

## EN EL PALABRARIO DE MEDINA

*María Amoretti Hurtado*  
*Universidad de Costa Rica*

*"Decir lo que uno piensa; no lo que uno  
piensa que los demás quieren oír."*

Augusto Monterroso

Cada vez que un autor sigue la pauta que la máxima de Augusto Monterroso sostiene, debe pagar el alto precio de no ser muy popular y, más aún, puede jugarse el albur de que a su obra se le niegue su legitimidad literaria.

Ese es el riesgo que Dante Medina ha elegido.

Dante Medina nació en Jilotlán de los Dolores, Jalisco, México, en 1954.

Es escritor, profesor e investigador. Licenciado en Letras en la Universidad de Guadalajara, donde también obtuvo la Maestría en Literatura Hispanoamericana. Se doctoró en Estudios Romances en la Universidad Paul Valéry, Montpellier, Francia. Actualmente es profesor e investigador en la Universidad de Guadalajara, institución de la que ha sido también director fundador del Instituto de Investigaciones Literarias y director general de Extensión Universitaria, desarrollando una amplia labor de difusión cultural de promoción de jóvenes valores y rescate de importantes documentos y prácticas literarias del pasado jalisciense.

Dante Medina tiene ya en su haber suficientes obras como para ostentar con orgullo y autoridad el nombre de escritor y numerosos reconocimientos y premios que así lo confirman.

Entre sus obras podemos señalar:

*Léerere (Manual para hispanohablantes)*. SEP/CREA, México. 1986.

*Tola. La delicuescencia del lenguaje*. Tusquets. 1987.

*Niñoserías*. Alianza Editorial. 1989.<sup>1</sup>

*La dama de la gardenia*. Fondo de Cultura Económica. 1992.

*Cómo perder amigos*. Colcultura (una edición fruto de la colaboración entre el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura y la Casa de las Américas, de Cuba). 1994.

Decíamos que Dante Medina se ha adherido a la máxima de Monterroso que hemos elegido como epígrafe para este artículo, pero ha hecho algo más que eso: ha escrito un manifiesto público de su elección para adelantarse desenfadadamente a las circunstancias en que su decisión coloca la recepción de sus obras.

Para ello ha escrito un libro soberbio. Baste para demostrarlo considerar tanto el punto de partida que ese libro se da, como su final.

El epígrafe inicial de la obra refiere a dos grandes escritores, cuya diferencia esencial -según se destaca allí-, fue la forma en que cada uno eligió uno de los extremos de un dilema: escribir para sí o escribir para los demás. He aquí el epígrafe:

Giovanni Papini perdió a todos sus amigos.

Murió de viejo, solo, y sordo, y ciego,  
cuando ya había escrito todo lo que quiso  
escribir. Fue irascible, combativo, y  
cambiaba de opinión profundamente.

Cesare Pavese fue gentil y querido; fueron  
amigos suyos todos los seres humanos que  
pasaron por su vida. Se suicidó en la total  
soledad, teniendo todavía mucho por  
escribir, y ninguno de sus amigos supo  
estar a su lado a la hora de la muerte.

(Medina 1994: 7) <sup>2</sup>

La elección de Papini es la que hace suya el texto, pero con una marcada diferencia: sin irascibilidad, sino con humor, mucho humor. El libro lleva como sugerente título *Cómo perder amigos*, extraña deconstrucción de la frase que podría esperarse en su lugar (“Como ganar amigos”), dada la usanza de los populares manuales de superación personal al estilo de: “Cómo tener éxito en los negocios”, “Cómo persuadir”, etc.

El título ostenta, como puede fácilmente colegirse, una relación ilustrativa con el epígrafe que abre la obra y que acabamos de transcribir, relación amarrada precisamente en el tema de la amistad. Hacer suya la elección de Papini significa colocar el texto en posición de tranquila indiferencia, cuando no de agresión, en cierto modo, frente al conocido estereotipo de “mi estimado lector”. *Cómo perder amigos* es un texto que elige a sus lectores y los elige en su número: no quiere muchos y no le importa que siendo tan pocos se pierdan algunos; por eso lo que sigue en el protocolo que inaugura el libro es una dedicatoria también inusual pero completamente coherente con los elementos paratextuales ya comentados. El libro está dedicado a Dulce, su mujer; a sus hijos, Agnès, Paola. D. Gabriel y... “A los amigos que todavía tengo” (9), agrega el autor.

Pero hay algo más, el acceso al libro no es gratuito (y estamos hablando de algo más que el precio por el que tal vez haya que comprarlo en librerías), ya que el texto va a someter a cualquier usuario que quiera ser su lector a una dura prueba contradiciendo, para comenzar, todo el bagaje de convenciones con que este usuario se acercará a él.

Por otra parte, para clausurar la coherencia buscada por el productor, el cierre del libro es también un extraño epígrafe calificado de “pos después” que tiene como propósito rematarlo con una última contradicción, oponiendo a la sentencia de Octavio Paz, una variante que es algo más que una variante: una opinión adversa:

Epígrafe de pos después:

El conocimiento no es sino

un trastorno del lenguaje.

Octavio Paz

El lenguaje no es sino un  
trastorno del conocimiento.

(Variante) (141)

Decíamos que *Cómo perder amigos* es un libro soberbio. Agregamos ahora que se trata de una soberbia en dos sentidos. Soberbio porque, como lo afirmábamos anteriormente, constituye un manifiesto público de una ética del escritor que le dice al público que él no es precisamente la meta hacia la que su pluma apunta; soberbio también porque es un libro estupendo si usted está dispuesto a aceptar el lugar poco importante que ocupa en su circuito de comunicación y se aboca a luchar, desde esa posición, por hacerse un mejor sitio a base de sus propios méritos.

La lectura de Medina es algo que hay que ganarse a punta de aprender un lenguaje que, siendo el mismo, se nos presenta de modo irreconocible. Pero lo agresivo del libro no es sólo su lenguaje -aunque según nuestra opinión es su marca más definitiva-, ya que también las convenciones de género son perturbadas y perturbadoras. Valga el detalle que pasamos seguidamente a señalar en relación con un comentario del paratexto.

En la contratapa de la portada del libro que comentamos como pretexto para hablar de la obra de Medina en general, dice el comentarista: "*Cómo perder amigos* es un libro ágil, irónico, con una escritura osada, que rompe las expectativas canónicas del género".

¿De cuál género? -se pregunta uno- ¿Del género libro? Astuta generalidad, ardid de un comentarista que se ve en aprietos -como lo estoy yo ahora- cuando se trata de catalogar la obra de Medina.

*Cómo perder amigos* obtuvo el premio Casa de las Américas en el género cuento en el año 1994, pero el comentario al que nos referimos elude aludiendo la cuestión del género cuento; razonable prudencia, pues una rápida mirada a sus textos pone en evidencia que se trata de algo muy diferente: un libro, efectivamente, en el que si bien hay piezas que parecen serlo según el canon, hay otras que responden a patrones discursivos muy distantes de la convención "cuento", mezclándose entre ellas definiciones, aforismos y hasta relatos encabalgados de una extensión y técnica de composición y resolución final muy comprometedoras para el género, tal y como ortodoxamente se le considera.

Para la opinión del autor, que externó en una entrevista con el semanario *Universidad* (setiembre de 1996), todos son cuentos. Unos de muy larga extensión y otros hasta de un renglón (cuentininos).

Para el caso, el asunto es harto peliagudo, por eso, imitando la circunstancia de necesidad del comentarista aludido, vamos a comenzar nosotros también con lo más general, intentando un primer rasgo definitorio de la literatura de Medina y luego dejándolo flotar a la deriva de sus propias consecuencias.

He aquí un primer rasgo definitorio: la obra de Dante es el puro ejercicio de la función poética, trabajo consciente sobre el lenguaje, tanto en sus textos más herméticos como en los más accesibles, de modo que se inscribe dentro de una tradición de ruptura, muy de nuestra época, pero sin identificarse con una tendencia o estilo específico porque quiere ser y es muy ella misma.

Dante pertenece a esa especie nueva de escritores que se puede denominar *poetae docti*; se trata de escritores que han complementado su natural talento y vocación con una sólida preparación académica y que, gracias a esta combinación, no sólo producen una literatura autorreflexiva, sino que además la producen reflexivamente, esto es con pleno dominio de una filosofía del lenguaje y a partir de concepciones teórico-estéticas bien definidas. Por ello, su literatura tiene más espacios en los medios intelectuales y universitarios que fuera de ella.

Decíamos, sin embargo, que la producción de Medina tienen varios grados de complejidad, hay unos textos más herméticos que otros y habría que agregar, además, que todos tienen una marca en común: el humor. Es este ingrediente adicional -la risa- el que logra el paso de lo cerebral a lo más obviamente sensible entre los efectos posibles de su texto. La risa hace posible que en los textos de Medina se pase de un estímulo de alto nivel de complejidad a una respuesta notoriamente sensible y refleja.

A propósito del humor, se ha establecido que la literatura hispanoamericana se ha caracterizado desde su origen por la presencia de un tipo específico de humor, la forma irónica, heredada, al decir de algunos, de Larra y la escuela costumbrista. Como lo acabamos de leer en el comentario de la contratapa de la portada del libro, los textos de Dante se enmarcarían como herederos de esa tradición, la tradición irónica, pero evidentemente ampliada a formas más generales de humor y con un propósito bastante diferenciado. Veamos cómo.

El humor irónico fue, hasta hace poco, efectivamente la base de una estética utilitarista que empleaba la risa como instrumento pedagógico de crítica y denuncia de los vicios de la sociedad; de modo que el dominio de lo cómico se limitaba a un campo bien restringido y específico de lo risible. Esto hizo que lo cómico se haya tenido por mucho tiempo como un rango inferior en la literatura, como una especie de género menor, reivindicado de vez en cuando únicamente por constituir una especie de castigo útil que la sociedad aplicaba a seres inferiores y corrompidos.

Cada vez que este propósito utilitario se neutralizaba en el texto y la risa afloraba únicamente como diversión ligera, lo cómico era marginado por su falta de seriedad.

Lo cómico comienza a tornarse serio pero muy serio en este siglo a partir de estudios como los de Bajtín, Bergson o Baudelaire, sólo para citar algunos nombres, y comienza con ellos a percibirse de un modo menos restringido y más universal, hasta el punto de que marca las imágenes y los retratos de los personajes cuyas funciones resultan de lo más serias en nuestros días, baste recordar la extensión de las comisuras y la disposición dentaria en los retratos de tantos mandatarios como Kennedy o de Juan Pablo II. Por algo la *Monalisa* -pienso yo ahora- resulta tan enigmática, ya que es el único retrato que se atrevió a esbozar un intento de sonrisa, -la cual por otra parte es algo muy distinto de la risa-, en una época en el que reír no era parte de un cierto decoro.

La risa es hoy, entonces, un gesto humano reivindicado incluso por sus efectos terapéuticos. No obstante, en la literatura no parece gozar todavía de la misma estimación, sobre todo en las letras de Hispanoamérica, que la han aceptado solo si tiene el sabor amargo del resentimiento y la oscuridad de una intencionalidad ahogada en la pérdida de sus libertades, la máscara de la risa carnavalesca. A pesar de ello, autores como Bryce Echenique y ahora Dante Medina se esfuerzan por mostrar que la seriedad de la risa no le viene de ninguna función ancilar, que lo cómico es por sí mismo cosa seria y que debe tomar seriamente el lugar que le corresponde dentro de cualquier estética.<sup>3</sup>

Gracias a Bajtín, por ejemplo, se reconoce hoy que la verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismos y fanatismos y lo completa impidiendo su fijación, esclerosis y aislamiento.

Así, lo cómico en Medina, no se limita a lo negativo social según la ética generalizada, sino que cuestiona lo que dentro de esa misma ética se considera positivo, como lo es el valor de la amistad, texto cultural por excelencia. De ahí que el libro que comento no lleve el

título de *Cómo ganar amigos* y se dedique más bien a diseñar las impredecibles instrucciones de cómo perderlos; es decir, que se trata de un manual que instruye sobre las mil y una formas de hacerse de enemigos sin costo alguno. Pero la lógica de estas instrucciones no se guía por la simple inversión de los valores consabidos, lo cual haría depender al texto nuevamente de los mismos lugares comunes de la cultura; como sería, por ejemplo, en el caso de la amistad, oponer la deslealtad a la fidelidad que ella implica; por el contrario, las instrucciones del libro van construyendo una lógica de otro orden y, más específicamente, se va constituyendo una ética hecha de una sustancia muy diferente, de ahí que el carácter didáctico atribuido tradicionalmente al modo irónico desaparece completamente en este libro de Medina. Es el caso del relato titulado “Preste dinero”. En este cuento, un amigo que le ha prestado dinero a otro —que es a todas luces un vago y fresco consumado—, después de larga espera se atreve a reclamar por su dinero y se encuentra con unos argumentos tan inusuales que al final resulta ser él el actor de un atropello contra el canon de los deberes de la amistad. He aquí la lógica de la argumentación:

Pero quiero que me pagues; prometiste dentro de un mes y ya pasaron uno, dos tres, cuatro meses de puro compadrazgo.

¿A poco es el dinero lo que cuenta entre usted y yo, compadre? No me decepcione.

Pero el dinero es dinero.

¿Me está usted cobrando?

Es que, pues, sí, ¿no?, ¿verdad?

Compadre, a mí no me gusta que me cobren. Y menos un compadre. Me está usted ofendiendo. Cuando yo trabajaba...

¿Por qué ya no trabaja, compadre?

No es de gente de mi condición. Fui hecho para los negocios. El día en que la ciudad se queda sin luz, va usted a ver la cantidad de velas que vendo, y entonces le pago —con intereses— sin que usted me ande provocando con sus cobros. Entre nosotros, eso no está bien. ¿Por qué no se inventa usted un negocio en lugar de estar queriendo sacarlo todo del trabajo de los demás? Hágase a la idea, compadre, de valerse por sí mismo.

¿Y el dinero que usted me debe?

¿Yo le canto los favores, le he reclamado alguna vez lo mucho que usted gana —en prestigio social— siendo amigo de un empleado emérito de la IBM, Kimberly Clark, y la ITT, y eso que pude, también haber trabajado en la CELANESE de Ocotán, y no me llegaron al precio? ¿Le he hecho yo algún reclamo por eso? ¿No le he dispensado mi amistad sin fijarme en si es usted algo en la vida o no? Yo a los amigos los quiero como amigos, sean lo que sean. Es más: yo a usted le di mi amistad sin mayores averiguaciones, tal como le consta. ¿O no? (54-55)<sup>4</sup>

Como vemos, sin caer tampoco en la frivolidad, lo cómico de este libro propone una realidad diferente, un modo nuevo de percepción que muestra aspectos excepcionales del mundo; su lógica es una lógica adversa a la lógica “universal” que, sin embargo, juega con sus propios principios. El siguiente fragmento, tomado de un relato titulado “To be or not to be (no vaya a ser)”, cuenta el caso de un hombre moribundo (tal vez una mujer, vaya usted a saber qué es lo puede llegar a ser), que no puede morir hasta que llegue su amigo, porque así lo ha prometido. Como se desprende del título, se trata de una larga disquisición metafísica en torno a los verbos ser y estar, en comparación con la indisoluble unidad que ellos presentan en la lengua inglesa bajo la forma del *to be*. Pero si bien se trata de un problema lingüístico, el fondo temático del argumento es netamente filosófico y se construye cómicamente a base

de enredos y confusiones espacio-temporales que terminan en un problema de identidades, cuya eventual explicación la dará otro relato, muchas páginas después.

Obsérvese el juego de ser y estar en los siguientes fragmentos:

El cuarto de fulano es aquí ¿Fulano? Claro: ser fulano. Nomás por la pura suerte de vivir. Estar tiene un carácter perfectivo (buen carácter exigente), para que esté bien. El cuarto de fulano es aquí. Y si no, que sea. Aquí es. Pero él no está. Pero se acuesta en la cama. Se adormila. La noche fue difícil, he estado teniendo pesadillas. Ahora, desde luego, está por llegar un médico, ha de ser así, porque cómo iban a ser las cosas para estar como deben ser. Llega el médico; lo ausculta. Le duele la cabeza.

-Está usted muy intemporalizable, ¿cómo sigue de su cabeza? (61-62)

A continuación este otro juego:

((Muerto. Dicen que está muerto o es muerto, pero nunca cadáver. No saben si decir es cadáver o está cadáver. Porque))

/¿cuántas cosas no sabe uno si está o es. Cuando soy enamorado a veces estoy enamorado, pero a veces no. Qué duro, además (qué tanto duro) estar enamorado sin poder ser el enamorado (62).

Así, en esa forma, jugando con los verbos se comienza a desquiciar una realidad y a construir otra que quedará como flotando en un mar de confusiones tanto dentro del relato para los mismos personajes, como fuera de él para el aturdido lector.

A partir de la metafísica del ser/estar se construye un argumento ambivalente en el que aflora finalmente una tópica especular que pone en evidencia una problemática de identificación en la que se mezclan procesos de desdoblamiento y superposición de yoes que hacen entrar en crisis el sistema pronominal. Así:

Piensa en huir, pero mejor ahí se está, no vaya a ser.

((Que preguntan por él. ¿Quién? Yo. ¿Quién es yo? ¿Desde cuando dudan de yo? Ni que fuera qué.....)) (63)

Pero dentro de su propia lógica las aseveraciones del relato no tienen nada de absurdo y eso hace que su pulcra coherencia interna vuelva cómicas las leyes externas del pensamiento común fijado por las relaciones de lenguaje. De este modo, el suceder del cuento y las formas lingüísticas en que este acontecer se manifiesta, hacen risible la seriedad de nuestros códigos y serio lo que estos calificarían de risible por absurdo. Estos efectos se pueden comprobar en pasajes como los siguientes:

-¿Dónde está el hospital?

-Está allá y luego le da para acá.

-¿Es este?

-Aquí es.

-Qué bueno que es aquí donde está, si no hubiera tenido que caminar más.

Algunas indicaciones de dónde está el ser querido que busca. Pase a la sala de estar, (y en la sala de ser, ¿qué hay?; ¿en la sala de no ser? Hall, más bien o peor: así no entendemos lo que es). La sala de estar está llena de (¿la sala de ser es llena de estares...?) seres que vienen a ver a sus seres (que están aquí) queridos. El se está allí también esperando ser llamado (64).

Empieza a pensar que se equivocaron de tipo, o que a lo mejor algo se le echó a perder y por eso no se muere a tiempo. Lo revisan.

- Hay gente a la que le gusta estar jode y jode. A ver, ¿por qué no se muere?
- Es que...
- Ningún "es" vale. Muérase y punto.
- Le hago la lucha, y no me sale.
- Pos va a tener que estar aquí hasta que sepa morirse (63).

El trastorno gramatical vuelve al texto incomprensible por ambiguo, pero al final hay una cosa clara, una única cosa clara: el tipo de problema que se está dirimiendo es el aspecto no perfectivo de la misma construcción del relato y en esto reside su prístina coherencia en medio de tanta ambigüedad.

Podríamos decir que el principio motor de la escritura de Medina es el no estar de acuerdo. Se trata de una estética fundada en una ética sostenida de la ruptura. Se trata del no estar de acuerdo ni en la forma ni en los temas tradicionales. Espíritu indomeñable de la contradicción, como lo retrata el siguiente cuento titulado precisamente "No esté de acuerdo". En él hay un personaje que hace de la contradicción un mero juego que lo divierte por el simple placer de encadenar noes de puro gusto. El amigo, que asume el comportamiento sistemático de contradecir al que contradice por puro gusto nomás, con el propósito de mostrar sus errores de pensamiento, se gana todas las enemistades, pues la gente juzga que es un abuso que contradiga al que con tanto placer contradice por pura diversión. Los argumentos de este relato son también demoledores de los cánones éticos establecidos y sus lugares comunes. Obsérvese, al respecto el siguiente juego de contradicciones:

EL: Una mamá, quiera uno o no, es la mamá de uno.

OTRO: Puede también ser la mamá de alguien que no sea uno.

EL: Pero mamá.

OTRO: Eso depende.

EL: ¿De?

OTRO: Vamos a ver; si una mamá es tuya, la estás privando de ser mamá de otros, ¿no es cierto?

EL: De otros que no sean mis hermanos.

OTRO: Por lo tanto, tener mamá es una suerte de egoísmo. Haber sido hijo de ella significa quitarles la posibilidad de esa mamá a todos aquellos que, siendo hijos, no pueden de esa que tú incorrectamente llamas mamá: una madre no tiene límites, y apropiársela es ir contra ella, e ir contra ella es quitarle su calidad de mamá -lo generoso universal- y por lo tanto no hay ninguna posibilidad de que haya mamás que correspondan con la propiedad al calificativo de mamá.

EL: Que es un sustantivo -dijo, por contradecir, siguiendo la costumbre del otro, y para que sintiera lo que se sentía (50).

La moraleja final resulta bastante elocuente en el mismo sentido de mistificar los valores que la cultura toma como absolutos: "Ese es el defecto de la gente buena: escudarse en la bondad para desprestigiar la conducta de los otros" (51).

También para tampoco estar de acuerdo, sólo para contradecir, Medina se construye un lenguaje para no comunicar, al menos en el sentido que esta palabra tiene ordinariamente en los manuales de eficacia comunicativa: lograr el contacto con el otro de modo inmediato a través de la claridad y la concisión. Pues no, Medina es verborreico, hiperdiscursivo y

confundidor, y esto lo divierte y termina divirtiéndonos si logramos, como él, bajar la guardia de la seriedad esclerótica y no tomarlo ni tomarnos tan serio.

Acostumbrados como estamos a buscar al otro en la experiencia estética, la literatura de Medina puede decepcionar a más de uno, pues en ella encontramos a un yo autista que soliloquea en busca de su expresión, aunque esto le cueste perder, como dice en la dedicatoria del libro, los pocos amigos que aún le quedan. Cito:

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 parecen uno enormidades, que, desde que le di alegre esa idea, la ha adoptado como gufa de su conducta: cesó de llamarme, ya no me busca, pero habla apasionadamente de mí con otros -supongo que porque le hago falta (16).

Parfraseando otro de sus relatos pareciera que el grito de lucha y el programa de vida que esta literatura declara es el de “muera lo demás, tan menos yo” (15). Por eso, para perder amigos o lectores, Medina evita en su producción cualquier tipo de connivencia, empatía y hasta simpatía y lo logra gracias a la tríada retórica de la elusión, la alusión y la ilusión. Lo elusivo produce la ausencia de certeza, el texto exhibe el predominio del equívoco tanto en el nivel de la diégesis como en el de la narración: puede que, probablemente, quizá, es bien posible, etc, son los modalizadores por antonomasia. Lo alusivo refiere a un consabido que, sin embargo, es desmontado y destruido para crear precisamente lo ilusivo, la ilusión de otro mundo posible tanto en la convención estética como en los textos culturales.

Es mediante esta tríada de códigos retóricos que Medina crea su literatura contradictoria y paradójica; pero lo más novedoso -a nuestro juicio- es su lenguaje; porque Medina es un autor que no quiere hablar el español “con un temor de siglos” (107) como reza -tal vez en otro sentido- el epígrafe de la parte del libro que sirve de antesala al “Palabrario”.

El Palabrario abarca la parte final del libro y está constituido como un diccionario, ya que registra definiciones sobre una serie de palabras y expresiones.

Pero, siguiendo su ética de la contradicción estética y académica, el Palabrario está concebido a contrapelo de los cánones establecidos y es, más que cualquier otro de los textos precedentes, un texto difícil de leer, aunque es de lo más accesible a la comprensión (y esto no es una contradicción, aunque lo parezca). Lo que estamos afirmando es que ninguna primera lectura va a ser la correcta, porque dada la inusual dimensión sígnica que maneja, la primera lectura será siempre equívoca. La primera lectura es absolutamente comunicativa. En el curso de ella el lector inevitablemente se dará cuenta de que el sistema morfológico está alterado, de que los adverbios no son adverbios ni los adjetivos, adjetivos. Una segunda lectura se impone, y posiblemente otra y otra. Hágase la prueba con el siguiente texto.

No supo cómo se dijo frase. Frase se enoja, ella no quería hablar. También supo cómo se dijo. También no me metan. Orden, grita. No supo, pero supo no. Ya trajeron a pero. Cómo se dijo. Frase no quería hablar, se enoja grita: a mí no me metan. No quería hablar dijo yo tampoco. Tampoco dijo conque a mí también. También se enoja. No supo cómo se reclamó su dijo, y a no me metan su mí. 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 (133).



Se trata de un soberano “pleito de perros” entre palabras que termina descorazonando a orden. Paradójicamente, este pleito de palabras, esta rebelión lingüística contestataria no hace otra cosa que confirmar el propio régimen lingüístico. Es decir que Medina, separándose de la convención lingüística y académica, se acerca como ninguno al propio lenguaje y a lo propio del lenguaje; en otras palabras, lo niega para afirmarlo denodadamente al mismo tiempo. En las siguientes muestras se puede observar que las palabras adquieren vida precisamente en el momento en que recuperan su significado primordial. Sólo cuando entendemos que “luego” es muy luego y que de ella misma es que se está predicando, sólo entonces podemos captarla en su categoría de personaje en función sujeto y leer el texto con las entonaciones adecuadas a su sentido:

Luego sufre porque lo menorprecian. Pide que por favor es a él y le contestan luego. Luego se imagina que es ya, para solo, un espejo, y un él muy sí mismo desdoblidamente triste. Le ruega a antes una manita que queda para luego. Lo encombran, le dejan todo lo no querer hacer ahora. A luego se le acumulan los tiliches. Ponerá un poco de orden, luego. Que esta vez sí, le van a dar su lugar, la recompensa de tanto meterlo en cuentos sin dejarlo narrar porque al abrir la boca apenas sale luego cuando luego la historia anda bien lejos por allá. Que ahora sí va a ver. Y él contesta resignado, tímido, que gracias, que mejor luego (118).

Poco a poco nunca está de prisa. Están de prisa, porque son gemelos. Si uno de los pocos falta, nadie le cree al otro que es él, ni que es el uno o el otro. Lo primero que le contestan es ¿a poco? Los pocos saben muy bien quién es quién porque nunca hablan al mismo tiempo: cuando uno habla es yo y el otro, claro, es él. Cuando otro habla es su turno de ser yo, y entonces a mí (si soy poco) me toca ser él. La a alcahuetea para que se viceversien. Para que poco primero opine de tiempo se va con él, “poco a “ ... Y si poco segundo quiere lo mismo, nada más se cambian de lugar; a con hacerle al eje. Para más confundidera, también trampean con a poco, y luego lo que pasó, calmado, porque ellos siempre van (o vienen) lentamente. Sin prisa es buen amigo suyos, salen a pasear yéndose al paso; rápido los detesta, jamás le aceptan una invitación de ir a correr. Comen poco a poco hasta mucho, por eso son gordos. No hacen nada, pero cuando alguien les grita en la calle güevones, se vienen poco a poco y le van rompiendo la madre, despacito (126).

Como se desprende de estas dos muestras, se ha de jugar en dos dimensiones simultáneamente: entre la transitividad del significado y su posibilidad intransitiva. Se trata, pues, de la función metalingüística en función poética, pero concibiendo el cuadro retórico de Hjelmslev de manera muy diferente. Lo connotado en Hjelmslev deriva de un primer nivel que es ya una lengua y que funciona como significante para la producción de un significado nuevo; aquí de lo que se trata es de enroscar, en ese primer nivel, el significado convencional sobre sí mismo para que reduplicándose cree una segunda lengua que nos ha de contar una historia que por humana nos hace reír, pues en el Palabrarío de Medina, las palabras nos pintan en sus propios sufrimientos y afanes la misma naturaleza humana. Véase el sentido de la palabra “igual” y la crítica negativa que lleva implícito el texto frente a toda la chata perspectiva del conformismo:

Igual molesta a los demás por simple. Es igual, dice, y los demás lo acusan de conformista. Diferencia y otros le explican pormenores, él enseña la espalda con un plantón de in a diferencia y sonsonetea “me da igual”. Más se pone máscara y le anda sacando espantos; menos sale por las alcantarillas y los lavabobos haciendo monstruos. Igual tiembla por dentro, toma pastillas

para dormir, pero se queda terco afirmando que todo sigue igual. No quiere perder su imagen de equilibrado. E y o, que lo detestan porque no las pela, murmuran que es vulgar e/o igualado. Que se pone camisón por las noches y se ve como güila. Que le huelen los pies y que su problema es que nunca será igual como los demás. Los demás aplauden afirmando que ellos ya lo habían dicho, que es un simple. Mal dormido -los fantasmas menos y más- sale a ver la muchedumbre que lo insulta, equilibrado con su traje y su cara de me da igual (121).

El siguiente fragmento no deja de recordarnos la clave discursiva sobre la que se asienta el comportamiento burocrático en nuestras sociedades:

Mientras se anda con vueltas. A lo mejor es todo 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 ahorita que venga él. Nada menos que a notar le chismeó despariencia que mientras es un señor que nadie ha visto (116).

Pero no sólo aspectos negativos de lo humano presentan estos textos, también está el lado tierno y hasta el infaltable tema del amor, tratado muy originalmente en este enredo pronominal, en que yo es una tercera persona (“Yo no sabe...”) y la tercera es una segunda (“Ella eres...”); pero por enredado, este pasaje no deja de ser profundamente lírico:

Digamos tres personas en principio  
 Yo no sabe qué hacer con ella cuando tú no estás.  
 Duele el yo cuando tu ella no está contigo.  
 Cuando en yo se hace manos el cuerpo de ella, eres ti misma.  
 El tú es un yo nosimismado.  
 Es la forma más plácida de hacerse un tú con ella.  
 Yo sin ella: tú.  
 Por amor, a tú le gusta jugar a hacerse yo.  
 Al yo se le va el ella cuando tú no estás.  
 Yo y tú aunque no haya nadie.  
 Ella eres cuando estamos lejos, y eres tú misma cuando te acercas.  
 Por ti la palabra él me hace doler todo mi mí.  
 Cuando ella se ausenta, al tú se le arranca el yo (139-40).

Como se ha podido observar en las muestras que hemos presentado, la vena predominante es la del humor. Jugando con las palabras es como se produce aquí la risa, la cual, por ser esencialmente humana, es también esencialmente contradictoria. Así, la escritura de Medina nos revela al mismo tiempo nuestra grandeza y nuestra miseria, que en la entraña misma del lenguaje -producto humano por excelencia- se oculta la contradicción que somos: amos y esclavos de la palabra. Creadores de conceptos en los que vivimos como en cárceles imperceptibles porque el concepto se transmuta en el uso hasta el punto en que terminamos olvidando su existencia para mejor someternos a su gobierno.

Lejos de la significosis deconstruccionista y de la deriva derridiana del significante, la poética de Dante Medina hurga en el centro mismo del significado el secreto de su misteriosa eficacia, aunque esto le cueste perder los pocos amigos lectores que aún le queden.

## Notas

1. La revista *Káñina* de la Universidad de Costa Rica, publicó en el año de 1985 un cuento de este libro, entonces inédito. Se trataba del relato titulado "Ver llover".
2. La edición de *Cómo perder amigos* que utilizamos para las referencias es la primera: Bogotá, Colcultura, 1994. A partir de este momento sólo anotamos entre paréntesis el número de página que corresponde a la cita respectiva.
3. Véase la tesis de Rita Porras al respecto del humor en Bryce Echenique. Universidad de Costa Rica. 1994. También recomendamos el artículo "La risa que se convierte en mueca..." de Angvik, en la revista *Imprévue*, 1990-2. En él se comenta la reacción de la crítica limeña ante el cambio de la función del humor en Vargas Llosa.
4. De aquí en adelante, somos conscientes de que sobreabundaremos en el número de citas del texto que analizamos y quizá, además en su extensión, pero es nuestro propósito promover la lectura de este libro y el conocimiento de la joven literatura mejicana que es de difícil circulación en Centroamérica. De hecho este libro no se consigue en librerías ni en bibliotecas en este momento en Costa Rica, de modo que nos vemos obligados a presentar al lector muestras suficientes y bien contextualizadas para que él pueda juzgar y sopesar nuestra crítica a la luz de los propios textos que comentamos.

## Bibliografía

- Angvik, Birger. 1990-1992. "La risa que se vuelve mueca. El doble filo del humor y de la risa, Historia de Mayta frente a la crítica en Lima." *Imprévue*. Montpellier, Francia. 63-119.
- Amoretti Hurtado, María. *Otra vez Magón*. Capítulo final "Cien años después". Obra inédita.
- Bajtín, Mijail. 1988. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Baudelaire, Charles. 1943. *De la esencia de la risa*. Madrid: Aguilar.
- Bergson, Henri. 1924. *La risa*. Buenos Aires: Losada.
- Koestler, Artur. 1962. *Discernimiento y perspectiva*. Buenos Aires: Emecé.
- Medina, Dante. 1994. *Cómo perder amigos*. Bogotá: Colcultura.
- Monterroso, Arturo. 1987. *La letra E*. Méjico: Era.
- Porras León, Rita. *El humor en La vida exagerada de Martín Romaña*. Tesis de maestría presentada en marzo del 94 en la Universidad de Costa Rica.
- Sebeok, Thomas A. 1974. *El estilo del lenguaje*. Estudios de R. Jakobson y otros. Madrid: Cátedra.

