenostrium, 2003.
- VELASCO, Salvador: “La Arena y el Mar. Entrevista a Dante Medina”, periódico *El Informador*, suplemento “Tapatío Cultural”, Guadalajara, Jalisco, domingo 26 de enero de 1986.
- VELASCO, Sara: *Escritores jaliscienses*, tomo II, (1900-1965), Guadalajara, Jalisco, Departamento Editorial de la Universidad de Guadalajara, 1985.
- VELASCO, Sara: *Muestrario de Letras en Jalisco*, de, Guadalajara, Jalisco, Talleres de Impre-Jal, 2005.
- VELASCO, Sara (ed.): *Geografía literaria de Jalisco*, Guadalajara, Jalisco, La Zonámbula, 2021.
- VENZOR, Antonio: “Ana en el país de las realidades”, periódico *Siglo 21*, sección “Cultura y Espectáculos”, Guadalajara, Jalisco, 23 de septiembre de 1992.
- VILAS, Santiago: *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968.
- VOLEK, Emil: *Cuatro claves para la modernidad, análisis semiótico de textos hispánicos*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1984.
- VOLPI, Jorge: “2.1. La historia”, en FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe: *Literatura hispanoamericana del siglo XX, “Imaginación y fantasía”*, Málaga, Universidad de Málaga, s. f.
- WELLEK, René, WARREN, Austin: *Teoría literaria*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1966.
- YÁÑEZ, Ricardo (ed.): *Calendario Un día con otro*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1987.
- YÁÑEZ, Ricardo: “Entrevista con Dante Medina”, periódico *La Jornada*, suplemento “La Jornada Semanal”, México, D. F., 22 de mayo de 2011.

- ZAID, Gabriel: *Asamblea de poetas jóvenes de México*, México, D. F., Siglo XXI Editores, 1980. Segunda edición, 1982.
- ZAVALA, Lauro: *Relatos mexicanos posmodernos*, México, D. F., Editorial Alfaguara, 2001.
- ZAVALA, Lauro: *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*, tesis doctoral, Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007.
- ZAVALA, Lauro: *Manual de Análisis Narrativo: literario, cinematografía, intertextual*, México, D. F., Editorial Trillas, 2007.
- ZAVALA, Lauro: *Cómo estudiar el cuento: Teoría, historia, análisis, enseñanza*, México, D. F., Editorial Trillas, 2013.
- ZOPPI, Federica: *Risa, sonrisa, ironía en el Quijote*. “Burlas de acción y burlas de palabra”, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2016.