

Continuidades de escrituras del yo en la novelística colombiana:

la narrativa de Efraim Medina Reyes

por Jakub Hromada¹

... no es la distancia sino la proximidad lo que nos hace invisibles.

Efraim Medina²

La representación del sujeto fracasado en la narrativa de Efraim Medina, a través de una gama de personajes variopintos, todos jóvenes, con ilusiones de trascender la realidad estancada de una ciudad y de un país despiadados, de encontrar el amor, de hacerse famosos o, por lo menos, ser leyenda para los amigos del barrio, supone la creación de un espacio artístico descentrado, independiende del campo cultural nacional. La apuesta estética con la que Medina irrumpe en el campo literario colombiano tiene su origen en la marginación territorial y cultural, con la cual se asemeja a las circunstancias que marcaron la primera narrativa de García Márquez. En el caso del escritor cartagenero, su apuesta tiene mucho de la irreverencia del *punk*: “[...] nosotros, los que nacimos en el Caribe, los que hemos nacido marginados del centro, siempre tenemos que gritar para llegar donde están ellos. [...] no vale nada conservar la elegancia, el estilo, esto no me va servir de nada, a estos hijueputas lo único que los duele es que les digan las cosas de frente.”³ Según Medina, derrumbar paredes y mitos “que me separan del sujeto que aveces imagino ser y que quizá nunca seré pero aproximarme a él, línea tras línea, me basta.” (*Pistoleros*, 10) A este propósito utiliza la escritura definida por Sergio *Bocafloja*, el narrador-protagonista de su segunda novela: “En realidad no estaba seguro que aquellos trozos vagamente relacionados fuesen una novela, al menos no cabían en el modelo clásico de la antinovela. Mi deseo era hacer una historia fragmentada en mil pedazos (un rompecabezas minimalista de ideas, historias, diálogos de supermercado, publicidad, etc.): un medido y eficaz desorden.” (*Técnicas*, 70)

El horror de estos jóvenes de sentirse alienados, reificados por el sentido común en uno de tantos, lleva a la impostura, a la simulación de caracteres y experiencias ajenas, e introduciendo el objetivo de esta ponencia, a la creación de diferentes álgter ego: “Al individuo corriente lo abate el temor de perderse en el montón y por esto recurre a la impostura. No es que denigre de aquello que

1 Estudiante de doctorado en Literaturas románicas en la Universidad de Palacký en Olomouc, República Checa.

2 MEDINA REYES, Efraim, *Lo que todavía no sabes del pez hielo*, Bogotá, Planeta, 2012, p. 47. Por razones de ahorrar espacio, acortaremos los títulos de los libros de Efraim Medina de siguiente manera: *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*, Bogotá, Planeta, 2003 (*Érase una vez*); *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*, Bogotá, Planeta, 2002 (*Técnicas*); *Sexualidad de la pantera rosa*, Bogotá, Planeta, 2004 (*Sexualidad*); *Pistoleros/ putas y dementes (Greatest Hits)*, Bogotá, Planeta, 2005 (*Pistoleros*); *Lo que todavía no sabes del pez hielo*, Bogotá, Planeta, 2012 (*Pez hielo*).

3 SALCEDO RAMOS, Alberto, “Las cosas del escribir tienen siempre que ver con las historias de amor”, en FIORILLO, Heriberto, *Escribir es lo que cuenta*, Barranquilla, De La Tierra Producciones, 2008, p. 230.

es sino que *aquello que es* prácticamente no existe” (*Pez hielo*, 43) Hecho que es expresado también en la alusión kafkiana en la carta de Marianne, la amante del protagonista: “*Tengo una idea posmodernista para hacer un libro, se trata de usar viejos modelos con nuevo estilo, podría empezar así: Una mañana al despertarse, Pepe Grillo se halló convertido en un hombre común. ¿Puede haber algo más monstruoso que un hombre común?*” (*Técnicas*, 74)

A través de la escritura del yo, Efraim Medina plantea temas de la comunicación y de la alteridad en el marco de la crítica del lenguaje en la era de la información, de los *mass media* y del consumismo cultural. La autoconciencia escritural a partir de la relación entre el *ethos* del narrador y la *postura*⁴ que define al escritor público, refleja la articulación del género autoficcional como respuesta a la transgresión de los límites literarios y como propuesta performativa de la autonarración en tanto acto ético (con toda la irreverencia que se permite un yo en revuelta contra lo establecido). Asimismo, podremos verificar que en la narrativa de Medina, la mencionada relación entre el autor y el narrador-protagonista se proyecta, duplica al nivel diegético, produciendo una auto-ironía como discurso crítico que recae continuamente sobre el enunciador, con lo cual estaríamos frente a lo que define Alfonso De Toro como meta-autobiografía o autobiografía transversal, es decir, un desdoblamiento escritural altamente autoconsciente.

Acorde con la ruptura del campo literario, con su apertura hacia la *sociedad del espectáculo* (Debord) y la crisis de la representabilidad, Alejandro Quin lee la narrativa de Medina en las coordenadas de *literaturas posautónomas* (Ludmer), o bajo su propio término de *posliteratura*. Esta, vista desde la noción del arte como juego, fuera del cánón de la representación, claudica al poder dentro del campo literario.⁵ Dicha óptica es válida para las obras anteriores de Medina donde se asume la confluencia entre el arte y el mercado. Desde la autoficción, esta escritura tematiza al yo, al yo autorial y sus posibilidades críticas en el contexto de la “inmanencia del mercado”, constituyéndose en un discurso válido del conocimiento en la sociedad moderna.

Sin embargo, en el último libro, Efraim Medina hace recordar aquel llamado de Big Rep, el personaje creado por el protagonista de *Érase una vez*⁶, para salvar la novela de la literatura, pensada como escudo de la ciudad letrada. A diferencia de las obras anteriores, la forma de *Pez hielo* apuesta por la narratividad “tradicional” para acercarse, entre otros temas, al mundo de la pornografía infantil en Cartagena. La historia es enfocada desde los desperfectos de la memoria que fragmenta el relato: “La memoria [...] es como cinta de VHS. Un viejo video sin uniformidad en el

4 El término de la *postura* de autor, introducido por Jérôme Meizoz, conceptualiza la construcción colectiva, interactiva de la imagen del autor, tanto como efecto discursivo como social, y su imposición singular en el campo literario. Véase Jérôme Meizoz, “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”, en ZAPATA, Juan (comp.), *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2014, p. 85-96.

5 QUIN MEDINA, Alejandro, “Medina Reyes: impostura, sujeción, riesgo”, en ZAPATA, op. cit., pp. 256-268.

6 Véase *Érase una vez*, 53.

color, con zumbido incorporado e imágenes que saltan, se atascan, tienen rayas y toda esa enervante gama de defectos que creímos superar con la nueva tecnología. Seguir la cinta implica aceptar que los desperfectos de imagen y sonido forman parte de la película y que la continuidad está sujeta a errores.” (*Pez hielo* 23) En otras palabras, a la hora de narrarse, el hombre se enfrenta, aún hoy, con el persistente obstáculo para alinear los recuerdos en un todo consecuente.

El relato se desarrolla desde la oscuridad de la zona de carga de una furgoneta, donde es secuestrado el protagonista. Este se ve arrastrado accidentalmente a un embrollo del negocio con la pornografía infantil y películas snuff pero hasta el final de la historia es incapaz de discernir su propio papel en ella y, mucho menos, de improvisar una resistencia. Tanto su crítica conceptual de la realidad con la deconstrucción artística de lo real, como la atracción por Lena y el extraño grupo de personajes del bar Pez Hielo le impiden descifrar su situación. Los episodios recordados por el narrador tejen la historia de un joven afectado por lupus, incoprendido por su familia, que se acoge a la soledad de su cuarto para escribir su diario, inventar historias y crear sus álgter ego, soñando con convertirse en cómico como su héroe Lenny Bruce, el perseguido cómico norteamericano. Evocando al trapecista kafkiano, “[...] diría que mi mente es un lánguido trapecista que atraviesa eternamente el vacío” (*Pez hielo*, 20)⁷, el protagonista construye su relato desde la soledad e incomprensión, desviando su atención de la vida real a la imaginación. Esta condición escapista (no ser realista) marca la funcionalidad de la historia, ya que es por aquella que no es capaz de enfrentar los hechos y evitar los contratiempos. A manera del trapecio o la jaula en Kafka, el protagonista sueña con pintar su cuarto de negro,⁸ puesto que “En la oscuridad no hay forma ni referente, no hay espacio para los más veloces, no hay origen ni significado.” (*Pez hielo*, 25)

Como ya hemos avanzado, para considerar la narrativa de Medina en tanto proceso escritural del yo es relevante hablar de la meta-autobiografía (o autobiografía transversal), términos acuñados por Alfonso de Toro, que corresponden a la *autoficción fantástica* en Manuel Alberca⁹, acercándose más al pacto novelesco. A partir de este concepto, se revelan algunas estrategias de representación que difieren de las características tradicionales de la autobiografía y la novela autobiográfica, destacando por la construcción nómada de un sujeto descentrado; por la composición de todo objeto de narración rizomática, fragmentaria, diseminada, basándose en la contingencia de lo posible y no en la búsqueda de la verdad o en la autenticidad de la enunciación; por la problematización del “yo”, de lo “real”; por el pacto escritural que se impone al autobiográfico y al ficcional, donde la

7 Las referencias a Kafka son frecuentes en toda la narrativa de Medina, evocando las obsesiones por los conceptos del tiempo y de la realidad. Véase también *Pez hielo*, 140.

8 Motivo repetitivo, puesto que el cuarto negro aparece ya en el caso del protagonista de *Érase una vez*. El afán de encontrar el color más negro que el negro tiene que ver con la problematizada referencialidad de “negro” que denota el límite de la escala de colores, es el afán de rebasar ese límite que imponen las palabras.

9 Véase ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 182, 190.

distinción entre lo real y lo ficcional corresponde a lo subjetivo y a su estetización literaria; por la multiplicidad de identidades y máscaras; por la deconstrucción; por la literariedad, la metanarratividad y la autorreferencialidad; por la disolución del género.¹⁰

La alteridad

Como afirma Michel Mafesolli, la cultura posmoderna de generaciones jóvenes por apolítica no pierde su impulso de rebeldía y utopía social, pero estas obedecen a la referida relación metonímica, plural de “identificaciones múltiples” (en rechazo al individualismo moderno y a la identidad binaria) y emocional que da origen a un tribalismo en el cual reina la mirada del otro: “Siempre se es otro. Esto implica acudir a la figura del doble, al juego de máscaras, la duplicidad en la que se encuentra el germen de las resistencias, de las subversiones, de aquellas que no son resistencias políticas sino que caracteriza las prácticas juveniles que, por ejemplo, a la vez que marcan una desafección muy fuerte con relación a lo político, expresan un modo de resistencia, incluso de subversión en esta especie de duplicidad.”¹¹

En contraste con el escenario apocalíptico que Cruz Kronfly observa en el contexto del actual declive del intelectual letrado y del lector moderno que perseguían el ídolo del sujeto ilustrado¹², el conocimiento en Medina comprendería un objeto relacional, experimentado por el individuo en el juego de las posibilidades, de la imaginación. Según Dussán, citando a Baudrillard y sus consideraciones sobre la desaparición de la alteridad, recuperable solo desde lo imaginario con la construcción de *ficciones mixtas*, la atención sobre minorías, seres marginados, llega a la “perversidad” de una literatura iconoclasta donde “El otro está desapareciendo desde lo físico y su correlato simbólico también. Entonces se alucina, se inventa discursivamente.”¹³

Uno de los pioneros de las escrituras del yo, Héctor Rojas Herazo, en *Celia se pudre*, en el relato de Godarro proyecta el abandono de la moral, eligiendo la infamia como hecho auténtico, arte perverso, para contrastar el vaciamiento de la sociedad del significado. Su camino se inicia a la salida de la cárcel donde había cumplido la pena por matar sádicamente (con alicates) a un policía. En su visión nihilista, en su pintura de La Gran Barracuda y en los premios literarios “[...]”

10 Véase DE TORO, Alfonso, “‘Meta-autobiografía’ / ‘Autobiografía transversal’ postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona”, en *Estudios Públicos*, 107, invierno 2007, pp. 231-232.

11 MAFESOLLI, Michel, “Yo es otro”, en LAVERDE TOSCANO, María Cristina (ed.), *Debates sobre el sujeto: perspectivas contemporáneas*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2004, pp. 27-28. Medina se refiere al tribalismo, a la formación de estructuras alternativas de lazos sociales: “En países tan jodidos como el nuestro, y para gente tan jodida como he sido yo, sólo es posible sobrevivir en clanes, clanes de amigos que te ayudan y te soportan y te hablan con franqueza cuando es necesario.” En DAVID SOSA, “Se vende artefacto para pelar manzanas. Entrevista a Efraim Medina Reyes”, *Puesto de combate*, p. 35.

12 CRUZ KRONFLY, Fernando, *La derrota de la luz: ensayos sobre modernidad, contemporaneidad y cultura*, Cali, Editorial Universidad del Valle, 2007, p. 62.

13 GARCÍA DUSSÁN, Pablo, “La narrativa colombiana del Posboom: Una enmienda de la Literatura decimonónica”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, N. 32, 2006.

generosamente galardonados por varias dictaduras democráticas [...]”¹⁴, podemos entrever el guiño ficcional a la realidad del escritor toludeño que plasma sus posibles otros más violentos.

En Medina, la invención de la alteridad se construye a varios niveles que mezclan lo real con lo imaginario. Así, al nivel autoficcional, a los protagonistas se les provee de características y vivencias reales del escritor público (variedad de artes, importancia de su madre, padre ausente, abandono del mundo académico, enfermedades de piel, lecturas de cómic y filosóficas, música rock). El *mise en abym* sucede cuando estos mismos personajes se identifican con los héroes reales de la pop-cultura, creando al rededor de sus auras relatos ficcionales que esclarecen los momentos trascendentales en las vidas de estos, o creando héroes ficcionales para asignarles sus propias cualidades y aspiraciones fracasadas de sus vidas “reales”. Un ejemplo es la carta de Maya, la amante del protagonista de *Sexualidad*: “Recuerdo que el geniecillo estaba prendado de Flecha Verde, un superhéroe de cuarta. Elevaba el fracaso de este personaje para elevar el suyo.” (*Sexualidad*, 238) De esta manera podemos inferir que el propósito del autor real es que sus lectores hagan algo parecido tanto con los personajes de sus novelas, como con sus propios referentes culturales en “[...] una co-creación en la que el lector-autor construye desde su “enciclopedia” un “mundo posible” acorde con el plan que el imaginario al que corresponde le dicta. Es, de manera inversa a los cánones literarios precedentes, como el escudriñamiento de mi yo en uno social disgregado y puesto en escena por la literatura colombiana actual hace posible la co-construcción de un símbolo de cohesión social.”¹⁵

En las novelas de Medina, el otro, su construcción desde la escritura, aporta al protagonista claves para interpretar la realidad e interpretarse a sí mismo. Ya en *Érase una vez*, donde Rep, el protagonista, construye al personaje *Big Rep*, a través de la creación de la alteridad se plantean irónicamente sus propios sueños y frustraciones. Esta dinámica es característica para todas las novelas de Medina y su furza destaca en la reflexión mientras la irreverencia, el machismo y el misoginismo, actitudes que el narrador-protagonista ensaya y exagera en sus alter ego lo llevan a sufrir porque “la naturaleza de un glande-pensante es frágil”, como afirma una de Las chicas de Fantomas en *Sexualidad* (184).

Varios alter ego se presentan en la última novela. El primero funciona como alteridad intelectual, ofreciéndose como modelo de la puesta en escena del narrador-protagonista, cobrando significado con el hecho del secuestro del cómico principiante en un país católico que es Colombia: “Teo Goldman fue un oscuro comediante holandés del siglo XVIII y es mi *alter ego*. Goldman murió decapitado en circunstancias aún desconocidas. Lo que se sabe con certeza es que su corrosivo humor le había granjeado la enemistad de poderosos miembros de la Iglesia.” (*Pez hielo*, 75) Otro

14 ROJAS HERAZO, Héctor, *Celia se pudre*, Madrid, Alfaguara, 1986, p. 651.

15 GARCÍA DUSSÁN, op. cit.

alter ego parecido pero situado ya en los tiempo de los mass media es Lenny Bruce, del que aprende su oficio de cómico: “[...] era un monstruo poliédrico y un artista temible. Lo que me unía a él era una inclinación natural a los matices y las distorsiones.” (*Pez hielo*, 78)

A nivel de la escritura, Teo y Lenny son utilizados por el protagonista como seudónimos para crear su propio personaje que se constituye en diálogo con la experimentación cómica. Así, su primera figura cómica, el “Insuperable”, refleja la soledad de los superhéroes, las aspiraciones imaginarias y la comicidad surgida del contraste con la realidad de “[...] un superhéroe que se sabe investido de un poder extraordinario y no logra encontrarlo. Así que, por más que lo intenta, nunca consigue inquietar a los supervillanos hasta que entiende que ese es su poder: una perfecta y sobrecogedora inutilidad.” (*Pez hielo*, 122) Asimismo, el personaje ficticio de Hugo retoma los rasgos personales de su creador y vive los mismos acontecimientos de su infancia para servir a este de espejo. El siguiente fragmento ilustra la conceptualización metanarrativa de la escritura autoficcional y los mecanismos de la autorepresentación, contrastando con la técnica iconoclasta típica de sus libros anteriores y rompiendo con el cuestionado deicidio referido por Vargas Llosa en relación con la poética de García Márquez:

Mezclar mis intenciones con las del personaje sería como trabajar en un andamio después de haber estado horas bebiendo whisky. Hugo es un retrato de mi niñez y los retratos están hechos desde el lado inverso de la realidad, la gradación de la luz que los hace posible y provee las variaciones depende de la cámara y no de Dios. No puedo graduar mis sentimientos y venganzas aplazadas, no puedo borrar la comicidad del hecho que mi padre haya dejado seis veces a madre [...] Si soy Hugo destruyo su dinámica. Matar al padre como rito de iniciación es muy hippie. [...] Los iconoclastas los son porque sueñan remplazar esa iconografía. El cómico es un asesino conceptual, deforma, descompone, retuerce [...] pero no pretende. (*Pez hielo*, 144-145)

En otros personajes deposita sus visiones críticas de la cultura, ideas y objetivos artísticos:

Lo imaginé como una especie de científico psicopático lleno de tics que se mimetizaba de viajero y recorría el mundo grabando y almacenando diálogos anónimos en un lápiz Mongol N. 2 dotado de una poderosa memoria electrónica. En la parte más remota de la selva amazónica había montado un laboratorio de última tecnología. Su objetivo era reunir cien mil diálogos, sintetizarlos en códigos matemáticos y, mediante una compleja operación, descubrir el sentido de la vida. [...] a partir de la fórmula del sentido de la vida inventaría una droga virtual, una especie de virus que causaba un placer infinito y dejaba a los infectados sin voluntad. Para crear una epidemia planetaria, Míster Cool usaría los mass media ya que el virus se esparcía a través de películas, canciones de moda y hasta el

denominado arte contemporáneo. (Pez hielo, 83)

Cuando el narrador se refiere a Goldman como personaje de su relato, lo llama “sujeto Goldman” y lo sitúa con ironía en las escenas significantes para su historia, como es la del bar que reescribe el primer encuentro entre el narrador-protagonista y la enigmática Lena. A diferencia de las experiencias del narrador, la reescritura autoficcional del yo no representa fielmente el original sino que sirve de reflexión. “Goldman cree que puede inventarse un arte y una vida fisgoneando a los demás. [...] Y teme parecerse a su padre. Y teme. El ascensor de Elías es más amplio que la ingeniosa mente de Goldman.” (Pez hielo, 95) En los diarios que lleva tanto Goldman, reflexionando sobre la belleza y el amor, como el personaje de Lena quien apunta en el suyo una cita de Anne Sexton quien reprime su deseo sexual: “*Me deprime el abismo entre las sensaciones y el margen de la libertad que me otorgo*” (Pez hielo, 93), encontramos la sobreposición de escritura autobiográfica, la teorización implícita sobre las escrituras del yo, puesto que al nivel diegético sabemos de la relación del joven artista con la abogada y de los reparos que esta tuvo en su primer encuentro.

Es en la figura de la *femme fatale*, amante, amada donde confluyen, colisionan y se inspiran la escritura y las creaciones de alter ego. Con la cualidad de reptar no solo se explica la actitud frente a la realidad de un ser abúlico, hastiado: “Mi mente reptar por sus oscuros corredores y juega con las ideas que va encontrando. [...] se desliza como una hormiga sobre las superficies [...] Se desliza sobre la realidad sin entusiasmo, en tránsito hacia el lado equidistante.” (Pez hielo, 151), sino que puede ser revelador el último movimiento del protagonista, salvándose del laberinto de la violencia: “Y luego siento su voz dibujando mi nombre y repto bajo los automóviles mimetizado por la lluvia gris. Repto hacia ella.” (Pez hielo, 489) La arquetípica figura inconquistable aparece en cada novela bajo otro nombre (*cierta chica*, Marianne, Maya, Vlues, Lena) pero con rasgos comunes que en el protagonista despiertan el deseo, la locura, la desesperación.¹⁶ Su carencia constituye luego el motivo de la escritura en tanto discurso amoroso. Según Barthes, este no tiene fin por la permanente ausencia. La angustia como efecto de esta falta es la angustia original por la ausencia del referente, del objeto soñado. Frente a los sueños de los protagonistas (éxito como músico, escritor, cómico) que se proyectan en el futuro, la ausencia de “ella”, de la chica de sus sueños es la que afirma el discurso amoroso como fundamental, atemporal. Como dice Barthes, “en la ausencia se formula la lengua” (y consecuentemente, la identidad) y este es el eje principal sobre el cual se mueven las reflexiones existenciales, éticas, lingüísticas y metaliterarias que contiene la narrativa de Efraim Medina. Barthes dice que según la dimensión de la herrida crece el hombre como sujeto, forma su

16 En *Técnicas*, por la inclusión de correspondencia póstuma se infiere el suicidio del protagonista, Sergio Bocafloja.

intimidad.¹⁷ El sujeto autoficcional de Medina es exactamente así porque sabe qué da vida a su escritura: “No busco el placer sino la indeterminada ausencia de éste, el flujo de una moderada insatisfacción que me libre de lo sucesivo, lo inmediato, lo puntual.” (*Pez hielo*, 425) En el último fragmento se ve la sutil autoironía, igual que la crítica a la literatura evasiva: “Ella me hace intemporal, denso y conceptual, afianza mi pasión filosófica y me aleja de la previsible y funcional narrativa. Sin ella soy un palurdo más que husmea las playas distantes. Ella emana estilo y entiende mi perenne necesidad de un lenguaje estrambótico. Sin ella mi discreta ironía y exasperada comicidad no tendría la secuaz ideal y una crítica implacable.” (*Pez hielo*, 210)

Crítica del lenguaje y de la comunicación

Según González Echevarría, después de las ficciones de archivo, como él llama la relación ambigua entre la novela y los discursos hegemónicos (jurídico, científico y antropológico) que aquella imita y rehúye viene “[...] un tipo de texto que no está animado por ansiedades sobre el origen, exento de añoranza de identidad y aparentemente desligado de la historia, [...] textos indiferenciados que combinan elementos de la crítica y de la ficción, estas narrativas se ofrecen como la nueva norma híbrida de algo que ya no sería literatura.”¹⁸ Para Diana Diaconu, la salida del archivo, de las "ficciones del Archivo" del boom, consistiría en el rechazo del discurso sobre "América mestiza" y en la posible contradiscursividad del problemático género autoficcional en Fernando Vallejo.¹⁹ Sin embargo, la ya innecesaria confrontación con la hegemonía del discurso antropológico pone en cuestión cuál archivo contaminaría la literatura contemporánea. González Echevarría aventura que este nuevo archivo sería el de la comunicación.²⁰

La crítica del lenguaje es un lugar común del discurso literario moderno y en las escrituras del yo adquiere una importancia central. Su puesta en función (discurso revolucionario) en *Sin remedio*, de Antonio Caballero, cuya historia se desarrolla sobre los ecos de la Revolución Cubana, denuncia el compromiso político reivindicado en los intelectuales de la época y el obstáculo que representa la ideología para la comunicación incluso entre amigos. En *Cartas cruzadas*, de Darío Jaramillo, se reafirma la conciencia, la necesidad y la confianza en la escritura (epistolar) como forma de la comunicación entre los protagonistas, aún en los tiempos del atajo telefónico, como espacio privilegiado de reflexión sobre las posibilidades del lenguaje y su relación con la realidad. Es también el caso de *Memorias de un hombre feliz*, del mismo autor, tratando la complejidad del lenguaje a la hora de pretender comunicar una vida y un crimen, trasponiéndolos a la forma de

17 Véase BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México D.F., Siglo XXI, 1993. p. 34 y ss.

18 GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México D.F., Fondo De Cultura Económica, 1998, p.14.

19 DIACONU, Diana, *El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo: rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género narrativo*, tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, p. 123.

20 Véase GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, op. cit., p. 253.

memorias redactadas por un hombre inexperto, un técnico de máquinas industriales.

Estas cuestiones existenciales, ideológicas, filosóficas y formales siguen vigentes en Medina, con el desplazamiento de la atención hacia la comunicación en el contexto de la sobreabundancia y compatibilidad informática. Mientras que en las obras anteriores Medina participa de dicho escenario, aunque lo ironiza, el concepto central de la comicidad en la última representa las líneas de fuga del sentido común de la realidad y de la comunicación que solo repiten y conservan el status quo criticado por el narrador-protagonista. La desterritorialización como movimiento resignificativo es la única posibilidad de resistir el flujo informático y de descifrar la estructura de la realidad que el protagonista se propone. Y es este el origen de sus dificultades, ya que la “realidad fluctuante”, como se refiere a su fuerza ininteligible, lo alcanza, mientras graba aleatoriamente voces y diálogos sentado en el bar. El esfuerzo de reterritorialización corresponde a la fragmentación de estos diálogos para luego componer con ellos un mosaico con fines artísticos, eso es, armar un nuevo mapa, una nueva forma de sentido y de comunicación. Pero allí conoce a Lena y el curso de su vida cambia imprevisiblemente.

En un tono irónico, el narrador de la última novela describe la relación comunicacional posmoderna entre dos personas, un chino y un nativo de la Patagonia, como un encuentro de “compadres del sinsentido”:

Todos sabían todo sobre todo y a mí se me antojaba más y más sospechoso. [...] Me sacaba de quicio pensar que un turista cantonés encontraba a un nativo de la Patagonía y no les daba problema discutir sus preferencias climáticas o de política rumana o medio ambiente. Una fuerza sobrenatural hacía fluir el diálogo humano en cualquier dirección, [...] sólo una fuerza inconmensurable podía sostener un disparate de tal dimensión. Ser una infinita matrioska de palabras inanes era el secreto encanto de la comunicación humana. (Pez hielo, 244)

Y, como es de esperar, para el narrador, “[...] la estupidez contemporánea deriva de los medios de comunicación. Ellos restringen la realidad y la despojan de significado, dictan los criterios, imponen el estilo y destruyen el lenguaje. Más allá el mundo es amplio, lleno de misteriosas criaturas y deportes secretos.” (Pez hielo, 189-190) Walter Ong se refiere con la “oralidad secundaria” a la comunicación inmediata oral en la era posmoderna que está sujeta a la codificación del lenguaje por las tecnologías de escritura en una cultura massmediática, marcándola de sincretismo y brevedad (automatización).²¹ El narrador de *Pez hielo* evoca esta situación de siguiente manera: “Y es así que las personas desarrollaron un impulso mecánico que les permite hablar y replicar sin tener que

21 ONG, Walter J., *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 135, 170.

perder tiempo pensando en cual sería una respuesta o si lo que ha dicho el otro amerita una.” (*Pez hielo*, 202-203)

El rechazo de la automatización comunicacional y la idea de recuperar la comunicación dialógica en el sentido socrático aparecen ya en *Érase una vez*, mientras *Big Rep* lee fragmentos de su libro por publicar. Para terminar con un tono irónico, seguimos el juego propuesto por Efraim Medina: “*Conectar es distinto de aceptar, el grueso de lo que llamamos comunicar no es más que repetición y obediencia. Vivimos de pactos referenciales, de escueta mecánica. ENTRENAMIENTO es el nombre del sublime juego que algunos llaman todavía VIDA.*” A lo que la entrevistadora responde: “Einstein era un genio”, y *Big Rep* replica: “Es mío, lo hice a partir de no comprender a Einstein [...]. Lo increíble es cómo las palabras pueden imitar la sabiduría” (*Érase una vez*, 58)

Conclusión

El mencionado desdoblamiento dota la escritura del yo de dialogismo, de reflexividad y de dimensión didáctica. Desde una posición descentrada, marginal, la actividad interpretativa y crítica de la que el narrador hace alarde a lo largo del texto, explicitando su intención de impactar, de llegar a su receptor, se crea sobre la permanente dinámica narcicismo/alteridad, afirmando la figura autorial de la creación y la conciencia de sí frente al otro. La narrativa de Medina, a parte de la introspección, común a toda literatura, enfatiza la escritura del yo, el acto creativo a través del lenguaje donde el autor en forma del narrador-protagonista se acoge a la ficcionalización, poniéndose máscaras para descifrarse a sí mismo en personajes imaginarios. Al mismo tiempo, esto supone que se desdoble en un autor de su diario y de relatos paralelos y en un lector, mientras reflexiona sobre su propia escritura en escrituras de otros. De esta manera, por la conciencia meta-autobiográfica se amplían los aspectos del discurso autoficcional.

Semejante relación encontramos en *Basura*, de Abad Faciolince. El fracaso comercial del escritor, Bernardo Davanzati, que no logra la fama de sus contemporáneos, refiriéndose al contexto del boom editorial de los 60 y, sobre todo, al resentimiento/admiración frente a la figura omnipresente de García Márquez, contrasta con su necesidad creativa, relegada a un pacto ambiguo con su receptor, puesto que arroja sus textos a la basura sin quemarlos. Es el abandono del campo de la literatura y la entrada en el juego de la autoficción como campo especulativo de la relación autor/texto/lector. La obsesión de su vecino, del narrador por descifrar la veracidad de textos heterogéneos con datos que despiertan su interés (que concuerdan con la vida real de Davanzati) pone de relieve una confluencia entre el discurso autoficcional (autor empírico – autor implícito/narrador del texto que leemos) y el meta-autoficcional/meta-autobiográfico (lector implícito/descifrador del texto de Davanzati). El protagonismo del fracaso que une al héroe de Héctor Abad con los jóvenes artistas que erran por los textos de Efraim Medina, expresa el personal

impulso creativo, escritural, que apuesta por una comunicación renovada, reflexiva, íntima.