

Letras Hispanas

Volume 16

TITLE: El hombre debilitado: representaciones de la masculinidad en tres novelas de Guillermo Fadanelli

AUTHOR: Guillermo Jesús Fajardo Sotelo

EMAIL: fajar028@umn.edu

AFFILIATION: University of Minnesota, Twin-Cities; Department of Spanish and Portuguese Studies; 3 Morrill Hall 100 Church St. S.E.; Minneapolis, MN, 55455

ABSTRACT: In this article, the author analyzes the representation of masculinity in the work of Mexican author Guillermo Fadanelli. The article argues that Fadanelli's work is not univocal in this regard, as it shows various forms of masculinity that build themselves from loneliness, violence or crime.

KEYWORDS: Masculinity, Mexican Literature, Violence, Patriarchy, Guillermo Fadanelli

RESUMEN: En este artículo el autor analiza la representación de la masculinidad en la obra del autor mexicano Guillermo Fadanelli. El artículo argumenta que la obra de Fadanelli no es unívoca en este sentido, pues muestra diversas formas de masculinidad que van construyéndose a partir de la soledad, la violencia o el crimen.

PALABRAS CLAVE: masculinidad, literatura mexicana, violencia, patriarcado, Guillermo Fadanelli

DATE RECEIVED: 1/14/2020

DATE PUBLISHED: 6/24/2020

BIOGRAPHY: Guillermo Jesús Fajardo Sotelo (1989) es maestro en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Wisconsin-Madison. Es candidato a doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Minnesota, Twin-Cities. Cuenta con cuatro novelas publicadas y un libro de cuentos de terror. Ha sido incluido en diversas antologías en México y Estados Unidos. En 2016 ganó el segundo lugar en el concurso anual convocado por Editorial de Otro Tipo con su novela "Los discursos presidenciales". Escribe en Periódico Excelsior y en Suplemento de Libros.

El hombre debilitado: representaciones de la masculinidad en tres novelas de Guillermo Fadanelli

Guillermo Jesús Fajardo Sotelo, University of Minnesota, Twin-Cities

La obra de Guillermo Fadanelli (Ciudad de México, 1963) bien podría catalogarse como un grito ahogado en medio de un futuro descastado, cercenado de proyectos de cambio, convalidado por una mirada derrotada, sucia, y devorada por la mediocridad, el rencor, y unas ganas expresas de encontrar una filosofía que nos saque del horror de nuestras enfermedades. Escribió Héctor Jaimes en un artículo, refiriéndose a *Lodo* (2002), la novela más famosa del escritor: “los personajes son arrastrados por las circunstancias y más que ser dueños de su destino, divagan sin ningún peso específico que los guíe” (35). Esta desubicación existencial pesa sobre los personajes de Guillermo Fadanelli, especialmente sobre los hombres que, en su masculinidad fragmentada, buscan poder, reconocimiento y estatus social, sin conseguirlo, pues son personajes “espaciales más que históricos” (35), es decir, sin proyecto, a la deriva, acaso esperando un golpe de suerte que le dé sentido a sus vidas.

Guillermo Fadanelli, a lo largo de su obra, representa una masculinidad en constante crisis, en donde los hombres buscan situarse como referentes, en lo que respecta a su actuación social, por medio del crimen, la violencia, la decadencia como filosofía última o el desencanto como único asidero en donde los otros hombres se presentan como una amenaza constante. Recuerde el lector, por ejemplo, cuando Orlando Malacara, el protagonista de *Malacara* (2007), después de presumir que agasaja a sus “huéspedes femeninos” (175), dice que “para los hombres, en cambio, tengo una modesta veintidós con un cargador ansioso de disparar”

(175). Benito Torrentera, en *Lodo*, mata a dos hombres por los celos que le provocan debido a Flor Eduarda, la mujer de la que está enamorado. En otras novelas, como *Educación a los topes* (2006), la competencia entre los hombres es, a menudo, constante y sibilina, aunque en ocasiones aparece intermitente y expresiva. Esta competencia acecha bajo distintas formas, desde los castigos militares hasta las humillaciones cotidianas. En *Hotel D.F.* (2010), quizá la más febril de sus novelas, la masculinidad es atrapada con el crimen a costas. En *Al final del Periférico* (2016), la historia comienza cuando el protagonista “encolerizado y brillando a causa de la rabia” (Fadanelli, *Al final del Periférico* 13), quiere dispararle a su amigo Gerardo Balderas.

A pesar de estos choques entre hombres, las masculinidades en Fadanelli parecen conformarse con la soledad y el desamparo. Estas características, sin embargo, mutan en virtudes en la obra de este escritor, pues los hombres son arrastrados, muy a pesar suyo, a infiernos diversos que los eyectan de los olímpicos de su ascetismo. Es desde la misantropía donde Fadanelli construye una cosmovisión de la masculinidad, es decir, “una colección de comportamientos, actitudes, y atributos que los hombres pueden o no exhibir (pero que, tal vez, deberían)” (McKee xvii) como un estado de virilidad pausado, entre paréntesis, aplazados por una abulia activamente decidida. “¿Por qué se tiene que trastornar la vida de un hombre bueno, ebrio e indefenso asignándole una misión?, se preguntaba Domingo, y él mismo se respondía: porque los seres humanos no descansarán

hasta hacer que todas las personas de quienes se rodean sean infelices” (Fadanelli, *Mis mujeres muertas* 11). Es decir: los personajes masculinos de Fadanelli—casi todos en la madurez—buscan apartarse de la humanidad como condición última de rebeldía, es desde ahí donde se proyectan como hombres. Esto no significa, como veremos más adelante, que esta sea la única característica de la masculinidad representada en Fadanelli, pero sí la primera, la más obvia, pues no es desde la acción y la fuerza desde donde estos hombres se proyectan, sino desde la inmovilidad y el miedo al contacto con los otros. Si tienen que enfrentarse a los demás es gracias a la perenne necesidad de la supervivencia. Y es que como escribió Pierre Bourdieu: “El privilegio masculino también es una trampa, y tiene su lado negativo en la tensión y en la contienda permanente, en ocasiones rayando en lo absurdo, impuesta sobre cada hombre por el deber de afirmar su virilidad en todas las circunstancias” (50). En Guillermo Fadanelli encontramos que el privilegio masculino oscila entre el machismo, el cinismo, y la soledad. Algunos de sus personajes, por ejemplo, despliegan actitudes profundamente machistas y, por el otro, rechazan las actitudes típicas del macho. Mientras que exhiben éxtasis y paroxismos de barbaridad, también aparecen, en ocasiones, como seres sensibles. Trastabillan en sus identidades porque no pueden escapar a las trampas de la masculinidad: aspiran a conservar sus privilegios al mismo tiempo que quieren encontrar en el mundo una forma diferente de proyectarse y producirse. Casi todos ellos buscan recluirse en la nostalgia, ahí donde todo pudo haber sido diferente.

Este último estereotipo del macho no es la única forma, por supuesto, de expresar características masculinas que nos permitan reducir una subjetividad al encuentro entre sexo biológico y género. Existen muchas masculinidades y muchas formas de ser hombre, pues “entendemos la masculinidad como una posición, que no es fija sino condicionada por otras categorías de distinción social y que trasciende los cuerpos

biológicos y las individualidades, pero que es referida a un colectivo: el de los hombres” (Careaga y Cruz Sierra, 10-11). A pesar de que “mientras la masculinidad no es fácil de definir, todo mundo sabe qué es” (McKee xix), señalar un fenómeno así, a través de la representación literaria, requiere de una estrategia de perspectiva que atienda a una visión de conjunto en la obra del escritor.

Esta soledad, este estoicismo gris en los personajes de Fadanelli comporta una táctica masculina en donde ya no es la acción, la energía o la virilidad las fuerzas que convergen en una imagen del hombre, sino una especie de marginalidad en donde las mujeres se transforman en una fuente de ansiedad constante. Serán la soledad y sus lamentaciones las égidas por excelencia contra esta desestabilización de sus mundos¹. “La soledad, admirable cuando es experimentada estoicamente por el rebelde, indica una especie de masculinidad auténtica . . .” (Hind, *Dude Lit* 81). El propio Fadanelli, en entrevista, nos remite a la unión entre literatura y vida como reflejos en constante comunicación, recordándonos, de paso, las conexiones entre personajes y creador. “No hago demasiada vida social con otros escritores. Hay en esto de mi persona un poco de mito, debido probablemente a que no estoy muy presente. Trato de mantenerme apartado” (Hind, “Entrevista a Guillermo Fadanelli” 306).

Imposible no pensar en personajes como Benito Torrentera, Orlando Malacara, Domingo J. Mancini o Frank Henestrosa, como arquetipos de este distanciamiento existencial, en donde el mundo les parece una piedra en el zapato, acaso un mal necesario que es posible conjurar si nos alejamos de los demás. Dice Henestrosa, en Hotel D.F: “Al menos sé vivir en soledad y eso es muy cercano a tener una virtud” (Fadanelli, Hotel D.F 57). Es a partir de una noción específica del apartamiento y la reclusión desde donde Fadanelli construye un universo de seres marginados, aplastados por la vida y una sociedad que los conmina a *parecer y comportarse como hombres*: desdoblarse sobre sí mismos y

arrastrarse a sus calabozos. “La conciencia de la soledad es acaso el único sentimiento que no abandona a las personas jamás, ni siquiera cuando se consideren amadas o acompañadas por otros seres” (Fadanelli, *El idealista y el perro* 86-87).

La actuación de la masculinidad en Guillermo Fadanelli, de por sí irresuelta y dubitativa, parece destinada a fracasar desde el inicio de las historias. Héctor Jaimes, por ejemplo, lee la vida del profesor Benito Torrentera, en *Lodo*, como “la autobiografía de su fracaso” (39). José Ramón Ruisánchez parece confirmar esta visión sobre Torrentera cuando dice que “el fracaso del personaje, no en términos económicos o sexuales, sino en la comprensión del mundo, en tanto filósofo, consiste en su aislamiento” (80). De esta forma, Fadanelli presenta un mundo personal en constante destrucción, en donde las vidas de sus personajes se presentan en una brega constante contra un mundo ético y legalmente deplorable. Es decir, son víctimas convertidas en verdugos de sí mismos, como sucede en *La otra cara de Rock Hudson* (2004), en donde el narrador acabará tomando el lugar de Johnny Ramírez, el matón de la historia, en una especie de doble temporalidad entrelazada con la delincuencia. Son pocos los referentes éticos los que posee esta masculinidad desterrada de los territorios de la ley, la justicia y el reconocimiento.

En este artículo me concentraré en leer *Educar a los topos*, *Malacara* y *La otra cara de Rock Hudson*, a partir de las formas en la que los hombres y su estatus simbólico de género, es decir, sus masculinidades, son repartidas entre la vergüenza, el machismo, la violencia, y la derrota cotidiana a partir de una virilidad en crisis. Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que la mayoría de estas masculinidades se encuentran ya desarrolladas, es decir, nos encontramos en las fronteras de la edad adulta y la vejez. Ya no estamos ante la etapa de los descubrimientos subjetivos o personales, típicos de la adolescencia, sino ante una madurez que busca expresarse a como dé lugar. Esto tendrá consecuencias

inevitables en las vidas de los personajes, pues buscarán sujetarse a los últimos abismos que la vida les permite: un poder mínimo, alguna ventaja superficial, el amor de una mujer. Estos hombres desubicados, sin una brújula específica, se encuentran lejos de esos proyectos literarios en donde “México es protagonizado por hombres jóvenes y la unidad nacional es alegorizada por la unión homosocial masculina” (McKee xiii). Desde sus inicios, el campo literario mexicano ha sido dominado por concepciones masculinas de lo que debería ser un escritor, cómo debe comportarse un escritor, y a qué audiencias debe apelar. “No es ninguna sorpresa, entonces, que las construcciones literarias de la nación (hechas) por escritores (masculinos) canonizados, fueran sobre hombres y masculinidad” (McKee xiv).

En ocasiones, la imagen de quien escribe es más importante que lo que escribe: el contenido literario es suprimido a favor de la biografía y los contactos del escritor. En este caso, la imagen del escritor masculino no solo importó en la ficción como centro articulador de significados, sino también como creador cultural que lograba cifrarse en clave patriarcal. Lo extraliterario—incluyendo, por supuesto, las formas de socialización masculinas—importa mucho: “la biografía del escritor—la trayectoria de sus estudios, amistades, y oportunidades profesionales—puede importar por lo menos igual que el trabajo publicado cuando se trata de construir una reputación literaria” (Hind 14). Por ejemplo, Carlos Velázquez, en un artículo publicado en *Letras Libres*, le otorga importancia a la imagen del escritor Carlos Fuentes como material reproductor de un aura específica: “Fuentes no solo escribió varias novelas buenas y unas cuantas excepcionales, sino que es además el inventor de esa aura dandy-izquierdistamachista-cosmopolita-cábula que los artistas mexicanos solemos usufructuar (incluso contra él)” (Velázquez). Lo importante de esta cita se da por la doble acepción que Carlos Velázquez pone sobre Fuentes, en el sentido de que el escritor no solo crea una obra, sino que

también inventa toda una forma de ser escritor: una imagen masculinizada, erotizada y seductora.

Los hombres, en la obra de Guillermo Fadanelli, son aventados, en su mayoría, al reino de “la pasión, la corrupción, la arbitrariedad, la injusticia y el azar” (Jaimes 35). Este artículo, precisamente, busca explorar esta masculinidad en crisis y el contexto de corrupción y decadencia generalizado en el que sobrevive. Argumentaré que estos hombres caídos adquieren sus referentes del mundo caótico y mediocre en el que habitan y los proyectan sobre su masculinidad, un dechado de violencia y pasiones en un trasfondo de crimen e impunidad situado, en su mayor parte, en la Ciudad de México.

Educación a los topos: “Todo en esta maldita escuela se concentra en los testículos”

La masculinidad en Guillermo Fadanelli es representada por hombres que se encuentran apartados de los centros de poder, pero que pertenecen al margen de una centralidad, es decir, el patriarcado, que los anima a actuar bajo normas construidas social y culturalmente, pues “el prestigio social adquirido a través de los valiosos atributos masculinos está entre los bienes sociales más apreciados” (Domínguez Ruvalcaba 6).

Quien haya leído *Educación a los topos* se dará cuenta de la progresiva ansiedad del protagonista por descifrar los sinsentidos de la disciplina castrense y la decisión de su padre de mandarlo a una escuela militar. De hecho, el padre, cuando anuncia su decisión, dice que “una razón de peso para inscribirlo en una escuela militar es que está demasiado cerca de su madre, de ustedes. Me lo van a volver marica” (Fadanelli, *Educación a los topos* 25). Este miedo masculino, “la conciencia cada vez más despierta sobre la incapacidad de hacer una separación clara y pura entre virilidad y afeminamiento” (McKee 223), herencia

del momento posrevolucionario en donde “la virilidad se convirtió en una metonimia de la mexicanidad” (152), pone al padre en el centro del discurso patriarcal mexicano y su autoridad expandida sobre la familia. El continuo contacto con el lado femenino, piensa el padre, podría ablandar al hombre y volverlo “marica,” es decir, un cobarde, un afeminado y, por extensión, homosexual. Estas actitudes, típicas del macho, normativizan la relación del padre con el entorno en el que creció y nos revelan las formas de educación masculina en donde, probablemente, él también vio y aprendió a “ser hombre.”

La ansiedad masculina por la desvirilización, el afeminamiento y la homosexualidad, campea en la novela bajo la lógica de contaminación, en donde es evidente que se va a la escuela militar no tanto para disciplinarse, sino para corregir cualquier desviación impura sobre la masculinidad. “— ¿Es usted marica?— No.— ¿Entonces qué carajos hace aquí?” (Fadanelli, *Educación a los topos* 101). Esto le dice el teniente Oropeza al protagonista, Guillermo, que aguanta la humillación con una resignación anunciada desde el principio del libro, pues “a los once años habría aceptado ir al rastro sin hacer preguntas” (23). El protagonista se presenta bajo la sombra, siempre sospechosa, de la desidia, una estampa característica de la narrativa de Fadanelli.

Para el padre, mandar a la escuela militar al hijo no solo anula las posibilidades femeninas de contaminación, sino también las probabilidades de una suerte de contradicción política e ideológica, pues “para ser un rebelde lo primero que uno debe saber es contra qué se rebela. Un estudiante no incendia o destruye el instrumento con el que se gana la vida un obrero” (24). El padre alude a que, durante los eventos del sesenta y ocho, un grupo de estudiantes incendia el trolebús que manejaba: “su rebeldía era contradictoria” (24), dice. Por ello, continúa, “quiero proteger a mi hijo de esas contradicciones desde ahora” (25). La disciplina militar, entonces, no solamente evita el afeminamiento, sino

que disciplina la racionalidad y la lógica en el mundo del hombre, pues “la masculinidad ha sido identificada con la racionalidad en la cultura burguesa, la cual nos impele a separarnos de nuestras emociones y sentimientos como si fuesen fuentes de sinrazón” (Seidler 80). Hay que ir más allá: el cariz político del argumento del padre, que identifica a la masculinidad con la racionalidad y el orden, forma parte del proyecto político mexicano del siglo XX, en donde “el presidente lo podía todo” (Cordova 59) pues, por ejemplo, “hoy sabemos que la amplia participación política que las masas populares tuvieron durante el período presidencial de Cárdenas no tenía más base que la paternal protección que el presidente les dispensaba” (Cordova 55). Así, la figura del padre en *Educación a los topes* entiende la identificación y las equivalencias entre Estado, masculinidad y paternidad. De esta forma, lo único que está haciendo es repetir, en su microsfera social, las fuentes originales del poder político mexicano, en donde

... el paternalismo es . . . una responsabilidad por la gobernanza que se concentra en la autoridad y garantiza que el gobierno no representa sino, más bien, protege a las masas: la dominación se promueve a sí misma como un gesto generoso que en realidad resulta en un desempoderamiento opresivo de los gobernados. (Ruvalcaba 121)

Para evitar caer en las contradicciones de los rebeldes, el padre necesita asumir su papel para condicionar la identidad y la actuación del hijo: la masculinidad no es otra cosa que la asimilación normada de actitudes construidas para dominar. Es su responsabilidad y como tal la asume. “¿Tú qué vas a saber? Ocupate de tener a los niños limpios: yo me haré cargo de su educación” (22), le dice a su esposa.

El Estado mexicano, desde sus inicios modernos, también vio en la educación una especie de responsabilidad que no podía com-

partir con nadie, arrogándose la tarea a sí mismo. De esta forma, se buscaban controlar los significados del discurso posrevolucionario. Uno de los puntos del plan sexenal del presidente Cárdenas fue, precisamente, “que se adoptaran medidas de política económica para impulsar la educación y la cultura a escala social y se controlara estatalmente la enseñanza impartida por particulares, de manera que el país asumiera la educación socialista que según el plan sustenta la ideología de la Revolución Mexicana” (Martínez 121). Entonces, si “el discurso del presidente es el sitio emblemático del patriarcado mexicano” (Ruvalcaba 120), ¿qué mejor forma de interpretarlo que controlar sus señas y significados para que no exista ambigüedad o extrañeza en las palabras del presidente? Horacio Legrás, por ejemplo, nos recuerda que “el poder estatal se consolidó rápidamente y sus políticas se extendieron a través del territorio mexicano por medio del aparato educativo” (1).

La conflictiva y contradictoria relación con el padre posee una larga tradición en la literatura mexicana: recorre los cenáculos más íntimos de la memoria, de la familia, y de la violencia. *Pedro Páramo* (1955), la novela más representativa de la literatura mexicana del siglo XX no es la excepción, pues si bien es verdad que aquel “rencor vivo” (Rulfo 8) ejerce las funciones de un patriarca que ha procreado muchos hijos, también es cierto, como dice Robert McKee, que “nunca asume el papel de padre” (215). El propio McKee ha ido más allá: “El procrear hijos no es lo mismo que ser padre. Santiago Ramírez encuentra que “la psicopatía del mexicano” yace en un machismo que se niega a reconocer la autoridad porque los hombres mexicanos no tienen figuras paternas con las cuales identificarse. En otras palabras, los mexicanos, especialmente los machos mexicanos, son hijos perpetuos, nunca transformados en padres” (215). Esta paternidad de Pedro Páramo ha logrado tejer un linaje intertextual entre ficciones mexicanas, al grado que Julio Ortega, en un artículo, llega a llamar a Artemio Cruz, uno de los personajes más insignes de Carlos

Fuentes, “otro hijo de Pedro Páramo” (202). ¿Es esta paternidad imaginada un símbolo de ascendencia? En *Educación a los topos*, la relación con el padre es igual de conflictiva y, en algunas instancias, explota sin control. Por ejemplo, el narrador descubrirá, años más tarde que, a un alumno, Ceniceros, “se le acusaba de haber matado a su padre con un tubo de acero” (117). Al narrador no puede escapársele esta ironía trágica, pues se pregunta, “¿se imaginaría el padre de Ceniceros que estaba pagando la colegiatura de su asesino?” (125).

Esta parálisis del hombre mexicano, estacionado en la condición de hijo, recuerda al análisis de Octavio Paz en su famoso ensayo, *El laberinto de la soledad* (1949), en donde todos los mexicanos, somos, pues, hijos de la Chingada. El patriarcado, entonces, contiene una doble cerradura, pues no cualquier hombre puede aspirar a él, aunque los privilegios se extiendan a la masculinidad. “Si de acuerdo con Victor Seidler el patriarcado es una racionalidad que organiza a la sociedad como conjunto—esto es, una universalización del particular masculino—la homofobia es el elemento que dibuja su límite” (Domínguez Ruvalcaba 109). En esta organización social los padres son los que llevan la mano ganadora. La expresión “matar al padre” lleva una carga simbólica importante, pues si “la palabra del padre implica una objetividad normativa (objetiva, esto es, de acuerdo con los intereses de la dominación)” (Domínguez Ruvalcaba 125) entonces reemplazarlo implica tomar ese lugar donde el lenguaje articula un sistema de “poder invisible, porque el gobierno de los hombres es simplemente tomado como una expresión de racionalidad” (Seidler 4).

En *Educación a los topos* vemos cómo las diversas jerarquías al interior de la escuela no solo operan como una forma sistemática de disciplina, sino también como una organización racional y conflictiva de las distintas masculinidades que la novela presenta. Y es que, como el lector ya lo advirtió, “la masculinidad única, aparentemente universal, obscurece las formas en que algunos hombres mantienen el poder

sobre otros hombres en nuestra sociedad, escondiendo el hecho de que no todos los hombres comparten igualmente los frutos de la desigualdad de género” (Kimmel y Messner 2). En *Educación a los topos*, las jerarquías entre masculinidades son claras, pues vienen impuestas por el sistema objetivo, racional, calculado y normativo de lo militar pero también de otras instancias de significación.

“Hace unas noches volví a soñar con mi padre” (9), dice el protagonista en la primera frase de la novela. Si en otras obras de Fadanelli vemos la práctica de la masculinidad bombardeada en múltiples frentes, en esta novela el espacio homosocial se ve reducido a las humillantes interacciones entre adolescentes, etapa por excelencia en la construcción de una identidad. De hecho, el sueño con el que se abre la historia es, desde mi punto de vista, importante para la formación del narrador, incluso en el presente, cuando cuenta los hechos mirando al pasado. La sombra del padre lo obnubila y lo ciega, se trata de una estampa constante, de un tiempo detenido. Durante el sueño, de hecho, su padre le está mostrando un reloj. Y dice el narrador: “mi desinterés por los relojes tiene remedio, pero su muerte me pesa más que todas las horas transcurridas desde el principio del tiempo” (10). De ese tamaño es la herencia del padre, la loza de su extinción y, al mismo tiempo, de su presencia. El tiempo ordenado del reloj bien puede ser leído como una alegoría de la normatividad temporal a la que todo hijo está sometido. Un reloj como tiempo que dictamina las horas de una vida, que le da un significado a cada hora. Es decir, ordena nuestra existencia, evitando que se desparrame el tiempo o que ese pierda. Ordenar el tiempo no es más que darles una certeza a los horarios, pues se determinan actividades, fechas, cortes, límites, aniversarios. ¿Y quién detenta el poder del tiempo? Es claro: los patriarcas. En Comala, por ejemplo, cuando Pedro Páramo suspende la ley, también suspende el tiempo, pues no permite que nada se mueva sin su voluntad.

¿Cómo es posible suspender el tiempo? Solamente Jorge Luis Borges podría responder a esta pregunta. Borges “considera que su concepto del tiempo es una consecuencia inmediata e inevitable de las doctrinas de Berkeley y Hume” (Roland 313). Para el primero, la materia no existe, “más allá de nuestra percepción de la misma” (313). Para el segundo, “no existe un yo metafísico que recibe las impresiones; yo soy la serie de impresiones recibidas” (314). El tiempo y la materia, entonces, dependen de quien los percibe. En un artículo, Jennifer Donnelly identifica cinco tipos de temporalidades en la literatura de Jorge Luis Borges. Una de ellas, la temporalidad material, como “la búsqueda del tiempo en el espacio” (80) busca indicios del paso del tiempo a través de evidencias materiales. Es decir, el cambio en los objetos. El problema, por supuesto, es que si los objetos no cambian entonces es imposible verificar el paso del tiempo, envolviéndonos en un presente eterno, es decir, “la disociación del tiempo en el espacio” (83). Acaso el laberinto, un emblema borgeano, también podría refutar el tiempo, al menos la materialidad de este: al no encontrar la salida, quien percibe el tiempo perdería la noción de su linealidad, ya que cualquier momento sería todos los momentos, pues no habría nada en el mundo, ningún objeto—excepto las curvas y las trampas del laberinto—que nos diera cierta referencia temporal.

Valga esta digresión para argumentar que, en Comala, por ejemplo, el tiempo sí puede suspenderse y que Pedro Páramo, una personificación borgeana del laberinto, oculta cualquier materialidad temporal, pues los habitantes parecen vivir en un presente eterno, sin pasado, sin futuro. Ahí, la única referencia temporal es el lenguaje, que en términos borgeanos es una “temporalidad representacional” (Donnelly 81). Al suspender la ley e imponer su propio lenguaje, el silencio, Pedro Páramo detiene el tiempo. Se entiende así que su venganza sea pura pasividad: “— Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre” (Rulfo 124). El reino de Pedro Páramo se en-

cuentra inextricablemente unido a su padre y a su muerte violenta, pero también a la algarabía del pueblo que confunde el duelo por Susana San Juan con la fiesta: “Don Pedro no hablaba” (Rulfo 124). Ésa, la ausencia del lenguaje, es la primera venganza de Pedro Páramo y una que suspende todos los momentos.

Regresando a la novela de Guillermo Fadanelli, tenemos, entonces, que el tiempo y el reloj funcionan como instrumentos de dominación. No es ninguna sorpresa que la novela, al inicio, haga referencia al paso del tiempo y al padre que posee un reloj y se lo muestre al hijo como diciéndole, o recordándole, que no solo la violencia patriarcal sirve como herramienta para el poder, sino también la suspensión del tiempo, en donde la evolución de hijos a padres no sucede sin que estos últimos la sancionen. ¿Podría argumentarse que buena parte de la literatura mexicana es un intento desesperado por encontrar nuestros propios relojes, nuestro propio tiempo?

Lo cierto es que *Educación a los topes* es ejemplar en cuanto a que demuestra, mediante una mirada reconcentrada, una masculinidad que busca heredarse de padres a hijos y de militares de alto rango a cabos primerizos. De lo que se trata es de cercar el círculo masculino, enfrascarlo en ciertas actitudes y actividades cotidianas y volverlo principio de una identidad. De hecho, en algún momento de la novela se ve claramente cómo el mandato masculino ordena al hombre a limitarse a ciertas actividades específicas. “Para mi madre, todas las guerras se relacionaban con la Alemania nazi. Su hijo sería un artista, un pintor, no un soldado alemán que debe pedir permiso hasta cuando quiere ir al baño” (Fadanelli 23). Mientras que la abuela y la madre del protagonista se oponen a la idea de que el narrador vaya a una escuela militar, el padre porta con orgullo la decisión, no solo porque se arroga a sí mismo el derecho de educar a su hijo como le plazca sino porque “siempre le parecieron de escasa gravedad los asuntos que despertaban el interés de mi madre: el mundo se desarrollaba afuera, no dentro de la casa” (Fadanelli 15). Es decir: los

espacios de la masculinidad están claramente definidos, no hay zonas ambiguas respecto a la asignación de los espacios de acuerdo al género, es por eso que el padre insiste en mandar afuera al hijo, a la escuela militar, al mundo exterior, espacio exclusivo de los hombres. Ahí, el hijo tiene que labrar su carácter con entrenamientos y disciplina que esculpirán sus músculos y su mente. Lo de adentro, es decir, la casa o los sentimientos, quedan a la espera de las mujeres. Se encuentran así, condensados, los polos educativos del género, en donde para el hombre es la disciplina militar el camino más adecuado para su hijo. Para la madre, en cambio, es el arte y sus estelas de sensibilidad lo que más le conviene al vástago.

Los espacios y las actividades de la masculinidad también se concentran en los cuerpos. De hecho, el padre del protagonista es detallado rutinariamente a lo largo del relato, por ejemplo, cuando se le describe como “un hombre que no toleraba los aspavientos sentimentales ni mucho menos el derroche de lágrimas,” (10) con un “escaso sentido del humor,” (11) de “aspecto recio, mal encarado,” (9) “de áspero temperamento e insípida educación” (18). La figura del padre emerge con un autoritarismo singular que todo lo transforma en disciplina y rigor. El narrador parece sufrir de un tipo de ansiedad muy concreta cuando se da cuenta que va adhiriendo las facciones de su progenitor:

Nunca he sido el vivo retrato de mi padre, pese a que conforme los años avanzan mi rostro comienza a parecerse al suyo y mis facciones se tornan cada vez más agresivas, como si debajo de la arena comenzaran a emerger unas herrumbrosas molduras de hierro, o los fragmentos de una enorme piedra sedimentaria. Es una sensación incómoda lo menos, pero me tranquiliza pensar que en esencia todos los viejos se parecen. (Fadanelli 11)

Parecerse al padre: miedo explícito que hay que conjurar de alguna forma para alejarse de aquella perniciosa sombra. El protagonista

descubrirá, bien pronto, que la escuela militarizada no es lo que su progenitor le prometió, pues ni los cadetes “viajaban varias veces al año” (26), ni “hacían deporte en instalaciones de primera categoría” (26), ni mucho menos eran “admirados por las mujeres” (26-27). De hecho, el protagonista llama a la entrada de la escuela, fea como era, un “culo de rata” (39). En cuanto llega, los rigores de la disciplina militar se muestran con toda su fuerza, cuando unos “policías militares” (41) examinan su atuendo con minuciosidad. A partir de ese momento el narrador tiene que vestirse de cierta forma, llevar un corte específico, comportarse de cierta manera. Comienzan aquí una serie de estrategias explícitas, por parte de los mandos de la escuela, para aprovechar cada oportunidad para disciplinar a los jóvenes cadetes. De hecho, de regreso a su casa después del primer día de escuela, el protagonista, completamente desilusionado y derrotado por la experiencia vivida, decide mentirles a su madre y a su abuela respecto a lo que es la escuela. En un momento de identificación espontánea se parece a su padre: “No tenía caso llorar en el regazo de las mujeres. ¿Para qué meterse de nuevo bajo la falda? Si comenzaba a quejarme, no terminaría jamás y mis palabras me devolverían al útero, a la oscuridad” (Fadanelli 49). Esta excusa nos muestra a un adolescente dispuesto a cerrarse sobre sí mismo por el miedo a regresar al útero, el espacio por excelencia de protección materna. Más adelante se justificará diciendo que miente para evitarles un sufrimiento. Aun así, ¿de dónde viene este temor al útero? Páginas más atrás, el narrador se lamenta de algo similar, pues “desde que somos aire envenenado, polución, células, fetos, conocemos los aromas de la entropierna femenina porque justo desde ese agujero negro de contorno afelpado hemos sido arrojados a este mundo” (Fadanelli 28). Esta ansiedad concentrada en los genitales, tanto de los hombres como de las mujeres, pervive a lo largo de la novela.

Hay que ir más allá en este análisis, pues la obsesión por el útero, la eyaculación y la descendencia son una constante en la obra

de Guillermo Fadanelli. Su misantropía, de largo alcance narrativo, muta en una especie de culpa intergeneracional por engendrar hijos. Esta crítica de Fadanelli se queda, sin embargo, a un nivel homogéneo, pues es común encontrar en su obra la misma idea repetida bajo combinaciones distintas. Sírvase el lector encontrar estos arranques en *Hotel D.F.* (65), *Malacara* (76), *Mariana Constrictor* (24), *Educación a los topos* (141) y *Para ella todo suena a Franck Pourcel* (9). Esta última novela es paradigmática en este sentido, pues la narración abre con esta lamentación por parte de la narradora: “La historia que quiero contar comenzó el día en que mi madre decidió no abortar. ¿Por qué razón no lo hizo? El suave chasquido de unas tijeras habría bastado para ahorrarme diecinueve años de vida” (9). Un resentimiento explícito hacia la humanidad surca su obra, convenciéndonos, a un mismo tiempo, de la soledad como meta de vida y la mediocridad como colchón para evitar cualquier tipo de responsabilidad. Sus personajes son, de cierta forma, rebeldes, pues aspiran a la mediocridad. El propio Fadanelli lo confiesa: “Yo soy un amante de la mediocridad en el sentido de mediocridad como *ser que desaparece*. Admiro al mediocre que no levanta la cabeza ni nos daña con su talento” (Hind, “Entrevista a Guillermo Fadanelli” 312). La vagancia, el paso errabundo, el cinismo, la derrota, todas estas palabras forjan una actitud vital en su narrativa, pues colocan a los personajes en un estado de gracia en donde aspirar a la cumbre es ahogarse por falta de oxígeno. Quizá Fadanelli estaría de acuerdo en afirmar que se está mejor en las catacumbas. Por supuesto, el entorno en el que sus personajes se mueven no es el indicado para promover ningún tipo de aspiración desarrollista: “Los personajes de Fadanelli no pueden mejorar sus vidas con esfuerzos de tipo financiero, porque esa aspiración se encuentra cerrada en una sociedad inmóvil que, sin embargo, perturba la tranquila superficie con crisis financieras cíclicas” (Hind 207). A pesar de este contexto, me parece que gran parte de la actuación de la masculinidad en Fadanelli

consiste en no aspirar al éxito educativo, profesional, o financiero. Es común encontrar, en la obra del escritor, cierto lamento por no hallar una paz anhelada en medio de estas tribulaciones del caos, los trabajos constantes de la vida.

En *Educación a los topos*, estas anarquías aparecen en la forma de temores diversos. En algún momento de la novela, los cadetes creen que la sopa “se condimentaba con atenuantes de la excitación sexual” (Fadanelli 71). Es decir, existe una ansiedad entre los alumnos de perder su potencia sexual e incluso buscan teorías que confirmen sus miedos. Esta fobia a perder la virilidad también se extiende a instancias gubernamentales, pues “una mañana, no recuerdo ni siquiera el mes, corrió el rumor de que el gobierno, entidad maligna, había planeado esterilizar a los ciudadanos simulando una campaña de vacunación en todas las escuelas” (127). Al mismo tiempo, sin embargo, los genitales masculinos son símbolo de poder y estatus. Cuando un alumno de primer año, el cadete Palavicini, va al baño sin permiso y regresa al aula, “se encontró con la novedad de que en el pizarrón había sido pintado con tiza blanca un enorme falo” (Fadanelli 77). Lo había dibujado la Rata, el subjefe de grupo, que acusa al transgresor, además, de ir a “probar vergas” (77) al baño. El castigo consistía en “lamer la imagen dibujada en el pizarrón” (77). Al final, no queda claro qué es lo que escoge el joven Palavicini, si eso o un castigo físico. Esta ambigüedad anima el relato, pues ambos castigos, como formas de castración simbólicas, suspenden la virilidad de la víctima por unos instantes. Así, la forma de cancelar la virilidad, para la Rata, consiste en sugerir la homosexualidad de Palavicini.

En la escuela militar “los grados no sirven para nada. Lo que hay que tener es huevos” (147), le dice la Tintorera, un compañero del narrador, cuando este asciende de nivel gracias a unos exámenes. El protagonista, inmediatamente, se lamenta, “carajo, todo en esta maldita escuela se concentra en los testículos. Los cielos, la tierra, el fuego, la

creación entera tenía su origen en esas bolas arrugadas” (147). Una situación similar, pero a la inversa, sucede en *Lodo*, cuando Benito Torrentera, el desgraciado profesor, se da cuenta que ninguno de sus alumnos llegó a su clase. Entonces “pinté con el gis una enorme verga en el pizarrón” (Fadanelli, *Lodo* 31). Esta imagen de los genitales como fuente de poder, por supuesto, no es nueva en la cultura mexicana y, más bien, advierte una tradición importante. Como escribió Samuel Ramos, en su ya clásico *El perfil del hombre y la cultura en México*:

Para el *pelado*, un hombre que triunfa en cualquier actividad y en cualquier parte, es porque tiene *muchos huevos*. Citaremos otra de sus expresiones favoritas: *Yo soy tu padre*, cuya intención es claramente afirmar el predominio. Es seguro que en nuestras sociedades patriarcales el padre es para todo hombre el símbolo de poder. (55)

El ejemplo más claro de la obsesión alrededor de los genitales ocurre al final de la novela, después de la muerte del cadete Ezequiel Aboitis, uno de los estudiantes más adinerados del plantel. ¿La razón?: “Se rumoraba que el cadete Aboitis había sido asesinado como represalia por acosar a varios internos de nuevo ingreso” (Fadanelli 155). Las autoridades del colegio, nerviosas por el escándalo, aseguran que se trató de un suicidio. Los estudiantes, sin embargo, se toman la muerte con ligereza e, incluso, se permiten hacer bromas cáusticas acerca de los genitales del muerto. Se exhibe, en toda su fuerza, el pánico heterosexual a ser penetrado, el cual lleva a los jóvenes cadetes a extremos inusitados. Refiriéndose al pene del recién fallecido, dicen: “— Sólo falta que aparezca sobre un nopal, en lugar del águila.— ¿En la bandera? Que no te oiga Sigifredo porque te vas al calabozo.— ¿La verga de Aboitis en medio de la bandera? No puede ser” (Fadanelli 158). En esta novela, pues, los genitales masculinos fungen, a un mismo tiempo, como lugar del poder y de la paranoia.

El miedo a la penetración, a ser catalogado como homosexual o afeminado, surca la novela desde las instancias familiares hasta los espacios masculinos por excelencia, como la escuela militar. La iteración del pene o, al menos, su imagen y significación, podría leerse como la omnipresencia del poder masculino en todos los espacios. La reiteración de la imagen de los genitales llega a un extremo en *Lodo*, cuando Benito Torrentera, el protagonista, dice poseer “un pito dogmático, positivista” (119). Es decir: estamos ante una especie de personificación viril concentrada en los genitales, en donde nombrarlos será, inevitablemente, una puerta segura a la misoginia, a la homofobia, o a la auto conmiseración.

Orlando Malacara: la pasión frágil

Esta obra es una de las novelas más representativas de Guillermo Fadanelli, no solo porque toca todos los temas que lo seducen, sino porque los desarrolla con una insistencia que no se ve en otras ficciones. En esta obra, seguiremos a Orlando Malacara, un hombre que posee dos deseos impostergables: en primer lugar, que dos mujeres duerman con él. En segundo lugar, matar a un hombre. Estos deseos, típicos de una masculinidad normativizada, ofrecen un vasto panorama respecto a la construcción de la identidad masculina. Orlando Malacara expande el ideal del macho mexicano: busca desplegar las fuentes de su poder mediante el asesinato al mismo tiempo que se da a la tarea de proteger mujeres.

Antes de entrar al tema vale la pena rescatar un apunte perdido respecto a la imbricación entre masculinidad y ciudad que permea la obra de este escritor, presente, además, en las novelas que estamos analizando. El contexto eminentemente urbano en el que sus personajes se mueven ofrece una suerte de pasaje entre la interioridad de sus protagonistas y la exterioridad de la Ciudad de México y su caos y sus tensiones. “Existe

un amplio acuerdo en que la masculinidad no se puede definir fuera del contexto socio-económico, cultural e histórico en que están insertos los varones . . ." (Olavarría 115). Tenemos, entonces, que el contexto territorial específico en el que se mueven las masculinidades de Guillermo Fadanelli es, en su mayoría, el de la Ciudad de México.

Es decir: personajes y ciudad se alinean el uno al otro, pues como el propio Fadanelli ha declarado, la Ciudad de México es una "metástasis" (Herrera-Pahl) que no "puede ser gobernada" (2010), algo que demuestra en su narrativa con sus "escenarios urbanos caóticos, narrativas polifónicas y capas de contradicciones" (Whitmore 28-29). Personajes y ciudad: el anverso y el reverso de una relación simbiótica, en constante tensión y provista de crisis recurrentes. Es desde este mismo espacio urbano donde los personajes de Fadanelli buscan redimirse, este mismo paisaje que parece obligarlos al crimen y a la violencia. Hay una intimidad permanente entre la Ciudad de México y sus protagonistas, en donde la ciudad cobra vida a través de ellos:

Por otro lado, la cama es uno de los territorios de naturaleza más ambigua que existen porque puede tomar las dimensiones de un campo nudista o las estrechas medidas de un ataúd; se puede trotar de un lado a otro como en Los Dinamos o Las Fuentes Brotantes, pero también, si no se tiene cuidado, es posible caer en un precipicio o enfrentarse a una insalvable pared. (Fadanelli, *Malacara* 15)

Aquí, el escritor enlaza uno de los espacios más íntimos, la cama, con la vastedad de la Ciudad de México a través de Los Dinamos, un área natural al sur de la ciudad. Estas correspondencias entre exterioridad e interioridad llenan a los personajes, al mismo tiempo, de libertades y encierros concretos, este abismo de cuerpos y crímenes y calles determina los destinos de sus personajes, que se lamentan y se asombran de su decisión de habitar

la ciudad: "Cuando me detengo a pensar en el hecho de que he consumido mis días viviendo en la Ciudad de México, no sé si tirarme a llorar desconsolado o si debiera, en cambio, sentirme orgulloso de haber sido tan temerario. Un idiota o un héroe, no encuentro términos medios para calificar al habitante del Distrito Federal" (Fadanelli, *Malacara* 33). Entre estos polos se encuentra la definición precisa de lo que sienten sus personajes sobre su vida en la Ciudad de México: una urbe tan confusa y, a la vez, tan ordenada en su caos, que no queda más opción que redimirla a través de la admiración o la nostalgia. En este sentido, sus personajes son anclas, pues se encuentran irremisiblemente unidos a la ciudad. Si es fácil perderse entre los laberintos de esta urbe, también lo es el pasar por alto el constante lamento de los protagonistas de Fadanelli respecto a la misma. Hay una circularidad que habitan: entre el deseo de ponerse a salvo de los otros, y el de descubrirse a ellos mismos a través de la metrópoli.

En su obra más reciente, *Fandelli* (2019), un tal Willy Fandelli recuerda la Ciudad de México y la relata desde la memoria, como si fuese un turista continuamente sorprendido y a la vez acostumbrado a los descubrimientos: "El Fandelli se ha enfrascado ahora en una pelea con un grupo de ebrios a las afueras del cabaret Piel Canela, a unos metros de la Plaza Garibaldi. Ha roto un par de narices, le han desgarrado la camisa, nada más, y se ha echado a correr, y a su lado el silbido de dos balas lo rebasaron impactando un parabrisas" (39). Desde mi punto de vista, es debido a esta relación íntima entre ciudad y personajes que la masculinidad de muchos de sus protagonistas es puesta a prueba, pues la ciudad, en su violencia cotidiana, ofrece múltiples retos, casi como si para ser hombre uno tuviese que pasar ciertos ritos para realizarse. Si la calle o el espacio público es el espacio masculino por excelencia, entonces no hay mejor lugar para el hombre para mostrarse como tal. José Olavarría, en un artículo, al referirse a los recursos que los hombres poseen en detrimento de las mujeres, dice que a los hombres

“desde niños se les permite el conocimiento y familiarización paulatina con la calle—los espacios públicos—imponiéndoles restricciones cada vez menores respecto de los lugares a los que tienen acceso y del tiempo utilizado” (118). No es que los personajes de Fadanelli busquen apropiarse de la calle como algún criminal que busca controlar esos espacios para actividades delictivas. De hecho, parece suceder lo contrario, pues la misantropía y la desconfianza de la masculinidad en Fadanelli los constriñe, más bien, al hogar, pero a un hogar solitario, masculino, misógino. Es decir, la Ciudad de México define negativamente a sus personajes, su relación con el espacio público viene mediado por una desconfianza superior. Orlando Malacara, de hecho, detesta las visitas. Siempre está continuamente viendo hacia la calle (170) y cuando tocan a su puerta siempre espera lo peor. “El hombre que avanza en dirección a mi puerta se ha detenido y golpea con su puño la hoja de madera. Es discreto. Sólo tres golpes secos. Sostengo un bar en las manos, pésima imagen para el futuro” (Fadanelli, *Malacara* 118). La Ciudad de México aparece como un lugar intraducible, y ha sido el propio Fadanelli el que ha fungido como una especie de intérprete literario: “Como escritor cuyo prestigio subterráneo lo ha llevado al borde de la corriente principal, Fadanelli es reconocido como un profeta sucio de lo vil y de lo vulgar. También es, en cierto sentido, un “traductor” entre dos subculturas: la de “lo culto” (arte, literatura y la llamada “alta cultura”) y la subcultura literal de la base . . .” (Whitmore 29).

Así, en una ciudad donde conviven orden y caos, presente y pasado, limpieza y suciedad, en donde conviven múltiples centros, pues “lo nuevo, el Centro verdadero se ubica ahora en la antigua periferia, en Santa Fe y Cuajimalpa” (Fadanelli, *Hotel D.F.* 82), la masculinidad que es ahí representada oscila entre la cabalerosidad más rancia (“El hombre es un tanto sobrado y currutaco. Ella es la Vía Láctea”) (Fadanelli, *Hotel D.F.* 192) hasta las formas más violentas, como los actos de Benito Torren-tera, abúlico, derrotado y convertido en

asesino. Ni siquiera él puede escapar a esta violencia contenida, pues “los asesinatos ocurren como resultado directo de la incapacidad de Benito de salirse de los modos de comportamiento social impulsivo” (Goldberg 143).

Los personajes masculinos de Fadanelli son capaces de actos tan disímiles que es posible leer su obra como un performance caótico de masculinidades varias, como las de Orlando Malacara, Johnny Ramírez o Benito Torren-tera. Estas son masculinidades en continua negociación consigo mismas, llenas de ansiedad por su identidad y por la manera en que van construyéndose en el trasfondo de la Ciudad de México. La edad madura de estos hombres juega en su contra, pues es una masculinidad que busca insertarse en nuevos contextos globales o criminales sin poder hacerlo, acaso redefiniéndose, pero naufragando, evolucionando, pero estancándose: es por ello que el fracaso es el único destino viable para estos personajes, pues se mueven en contextos nuevos, con sus apatías a flor de piel, con el naufragio en la punta de la lengua.

Como lo dije al principio de esta sección, uno de los dos deseos de Orlando Malacara es matar a una persona. Es ineludible, al hablar de masculinidad, no hacer referencia al poder o a la violencia, pues es desde ahí donde muchos hombres construyen su identidad. “Con esta posibilidad, los varones serían impulsados a buscar poder y ejercerlo sobre las mujeres y sobre aquellos hombres que están en posiciones jerárquicas menores . . .” (Olivarria 117). El autor se refiere a la posibilidad que nace de la invisibilidad del poder masculino, fábrica de significados sociales, en donde algunos hombres llevan la mano ganadora, pues “la fuerza particular de la sociodicia masculina viene del hecho que combina y condensa dos operaciones: legitima una relación de dominación al incrustarla en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada” (Bourdieu 23). Es decir: la base de la hegemonía masculina es una ficción a la que se la ha dado la sensación atemporal de la biología como antecesora irreductible del

género y, por lo tanto, de sus infraestructuras, tradiciones, y actitudes que condensan las relaciones entre hombres y mujeres y, por lo tanto, la cosmovisión masculina respecto a su propia ascendencia. “Si las representaciones del género son posiciones sociales que acarrearán significados diferenciados, entonces para alguien el ser representado y el representarse a sí mismo como hombre o como mujer implica asumir la totalidad de esos efectos de significado” (De Lauretis 5). La masculinidad, entonces, no aparece como decisión, sino como táctica dentro de un entramado de relaciones sociales mediadas por tradiciones y hegemonías varias. El género, pues, es una cárcel, en donde lo primero no sería eliminar los barrotes ni las celdas, sino a sus custodios: los patriarcas en turno que, aupados en la punta de las pirámides, controlan las parcelas del género y, por lo tanto, sus diversas instancias de dominación.

Esta masculinidad, en la obra de Fadanelli, no es una cuya violencia expresiva explote al instante, más bien ejerce su poder a través de su biología, es decir, son hombres que se salen con la suya pues han internalizado los mandatos del patriarcado y actúan conforme a ello. Es decir: su poder o, más bien, sus privilegios, son invisibles, casi impalpables. Aun así, en ciertas novelas de Fadanelli es posible señalar una violencia explícita.

Las características que Thelma Jiménez, en un artículo, advierte en Hotel D.F, nos llevan de la mano hacia este contexto entre la relación entre masculinidad y violencia. “La versión de Fadanelli de la Ciudad de México finisecular ha sido subrepticamente ocupada por las fuerzas de un “narco” que constantemente crea y mueve una serie de fronteras urbanas imperceptibles que operan bajo una estricta política de la muerte” (177). Si bien en otras novelas vemos formas de violencias en miniatura, aquí Fadanelli parece hacer una conexión entre el Estado, el narcotráfico, y las formas que contaminan los espacios públicos.

“La ciudad capital recreada por la novela corresponde a un espacio urbano en el que

todos sus intersticios y personajes son inevitablemente atraídos por la palpable, pero elusiva, presencia de una narco cultura violenta . . .” (Jiménez 178). Estas características, desde mi punto de vista, le dan a la novela una densidad específica, en donde la sombra del narcotráfico, efectivamente, pesa sobre la narración. El personaje que dirige los tejemanejes de aquel submundo es apodado *La Señora*, “un sabio o un dios oculto” (Fadanelli 100). La presencia de este personaje a lo largo de la novela es el de una ausencia presente que gobierna sobre todo: “En realidad es una comadreja que, cobijada por la espesura del Tepito más añejo, susurra órdenes a dos o tres lugartenientes que a su vez comandan un ejército de hombres” (Fadanelli 100). La mano derecha de *La Señora*, *El Nairobi*, es un personaje que “se imagina reencarnar en un ministro de don Porfirio” (247), precisamente la imagen masculina por excelencia en México, una especie de patriarca, fundador de la tradición política autoritaria en México. *La Señora* ordena el barrio de Tepito y el Hotel Isabel que está en sus dominios como si fuesen su propio hogar. Aquí, claramente, se ve cómo este personaje es representado como una masculinidad hegemónica en detrimento de otras masculinidades, subordinadas a sus deseos. El crimen, oblicuo pero presente, está relacionado con una práctica específica de la hegemonía masculina como engrane reproductor de nuevas fuentes de poder, en donde prima la violencia, la impunidad y el crimen. Resulta indiferente si esta violencia es legal o ilegal, del centro o de la periferia. Lo verdaderamente relevante es que es auspiciada por una masculinidad que pretende tomarlo todo a partir del único vector que conoce: la fuerza. No es ninguna sorpresa que la propia Thelma Jiménez Anglada asegure que, según Claudio Lomnitz, “la muerte es uno de los símbolos más penetrantes en México” (181), pues Lomnitz “ve en el uso que se le da a la muerte en México una versión del contrato social mexicano” (181). Algo similar dice Domínguez Ruvalcaba respecto a la masculinidad como “un recurso alegórico de

la nación” (3) que “es un tropo central para entender la cultura mexicana” (3). La muerte es, pues, una forma de socialización masculina por excelencia. Al adoptar un apodo femenino, *La Señora* invade ese espectro del género y lo somete a una condición masculina, en donde la fuerza y el orden doméstico, a un mismo tiempo, forman una especie de híbrido por medio del cual se controla todo.

En *Malacara*, la ciudad también aparece bajo la capa del crimen: “la noche pasada cinco hombres subieron a un pequeño autobús urbano que circulaba por Insurgentes Sur con la intención de robar a los pasajeros” (113). Momentos después, los ladrones obligan al chofer a llevarlos a los terrenos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y ahí “los hampones tuvieron tiempo de seleccionar a tres mujeres jóvenes a quienes fornicaron mientras el resto de pasajeros observaba la escena” (Fadanelli 113). Orlando Malacara, precisamente, desea cometer un crimen, uno de los peores de todos, un homicidio, y con esto, de alguna forma, demostrarse a sí mismo que puede hacerlo. ¿De dónde le viene este deseo? Por un lado, Orlando Malacara dice, respecto al asesinato, que “no existe una pulsión más inevitable en mi alma” (12). Más adelante, descubriremos que, aunada a esta aspiración, existe una razón más mundana, pues la futura víctima de Malacara “acostumbraba a lanzar comentarios lascivos a las alumnas del Instituto Benjamín Franklin” (183). Es decir: Orlando Malacara, al mismo tiempo que descubre este instinto extraordinario por acabar con una vida, relaciona o justifica esa inclinación con una necesidad de protección hacia las alumnas del instituto en el que dio clases: “La invisibilidad de la construcción lleva a que los varones se apropien de “su” superioridad corporal, en relación con la mujer, desde que tienen conciencia. Su cuerpo es el fuerte, el de la mujer es el débil. La socialización a que son sometidos desde su infancia va dirigida a desarrollar al máximo este atributo. Cuerpos para defender/se de otros varones y para proteger a las mujeres” (Olavarría 119).

La otra cara de Rock Hudson: la admiración homicida

Esta novela de Guillermo Fadanelli reúne una serie de características relevantes para este artículo, no solo por la expresividad de la muerte que atraviesa esta historia, sino porque al igual que *Educación a los topos*, esta narración es una especie de novela de formación en donde el narrador, un joven de quince años que vive en un zona marginal de la Ciudad de México, ve su vida entrelazada con un tal Johnny Ramírez, un delincuente de poca monta por la que la hermana del narrador, Elena, siente admiración. Más tarde descubriremos que la madre del protagonista, tiempo atrás, mandó a matar a la amante de su esposo. ¿El asesino? Johnny Ramírez. De esta manera, Guillermo Fadanelli construye, aunque no con la elocuencia de otras novelas, los pilares fundamentales de su narrativa: hombres a la deriva, adolescentes en formación, un machismo invisible, una infancia administrada por la violencia, el cinismo y la podredumbre de los habitantes de la Ciudad de México, metrópoli fraguada a partir del desorden y el olvido.

Vale la pena mencionar, como nos recuerda Jamie Fudacz en un artículo, la relación que existe entre los lugares familiares y lo que la autora denomina los no lugares en la obra de Guillermo Fadanelli: “En lugar de vincular al individuo con una comunidad y la historia de esa comunidad, estos no lugares están más directamente vinculados a las concepciones posmodernas por excelencia del comercio, la circulación y el transporte en su relación con la sociedad contemporánea neoliberal globalizada” (118). El hotel, por ejemplo, un no lugar, aparece vinculado a la violencia, como en el caso de la novela *Hotel D.F.*, el cual resguarda secretos o personajes indeseables. María Inés Cisterna Gold dice, refiriéndose a esta última novela, que: “La diferencia entre el turista y el mexicano, es que en el hotel se protege al turista de la realidad mexicana y del narcotráfico hasta cierto punto, en tanto

que el nativo es cómplice de los secretos del hotel, y entiende de los códigos del secreto” (26). Estos no lugares, en donde los personajes navegan con brújulas que han dejado de funcionar, sirven como sitios en donde “la gente pierde su identidad individual a favor de la del consumir genérico o trabajador minorista” (Fudacz 120). En Fadanelli, sin embargo, casi todos los lugares están vinculados con alguna forma de violencia: la escuela, la calle, el hotel, la casa, el lugar de trabajo, los supermercados. Guillermo Fadanelli se ha esforzado en representar distintos tipos de violencias que surgen, ya sea de impreviso o disciplinadas por el reloj, con la fuerza de los volcanes. Nadie puede escapar a ellas.

En los momentos en que Fadanelli parece dejarse llevar por la nostalgia, sí existe, sin embargo, una especie de idealización por lo familiar que tiene que ver, desde mi punto de vista, con la forma en que sus personajes procesan el fracaso, en donde antes, en la infancia, todo parecía más simple, más cercano. Esto, lo repetimos, es porque algunos de sus personajes se encuentran en la madurez, ahí donde comienza a anidar la nostalgia por el pasado. Esto, nos recuerda Fudacz, le sucede a Adolfo en *¿Te veré en el desayuno?* (2009), en donde “al recordar las experiencias de compras de su infancia, Adolfo también expresa una pérdida de este pasado idealizado y la correspondiente identidad personal que lo acompaña” (Fudacz 120). Mismo caso sucede en *Lodo*, en donde Paul Goldberg, por ejemplo, ve el minisúper donde Torrentera conoce a Eduarda como “un espacio representativo de un nuevo consumismo mexicano dentro del cual se ha cultivado una relación basada en la violencia, la necesidad y la manipulación” (145). Mientras esto sucede “se desmorona una mexicanidad íntegra” (145). En Fadanelli pervive una nostalgia por controlar los significados que vienen desde la infancia, en donde todo se genera, pues algunos de sus personajes solamente pueden ser entendidos si miramos hacia atrás. Es decir: la madurez sirve para verificar que el pasado sí existió. Tanto en *Educación a los topos* como en *La otra*

cara de Rock Hudson, a ciertos personajes los logramos descifrar al final, cuando la memoria ha hecho su trabajo y procesado los eventos que los formaron. El no lugar le genera ansiedad a esta masculinidad en crisis, pues ya no identifica lo suyo, ya no controla su espacio.

¿Será que Guillermo Fadanelli detesta el cambio, la tecnología, el futuro, y prefiere lo estático, la tradición, lo familiar?: “El enorme poder tecnológico de las comunicaciones no ha hecho a las sociedades más cultas, por el contrario, ha estimulado el saber superficial que hace de los hombres no conciencias reflexivas, sino piezas de una máquina que ellos no diseñaron, ni mucho menos controlan” (Fadanelli, *En busca de un lugar habitable* 32). El control normativo que sus personajes buscan y no encuentran—excepto en la muerte, el castigo o la soledad—está obviamente asociado a sus derrotas. Ahí, en el lugar de las pérdidas, sin embargo, quieren o aspiran a quedarse. Pasmados ante la posibilidad del éxito o de la victoria, esta masculinidad tiene que buscarse sus pertrechos y aguantar en sus trincheras los embates del universo. Por supuesto, preferirían no hacerlo, pues sus personajes desdennan el mundo. Hay un lamento continuo por la vida, un asco por el nacimiento que los puso ahí: “Lo que se expulsa del vientre no posee derechos, algún maquiavélico idealista se los inventa . . .” (Fadanelli, *Fandelli* 54).

Guillermo Fadanelli, asimismo, busca anteponer cierta filosofía a sus personajes, anunciada en sus ensayos, a través del concepto de vagancia. Respecto a este tema, dice Sergio Gutiérrez Negrón: “Fadanelli aboga por la vagancia como medio de conocimiento; como forma de vida que deroga el desarrollo lineal y el pensamiento tecnocrático” (453). Ahí, en la vagancia, la masculinidad se siente a gusto, pues pueden controlar los significados, los espacios, sus identidades. Dado que en la vagancia se eligen los caminos, la libertad para formar identidades no colapsa si estuviesen ya dados. Vagancia, por supuesto, no en un sentido físico, sino más bien espiritual. Es por eso que José Ramón Ruisánchez, por ejemplo,

puede afirmar, refiriéndose a Benito Torrentera, protagonista de *Lodo*:

Ni la carretera ni los hoteles son espacios escriturales. La cárcel lo aísla del rumor discursivo de la esfera pública y le permite reflexionar sobre el corte ético que ha sufrido su vida y, en cierta manera, reconciliarse con su nuevo-viejo ser, reunirlo con el presente mediante una sutura narrativa. (80)

La cárcel, la institucionalización estática, le permite a Torrentera vagar por su vida a través de la memoria, darle coherencia, armar el rompecabezas. Suturar narrativamente: vagar entre esos espacios para cerrarlos y ofrecerle al mundo una historia, el privilegio por excelencia de la mente que se permite vagar para ordenar, para aclararse, para alzar una cosmovisión que le permita identificarse con sus discursos, sus deseos, sus cicatrices.

Esta filosofía, además, opera en sus personajes a través de una especie de cinismo ilustrado, en donde se duda del progreso e incluso puede burlarse del mismo, como cuando El Nairobi, en *Hotel D.F.*, anuncia: “Un vicio más. Eso se llama progreso” (231). Estas coordenadas pueden explicar porque Fadanelli elige describir solo la parte oscura de la Ciudad de México y la parte decadente del ser humano. Se trata de una visión que se reproduce en el carácter errabundo del cosmos. En *La otra cara de Rock Hudson*, por ejemplo, la Ciudad de México aparece como el mismo saco de huesos que en toda su obra, también una especie de aborto continuado, en donde la vida se encuentra en algún arabal siniestro lleno de personajes dudosos. Dice Bernardo Gamboa Sánchez, en un artículo respecto a la representación de la Ciudad de México en esta novela: “Es imposible asirla por completo, sobre todo al hacer referencia a un sitio que sólo puede explicarse a partir de sus asimetrías, de su desorden, de sus multiplicidades” (119). Aquí, la violencia llega, desde mi punto de vista, a uno de sus niveles más altos, pues Johnny Ramírez es un asesino a sueldo, padrote en turno, y vendedor

de drogas. Su cuerpo viene marcado por la violencia que, desde niño, encontró, como cuando defiende a su hermana del acoso de un tipo al que le apodan *El Topo*, el cual “le dobló el brazo hasta hacerle pedazos el cúbito” (124).

Esta novela es de las pocas en donde la autoridad de una figura masculina es admirada por el narrador. En la novela, sin embargo, el padre, como ya es costumbre en la obra de Guillermo Fadanelli, aparece como una figura distante y disciplinar, silenciosa y odiada a partes iguales. Cuando su padre abandona el hogar familiar, dice el narrador: “La casa parecía nuestra por primera vez, andábamos por ella sin el constante temor de hacer un ruido de más, podíamos bañarnos a cualquier hora o quedarnos viendo la televisión hasta el amanecer . . .” (Fadanelli 99). La figura de Johnny Ramírez es vista con cautela y una admiración contenida por el narrador, pues sabe de lo que es capaz. Incluso, llega a sentir celos de Ramírez cuando su hermana le dice que “es un hombre bueno” (15). A pesar de que Ramírez lo humilla en algún momento de la novela (45) también le da su confianza en unas cuantas ocasiones (12, 103, 114) como previendo que será su sustituto en el futuro. Aquí, pues, vemos a la comunidad masculina planeando para el porvenir: sus herederos necesitan ser educados, disciplinados, y contenidos en sus roles de género. Johnny Ramírez posee una especie de imán, hablarle es una suerte de paseo de ritual: “Y entonces tomé la determinación de encararlo, maldita sea, ¿desde cuándo me había vuelto tan valiente?” (Fadanelli 41). En esta novela el narrador está continuamente buscando un espacio exclusivamente masculino desde el cual desplegar su poder. Ese espacio parece abrirse al final de la novela, cuando toma el lugar de Ramírez en el hotel, al cual quiere vengar después de que la gente de *El Chueco*, un enemigo de Ramírez, lo desaparece. Esta búsqueda por lo masculino la encontramos, asimismo, al principio de la novela, cuando ve a una niña jugando lo que él considera un videojuego para hombres: “Yo no tenía ningún inconveniente e incluso estaba de

acuerdo en que las mujeres se entretuvieran jugando *Pac Man*, porque era algo sencillo y podía hacerlo cualquiera, pero el hecho de estar aquel día jugando en el *Mortal*, eso sí eran chingaderas, ¿por qué tienen las mujeres que estar jugando *Mortal Kombat*?” (Fadanelli 18). Para el narrador, entonces, los espacios de socialización se dividen entre géneros e incluso hay videojuegos “propios para niñas” (18). Aquí, bien delimitados en una esfera social muy específica, están encubiertas ciertas expectativas del género, en donde ellas no pueden tocar un videojuego violento, lleno de horror y sangre, características que podría desplegar un Johnny Ramírez, pero no una mujer. Es decir, el narrador ve en el videojuego una prerrogativa exclusiva del hombre: las inmunidades del macho que decide proteger los símbolos de sus territorios: “El privilegio, si bien tiene orígenes diversos, también tiene una característica singular: es producto del logro, de la lucha por imponerse a su diferente, a su otredad, a las mujeres, a lo femenino y a lo que de ello se desprende” (Ramírez 40).

Conclusión

En este artículo hemos visto distintos aspectos de la masculinidad representados en algunas novelas de Guillermo Fadanelli. Violencia, soledad, y abandono son las constantes representadas en su obra. Como vimos, estos hombres marginales buscan algún tipo de espacio por medio del cual proyectarse y dominar, por medio de tácticas diversas, ciertas parcelas de su existencia. Forman parte de una dominación desprendida: “la hegemonía es subordinación de todo un gradiente opuesto al polo denominado como masculinidad hegemónica, empezando por las mujeres, seguido de los niños, los homosexuales y los que no llegan a representar a cabalidad la masculinidad hegemónica, pero que gozan de ciertos beneficios de la misma” (Ramírez 42). La masculinidad en Guillermo Fadanelli es el apéndice de un espacio dominado por otros hombres. El propio autor, en *El idealista y el perro* (2013) escribe: “desdeñar la competencia como principio práctico denota un afinado sentido de la pruden-

dencia” (64). Este Fadanelli ensayista, al igual que sus personajes, detesta la competencia en donde uno saldrá arriba del otro. Es más, “el fracaso es lo más hermoso que nutre la tierra” (Fadanelli, *Fandelli* 12). La masculinidad en Guillermo Fadanelli, más bien, busca recoger lo que los otros siembran, pues “lo hegemónico no implica, entonces, que se viva como el prototipo de masculinidad, sino que se tienda a vivir como tal” (Ramírez 42).

En su último libro, Fadanelli regresa a su derrota original, pues no habrá redención alguna para nadie: “no habrá renacimiento, sino una eterna repetición, redundancia y refrendo de los mismos motivos” (Fadanelli, *Fandelli* 109). ¿La solución a este enredo?: “Retorna al vientre, hazlo ya, no puedes esperar . . . ahora” (109).

Regresar a la madre, al lugar más temido, a la zona sagrada que apabulla: ahí donde todo parece estar bien.

Notas

¹Flor Eduarda, en *Lodo*, por ejemplo, es quizá el modelo más pertinaz en este aspecto.

Obras citadas

- Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination*. Stanford University Press, 2002.
- Careaga, Gloria, y Salvador Cruz Sierra “Introducción.” *Debates sobre masculinidades: Poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía*, editado por Careaga, Gloria, y Salvador Cruz Sierra, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2006, pp. 9-28.
- Córdova, Arnaldo. *La formación del poder político en México*. Ediciones Era, 2000.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Palgrave Macmillan, 1989.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity: From Sensuality to Bloodshed*. Palgrave Macmillan, 2007.
- Donnelly, Jennifer. “Mirror of Time: Temporality and Contemporaneity in the Work of Jorge Luis Borges.” *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*, vol.2, no.1, 2012, pp. 75-86.

- Fadanelli, Guillermo. *La otra cara de Rock Hudson*. Anagrama, 2004.
- . *Educar a los topos*. Anagrama, 2006.
- . *En busca de un lugar habitable*. Almadía, 2006.
- . *Malacara*. Anagrama, 2007.
- . *Lodo*. Anagrama, 2008.
- . *Hotel D.F.* Literatura Random House Mondadori, 2010.
- . *Mis mujeres muertas*. Grijalbo, 2012.
- . Para ella todo suena a Franck Pourcel. Ediciones B, 2012.
- . *El idealista y el perro*. Almadía, 2013.
- . *Al final del Periférico*. Literatura Random House Mondadori, 2016.
- . *Fandelli*. Ediciones Cal y Arena, 2019.
- Fudacz, Jamie. "Between Place and Non-Place: The Fictions of Guillermo Fadanelli." *Interférences littéraires/ Literarie interferenties*, vol.13, "Space and Every Day Life. Transformations and Tensions in Contemporary Fiction in Contemporary Fiction," Liesbeth François & María Paz Oliver (eds.), 2014, 117-32.
- Gamboa Sánchez, Bernardo. "La ciudad rota: el México miserable de Luis Buñuel y Guillermo Fadanelli." *Revista de Filología Románica*, (II), vol. VI, 2011, pp. 117- 21.
- Goldberg, Paul. "La conciencia globalizada: comportamiento y consumo en *Lodo* de Guillermo Fadanelli." *Hispanic Journal*, vol. 26, no. ½, 2005, pp. 137-49.
- Gutiérrez Negrón, Sergio. "El peligro del ludita: Vagancia, humanismo y técnica en la ensayística de Guillermo Fadanelli," *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. XLVIII, no. 3, 2014, pp. 449-70.
- Herrera-Pahl, Claudia. "Mexico City is a metastasis, says author Guillermo Fadanelli." *DW*, 1, 2020, <https://www.dw.com/en/mexico-city-is-a-metastasis-says-author-guillermo-fadanelli/a-5809384>, 2010.
- Hind, Emily. *Dude Lit*. U of Arizona P, 2019.
- . "Entrevista a Guillermo Fadanelli." *A Contracorriente*. vol. 14, no.1,2016, pp. 306-30.
- Jaimes, Héctor. "Ética y "modernidad líquida": *Fricción* de Eloy Urroz y *Lodo* de Guillermo Fadanelli." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. XLIX, no.1, 2015, pp. 25-44.
- Jiménez-Anglada, Thelma. "Death and Sovereignty in Urban Borderlands: Guillermo Fadanelli's *Hotel D.F.*" *Chasqui*, vol. 47, no.1, 2018, pp. 177-94.
- Kimmel, Michael S, y Michael A. Messner. *Men's Lives*. Allyn & Bacon, 2010.
- Legrás, Horacio. *Culture and Revolution: Violence, Memory, and the Making of Modern Mexico*. U of Texas P, 2017.
- Martínez Escamilla, Ramón. "El plan sexenal de gobierno 1934-1940 como modelo de desarrollo." *Problemas de Desarrollo*, vol.11, no. 44, 1980-1981, pp. 117-24.
- McKee, Irwin Robert. *Mexican Masculinities*. U of Minnesota P, 2003.
- Olavarría, José. "Hombres e identidad de género: algunos elementos sobre los recursos de poder y violencia masculina," *Debates sobre masculinidades: Poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía*, editado por Careaga, Gloria, y Salvador Cruz Sierra, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2006, pp. 115-30.
- Ortega, Julio. "La muerte de Artemio Cruz y el relato de la des-fundación nacional," *Hispania*, vol.85, no.2, 2002, pp. 198-208.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ediciones Cátedra, 2004.
- Ramírez Rodríguez, Juan Carlos. "¿Y eso de la masculinidad? Apuntes para una discusión." *Debates sobre masculinidades: Poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía*, editado por Careaga, Gloria, y Salvador Cruz Sierra, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2006, pp. 31-56.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Espasa Calpe, 2001.
- Roland Anderson, Robert. "Jorge Luis Borges and the Circle of Time." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, no. 2, 1969, pp. 313-18.
- Ruisánchez Serra, José Ramón. "Literatura del bien: contraescrituras del mal: el caso Fadanelli." *Revista de literatura mexicana contemporánea*, vol. 12, Issue 29, 2006, pp. 75-81.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Editorial RM & Fundación Juan Rulfo, 2009.
- Seidler, Victor. *Rediscovering Masculinity: Reason, Language and Sexuality*. Taylor & Francis e-Library, 2004.
- Velázquez, Carlos. "Mi nombre es Ixca Cienfuegos." *Letras Libres*, 1, 2020, <https://www.letraslibres.com/mexico/mi-nombre-es-ixca-cienfuegos>, 2012.
- Whitmore, Alice. "The 'Permanent Unease' of Cultural Translation in the Fiction of Guillermo Fadanelli." *New Voices in Translation Studies*, vol. 11, Issue 1, 2014, pp. 25-53.