



Maestría en Literatura
Mexicana Contemporánea



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA UNIDAD AZCAPOTZALCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

**LA *FLÂNEUSERIE* EN LA NARRATIVA MEXICANA CONTEMPORÁNEA:
REPRESENTACIÓN DEL RECORRIDO URBANO FEMENINO EN *LOS DESEOS*
*Y SU SOMBRA, EL HUÉSPED Y TRAS LAS HUELLAS DE MI OLVIDO***

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN LITERATURA
MEXICANA CONTEMPORÁNEA

PRESENTA

FREDDY CARRERA SILVA

ASESORA

DRA. ELMY GRISEL LEMUS SORIANO

LECTORAS

MTRA. ROCÍO ROMERO AGUIRRE

DRA. CLAUDIA MARIBEL DOMÍNGUEZ MIRANDA

Ciudad de México, abril 2025

Esta investigación recibió el apoyo del Sistema Nacional de Posgrados (SNP) del Consejo
Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (SECIHTI).

A Columba y a Laura, quienes me enseñaron a caminar y
amar esta ciudad.

Agradecimientos

Estimadx lectorx, reconozco que, como si no fueran suficientes las poco más de doscientas cuartillas de mi ICR, agregar un par de páginas de agradecimientos parece un acto de engolosinamiento escritural. No obstante, como todo texto, esta ICR existe gracias al trabajo de más de una sola persona y el apoyo de otras tantas quienes con sus ánimos hacen que investigar y escribir sea una increíble experiencia. En este sentido, agradezco mucho a la doctora Elmy Lemus Soriano con quien tuve la enorme fortuna de trabajar durante los dos años de la maestría; sus lecturas constantes, sus comentarios, el tiempo nunca escatimado para cada reunión, la complicidad creada desde nuestra primera sesión y, sobre todo, la confianza en mi proceso de escritura hizo posible este trabajo. Siempre espero estar a la altura de tan maravillosa asesora.

Agradezco también a la doctora Cecilia Colón Hernández, quien no sólo me ayudó a construir con su talento crítico los primeros capítulos de mi ICR, sino también porque por ella he conocido a muchas autoras mexicanas y aprendí sobre la rigidez, la disciplina y, especialmente, la pasión por la investigación literaria. Finalmente, como parte sustancial en la creación de este texto, estoy agradecido con mis lectoras: de UAM-A, la maestra Rocío Romero Aguirre, quien con su increíble erudición y maravillosa lectura contribuyó a la finalización del trabajo; y de UAM-I, la doctora Claudia Domínguez Miranda, quien con su atenta y experta retroalimentación colaboró a resaltar las virtudes del texto y a mejorar lo necesario. Mi ICR no pudo estar con mejores investigadoras, críticas y lectoras.

Tengo la fortuna de contar con el apoyo de mi increíble familia, a quien dedico este trabajo, y con la presencia de las mejores amistades quienes siempre preguntaron por la tesis no con el afán de abrumarme sino con el conocimiento de que fue un proceso que amé en todo momento. Gracias a Lxs Cuatrux (Sonia, Diana y Jessica) por no solo hacer de la

especialización y maestría la mejor experiencia académica sino también por llenar de risas mi mundo. A Las Abuelitas (Elizauria, Mariana y Karen) por siempre acompañarnos en nuestras crisis, las lecturas de tarot y las recomendaciones literarias. A Luis F. por fungir como asesor no oficial y enseñarme que, tanto en la escritura como todo en la vida, retroceder un poco, ir lento y volver sobre lo andado son fundamentales para dar lo mejor. A Paulina Alejandra Rivera, mi colega-amiga-cómpliceacadémica-censora-lectora de quien he aprendido mucho. A Coke, mi compañero leal de aventuras.

Este trabajo no pudo ser posible sin el posgrado que acogió mi proyecto: la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea que sirve como un espacio fértil para realización de grandes investigaciones. Tampoco pudo ser posible sin algo de inspiración literaria, así que me parece prudente anotar que mucho de lo que escrito a continuación abreva de Claudia Kerik, Monique Wittig, Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Juri Tinianov, Shulamit Firestone, Leonor Silvestri, María Lugones, Ana Clavel, Esther Seligson, María Luisa Puga, Nona Fernández y Michel Foucault. Esta tesis fue escrita con el acompañamiento de todxs ellxs y con Lana del Rey de fondo (especialmente *NFR!* y *Ultraviolence*). Por último, agradezco la posibilidad da haber realizado lo que más amo, leer e investigar, y que las condiciones aún lo permitan; hagamos que esto siga siendo posible para lxs futurxs investigadorxs.

RESUMEN

Esta tesis investiga el concepto de la *flâneuse*, o la “caminante urbana”, en la narrativa mexicana contemporánea utilizando tres novelas como su corpus de estudio: *Los deseos y su sombra* de Ana Clavel, *El huésped* de Guadalupe Nettel y *Tras las huellas de mi olvido* de Bibiana Camacho. El objetivo principal es analizar y distinguir la presencia de la *flâneuse* como un “tipo” literario diferenciándolo de su contraparte masculina. El trabajo argumenta que, a diferencia del *flâneur* surgido del imaginario del siglo XIX, la *flâneuse* es resultado de los cuestionamientos sobre el género, el espacio y el cuerpo en la sociedad contemporánea.

La investigación se estructura en torno a tres elementos clave: la memoria, el espacio urbano y el cuerpo femenino. El cuerpo es analizado como un objeto problemático y, a la vez, como una herramienta que permite a las protagonistas recorrer la ciudad y narrar su experiencia desde una subjetividad urbana. La memoria se convierte en un procedimiento narrativo central, donde los recuerdos y el olvido catalizan las acciones de los personajes. Finalmente, el espacio urbano no es solo un escenario, sino una construcción subjetiva que las *flâneuses* recorren de manera ansiosa y cuidadosa, a menudo explorando los “otros espacios” de la ciudad, es decir, los marginados y los olvidados.

La conclusión es que la *flâneuse* no busca el goce ni el ocio en su caminar, sino la agencia urbana. Su recorrido está condicionado por la vigilancia y el acoso, lo que la lleva a construir su propia identidad como sujeto urbano al irrumpir en espacios donde su presencia no es legítima. La tesis demuestra que la *flâneuse* es un tipo literario analizable que influye en la conformación de la obra artística

Índice

Introducción.....	8
1. Sobre el concepto de <i>flâneuse</i> y el presente corpus.....	25
1.1 Definir a la <i>flâneuse</i>	29
1.2 La <i>flâneuse</i> y la literatura mexicana.....	38
1.3 Consideraciones preliminares para el estudio de la <i>flâneuse</i> en <i>Los deseos y su sombra</i> , <i>El huésped</i> y <i>Tras las huellas de mi olvido</i>	51
2. La ciudad y el cuerpo.....	77
2.1 De la ciudad como cuerpo al cuerpo en la ciudad.....	84
2.2 El cuerpo y sus significados en <i>Los deseos y su sombra</i> , <i>El huésped</i> y <i>Tras las huellas de mi olvido</i>	94
2.3 El cuerpo femenino como herramienta y los modos distintos de andar en la ciudad...	113
3. Elementos para la construcción de una <i>flâneuserie</i>	128
3.1 La memoria como narración.....	134
3.2 El espacio urbano.....	158
3.3 <i>Flâneuserie</i> : la subjetividad femenina urbana en tres novelas mexicanas.....	184
Conclusiones.....	217
Bibliografía.....	223

“La escritura, lo mismo que el delito, se debe a la calle, en ella se ejerce y para ella se trabaja.”

Nona Fernández

“Es necesario que pierdas tu propio umbral. Para que encuentres los linderos de la ciudad. Para que ella se abra a ti es menester olvidar el plano que consultas, poner de lado los mapas y dejarse llevar, ondular las costanillas, resbalar por las aceras, adentrarse en el aroma de algún guiso, rebotar tras las pelotas de los niños y perseguir la carrera de los gatos.”

Esther Seligson, “Eurídice”

“Walking through the city streets,
is it by mistake or design?”

Lana Del Rey, “Born To Die”

Introducción

Desde la aparición de las ciudades modernas a finales del siglo XIX en las representaciones artísticas, una de las primeras maneras de evocar la urbe fue mediante la caminata, es decir, describir lo que se ve y experimenta mientras se ocupa la acera; construir la ciudad recorriéndola. Este modo de narrar “mientras se anda” produjo una serie de tropos, figuras y motivos en torno a la experiencia urbana. Una figura importante surgida de estas representaciones es la del “*flâneur*”, el hombre que camina y, en consecuencia, la *flânerie*, la caminata cuyo principal fin es el disfrute de la ciudad sin ningún objetivo más que el placer de caminar. No obstante, a partir de los años 80 del siglo pasado en Occidente se cuestionó la existencia de una posible versión femenina del *flâneur*: la *flâneuse*.

A partir de la conjetura de una “caminante urbana” surgieron varios cuestionamientos: ¿era posible pensar en una contraparte femenina del *flâneur*? ¿dónde encontrarla? ¿cómo identificarla? Y, acaso lo más interesante, y aquello que motiva el presente trabajo, ¿qué nos podría contar? ¿qué tipo de experiencia sería capaz de compartir? El texto “The Invisible *Flâneuse*. Women and the Literature of Modernity” de Janet Wolff, publicado en 1985, fue central, y el primero, en la discusión acerca de la caminante urbana. Wolff, en principio, negó la existencia de una “mujer caminante” como el *flâneur*. Si bien, la autora cambió de postura en textos posteriores, su primer artículo al respecto es ilustrativo debido a que propone la imposibilidad de distinguir o construir una *flâneuse* por la limitada capacidad de agencia femenina en las ciudades.

Las conclusiones de Wolff estuvieron supeditadas principalmente por el horizonte cultural del cual partieron, es decir, el siglo XIX. Si, como lo apunta Elkin (2016), “las fuentes [no únicamente literarias] más accesibles sobre el aspecto que tenía el paisaje urbano

en el siglo XIX proceden de hombres” (p. 10), esto implicaría un muy limitado corpus en torno a la experiencia del sujeto femenino en la urbe y sería factible afirmar que no existe la *flâneuse*. Además, Wolff intentó homologar todas las características del *flâneur* a la *flâneuse*, es decir, atribuirle una serie de capacidades de observación urbana y disfrute en el callejeo sin tomar en cuenta que, como en la vida extraliteraria, un cambio de género del observador provoca un cambio de recorrido urbano y de perspectiva vivencial. En este mismo orden de ideas, Wolff anotó que el sujeto femenino, al menos desde la era postindustrial, no estuvo ausente en el espacio público, pero su perspectiva fue “invisibilizada”. No obstante, la anterior afirmación no dio cuenta de que la *flâneuse* también es un “tipo” literario que contiene una posibilidad de construcción argumentativa; en otras palabras, Wolff redujo la caminante urbana a su referente social.

La gran mayoría de los estudios posteriores regresaron a dos conclusiones propuestas por Janet Wolff (1985): 1) La *flâneuse* no es posible porque el sujeto social femenino (las mujeres) no tuvo las mismas posibilidades de explorar la urbe como el sujeto masculino debido a que, como lo apunta la autora, la literatura de la modernidad describe la experiencia del hombre (p. 3); y 2) la agencia femenina urbana en la literatura quedó reducida a unos cuantos casos a pesar de que en la vida extraliteraria la presencia del sujeto femenino en la ciudad ya era un hecho desde la segunda mitad del siglo XIX. Atender estas primeras teorizaciones sobre una caminata urbana femenina, o *flâneuserie*, resultan de suma importancia porque dan indicios de los obstáculos y dificultades para identificar a la *flâneuse*. Es decir, desde la revisión de la teoría se hacen evidentes algunas inquietudes en torno a cómo pueden las protagonistas de la literatura, en tanto personajes femeninos, recorrer la urbe y tener una experiencia en la ciudad.

Dichas primeras reflexiones sobre la *flâneuse* se dieron en el marco de varios “giros epistémicos” ocurridos en la segunda mitad del siglo XX. De entre estos giros, los denominados “giro espacial”¹ y “giro corporal”² fueron relevantes porque pusieron en relación los conceptos de “espacio” y “cuerpo” con otras áreas del pensamiento. Realizar este apunte sobre los giros y el contexto cultural en donde se publicaron los primeros textos sobre la *flâneuse* permite afirmar que la “mujer caminante”, en tanto categoría sociocultural, no nace como producto de un nuevo sistema social político-económico, sino que es el resultado de una crítica hacia el sistema instituido desde el siglo XIX,³ un sistema caracterizado por hacer una clara separación entre sujeto masculino y sujeto femenino, es decir, hacer operable la cuestión del género como construcción social en esferas externas al cuerpo. Dicha separación tuvo como fin designar espacios, prácticas y modos de vivir a cada sujeto.

¹ El giro espacial propuso repensar la generación del conocimiento a partir del espacio como elemento esencial. La categoría de “espacio” fue retomada por varias disciplinas como metáfora no sólo de una extensión delimitada contenedora de materia. Las herramientas para estudiar el espacio, por tanto, fueron adoptadas por otras ciencias. Un texto importante producido por este giro fue “Espacios otros” de Michael Foucault, una conferencia dictada en el Cercle des Études Architecturales en 1967. En consecuencia, también la ciudad, como espacio relevante del siglo XX, fue problematizada, especialmente la manera en la que es diseñada, percibida, ocupada y representada. Esto se vincula evidentemente con los primeros estudios de la denominada “geografía feminista” que, como lo indican Lise Nelson y Joni Seager en su libro *A Companion to Feminist Geography*, surge también en la década de 1980. Repensar la noción de “espacio” fue fundamental para el reconocimiento de un diseño urbano hecho para el disfrute masculino que, como lo menciona Wolff, excluyó en sus representaciones a la figura femenina.

² Entre 1980 y 1990, una serie de estudios y teorías se posicionaron frente a la tradición de entender al cuerpo como algo inerte y pasivo y lo convirtieron en “objeto de atravesamientos políticos y simbólicos” (Castro, 2018) y se produjo el denominado “giro corporal”. Esta nueva manera de hacer conocimiento mediante el cuerpo produjo términos como “*embodiment*”, “performance” y “experiencia”, los cuales permitieron entender “cómo la materialidad y la experiencia en y desde el cuerpo tienen un carácter productor de la subjetividad y de la sociabilidad” (Castro, 2018). La importancia del giro corporal para el surgimiento de la *flâneuse* como categoría reside en que el cuerpo, en tanto producto social y cultural, es también un objeto simbólico y político. El estudio de la multiplicidad de cuerpos evidenció la marginación de corporalidades de espacios, prácticas, representaciones e instituciones.

³ Debe apuntarse que de este esquema social decimonónico surge la categoría del *flâneur*, cuando tanto la modernidad y la industrialización hicieron posibles los cambios en la ciudad para que ésta pudiera ser recorrida y disfrutada por el caminante. El ejemplo paradigmático de lo mencionado anteriormente es el París del Segundo Imperio que, bajo las reformas de Georges Eugène Haussmann produjo no sólo un cambio en el espacio urbano sino también en el imaginario social. Dicho imaginario social fue la principal fuente para poetas como Charles Baudelaire para hablar del caminante urbano, del *dandy* o el *vouyerista* de la ciudad.

En otras palabras, el término *flâneuse* no es la simple traducción en femenino de *flâneur*. *Flâneuse* no describe a una “mujer burguesa” que sale a la ciudad a caminar por ocio y disfrutar de la libertad de perderse por las calles urbanas. Cuando Janett Wolff aseguraba la imposibilidad de una *flâneuse* se refería justamente a la traducción de un género al otro: la crítica no concebía tal actitud y posibilidad para los sujetos femeninos. La oportunidad de perder el tiempo y deambular sin preocupaciones pertenecía al sujeto masculino decimonónico. Por tanto, como se apuntó, en los últimos cuarenta años del siglo XX se cuestionó por qué el espacio y el uso del cuerpo se constriñó a un sujeto social determinado. La *flâneuse* es el resultado de repensar los paradigmas y esquemas modernos contruidos a la par de las grandes ciudades. Si el *flâneur* proviene del imaginario francés del siglo XIX, la *flâneuse* es construída a partir del imaginario social del siglo XX, de sus revoluciones, cuestionamientos, cambios estructurales y giros epistémicos.

En medio de estos debates sobre el espacio y el cuerpo se publicaron los primeros textos teóricos y críticos reflexivos sobre la posibilidad de concebir a una mujer caminante. Por ejemplo, el ya mencionado “The invisible *flâneuse*: women and the literature modernity” (1985) de Janet Wolff, pero también “The *flâneur*, the sandwichman and the whore: the politics of loitering” (1986) de Susan Buck-Morrs; *The urban peripatetic: spectator, streetwalker, woman writer* (1991) de Deborah Epstein Nord y *Still crazy after all these years. Women, Writing and Psychoanalist* (1992) de Rachel Bowlby. Estos primeros estudios realizaron principalmente un estado de la cuestión sobre cómo se había concebido tradicionalmente a la *flânerie*, es decir, como una actividad meramente masculina que excluía a los sujetos femeninos del espacio urbano.

Los estudios iniciales sobre la *flâneuse* prestaron sustancial atención a cómo, antes de ser representada artísticamente, la presencia femenina en la ciudad resultaba problemática

tanto en la vida social como en el hecho artístico. Dicha postura provino de los debates del contexto acerca del espacio y el cuerpo, en este caso, un cuerpo femenino.⁴ Autoras como Melinda Harvey, Susan Buck-Morrs, Griselda Pollock hicieron hincapié en el problema de la agencia femenina en el espacio urbano en términos de la presencia del cuerpo femenino en lo público, entendiendo agencia como un grado de intervención. Por ejemplo, Melinda Harvey explicó que: “[...] los escritos de mujeres en la modernidad revelan rastros de estos paradigmas misóginos en sus necesarias negociaciones de subjetividad y sexualidad frente a las reducciones ideológicas de la mujer al cuerpo” (2001, p. 749). Lo que se cuestionó desde un inicio, por tanto, fue la experiencia y la agencia del cuerpo femenino, reducto del ser “mujer”, en la urbe.

Griselda Pollock, cuyo texto *Vision and difference. Femininity, feminism and histories of Art* fue publicado en 1988, investigó cómo se construyó la identidad artística en torno a la libertad de andar en el movimiento impresionista. Por ejemplo, el caso de los pintores que eran individuos conocidos por hacer de la caminata parte del proceso creativo y se investían como *flâneurs*. Sin embargo, esto no era posible para las pintoras, quienes no podían hacer uso de ese espacio público de la misma manera que su contraparte masculina, todo esto contextualizado en una sociedad francesa burguesa decimonónica. La conclusión de Pollock se resume en que las mujeres, en tanto artistas, no pudieron ser consideradas representantes del movimiento al que pertenecían por el restringido acceso al espacio urbano. De este modo,

⁴ La preocupación por ocupar el espacio y legitimar una agencia femenina en la urbe fue también una postura sostenida en los estudios realizados hasta los primeros años del siglo XXI. Dicha preocupación no sólo correspondió a cuestiones meramente del ámbito académico ni artístico, también respondió a varios contextos sociales en los cuales la violencia en las ciudades obligó a los individuos a pensar y reconsiderar la noción de una libertad de andar. Por tanto, no es de sorprender que los textos teóricos y críticos sobre la *flâneuse* hicieran hincapié en las urbes violentas representadas en las obras artísticas desde varias disciplinas y distintas metodologías.

se puede vislumbrar cómo no participar, tener una agencia limitada, en el constructo social denominado como “ciudad” impide ingresar dentro de un canon o un movimiento.

Susane Buck-Morrs (1986), por su parte, reconoció que la dificultad para acceder a las calles convirtió a la “prostituta” en la única figura cercana a una *flâneuse* en el siglo XIX occidental. Esta propuesta provino de la tradición literaria del encuentro entre un *flâneur* y una prostituta o entre un escritor paseante con una mujer cuya moral es cuestionada por andar sola en la ciudad: “La prostitución era la versión femenina de la *flânerie*. [...] el *flâneur* era simplemente el nombre de un hombre que paseaba; pero todas las mujeres que paseaban se arriesgaban a ser consideradas prostitutas” (p. 119). Si bien, Buck-Morrs ya no refirió a una imposibilidad de acceder a la calle, sí señaló una estigmatización del cuerpo femenino en la urbe, de la mujer solitaria evidente entre la multitud, al contrario del *flâneur*, que siempre pasa inadvertido. Esta visibilidad le permitió afirmar a Rachel Bowlby (1992) que la *flânerie* asume a la mujer “como parte del espectáculo, una de las curiosidades en las que el *flâneur* querrá tomar interés en el transcurso de su callejeo. [...] la mujer es esencial para el *flâneur* como un objeto de su mirada móvil [...] es en este sentido equivalente al escaparate de una tienda” (pp. 6-7).

Anne Friedberg, en su libro *Window shopping. Cinema and the postmodern*, amplió lo mencionado por Rachel Bowlby y propuso que no sólo la prostituta podía ser cercana a la *flâneuse*, pues los almacenes parisinos no únicamente habían dado origen a la figura del *flâneur*, sino también a la compradora burguesa. El almacén, como centro mercantil, permitió a la compradora burguesa andar por la ciudad sola o en compañía de otras mujeres. Al respecto, agrega Cuvardic García (2011): “El papel social de la mujer cambió en salidas motivadas por las compras” (p. 73). Elisabeth Wilson (1992), en “The invisible *flâneur*”, suscribió las propuestas de Anne Friedberg y agregó: “Aunque se podría argumentar que la

compra fue para muchas mujeres una forma de trabajo, más que de placer, al menos para las mujeres ociosas proporcionó placeres como mirar, socializar o simplemente deambular en la tienda de departamentos [...]” (p. 92). La actividad de comprar, o tener la capacidad adquisitiva para hacerlo, por tanto, fue interpretado como un tipo de agencia que permitió a los sujetos femeninos evocar un tipo de experiencia en el hecho artístico. Janet Wolff (1994), en su ensayo “The artist and the *flâneur*: Rodin, Rilke, and Gwen John in Paris”, escribió que la figura del comprador o la compradora se relacionaba con una movilidad que tiene un fin específico y, en consecuencia, no se vinculaba con el *flâneur* o la *flâneuse*. La autora concluyó que, aunque las mujeres tuvieran una motivación aceptable para andar por la urbe, esto no las convertía en *flâneuses*.

Por otro lado, la figura de la caminante también fue planteada e identificada desde la literatura y se tiene como principal antecedente a la *passante* en la poesía de Baudelaire. Los estudios y reflexiones sobre la *passante* o transeúnte fijaron su atención en cómo se construyó literariamente la presencia femenina en la ciudad, así que pueden ser considerados los primeros intentos por trazar cómo se evoca de manera textual, específicamente, en el discurso poético, pues anterior a ello, los estudios no hacían una clara distinción entre el sujeto social y el personaje o elemento de la obra de arte. En este orden de ideas, la transeúnte existe para ser vista desde la perspectiva del *flâneur*, por lo tanto, se confirma que la ciudad está hecha para el disfrute del hombre y la *passante*, como lo indica Cuvardic García (2011): “[...] es una fugaz figura observada por la mirada masculina, pero con la habilidad de evadir el intento de fijarla. En este sentido, la *passante* se convierte en metáfora de la mujer urbana moderna y autónoma” (p. 89). Es así como la *passante*, o transeúnte, se suma al catálogo de figuras cercanas a la práctica de la *flânerie*, pero excluida de la misma, como la prostituta y la compradora burguesa.

Los estudios publicados a partir del 2000 ya tenían un objeto de estudio localizado, ya sea una película o, en su mayoría, una obra literaria. Un ejemplo de un estudio centrado en el análisis literario es el de Melinda Harvey y su artículo “From *Passante* to *Flâneuse*: Encountering the Prostitute in Dorothy Richardson’s *Pilgrimage*”, que desde el título retomaba la figura de la *passante* como antecedente directo de la *flâneuse*. El texto de Harvey inicia con el contexto literario y no con el contexto social en torno a la *flâneuse*; abre con la explicación sobre cómo desde *Les Fleurs du mal* el espacio de la ciudad ha sido ocupado principalmente por un hombre y si existe alguna figura femenina es porque eventual e inevitablemente se encontrará con el *flâneur*, esa es su única función. No obstante, a partir de categorías textuales, la autora reflexiona acerca de cómo ocupar el espacio se vincula con el género en términos de una erotización y la ciudad: “La remodelación del espacio urbano por parte de la modernidad dio lugar a la oportunidad de una especie de ‘sociabilidad promiscua’ que es fundamental para la relación *flâneur-passante* erotizada”⁵ (Harvey, 2001, p. 746). La aportación de Harvey consiste en ensayar un método que vincula el fenómeno del texto con el fenómeno social, aunque lo social continúa como preocupación esencial.

Desde el inicio del presente siglo, al cual pertenece el corpus narrativo de este trabajo, las investigaciones sobre la *flâneuse* o la *flâneuserie* ya se plantearon otros objetos de estudio, incluso, se ha buscado delimitar el mismo concepto y ya no discutir si existe o no una caminante urbana. Plantear preguntas sobre la categoría de “*flâneuse*” ha resultado provechoso en el sentido de que ha permitido llegar a conclusiones que hacen evidente la necesidad de estudiar y prestar atención a esos “otros” tipos literarios no atendidos por la crítica cultural.

⁵ “[...] modernity’s recasting of urban space gave rise to the opportunity for a kind of “promiscuous sociability” that is central to the gendered and eroticized *flâneur-passante* relation” (La traducción es mía).

En el caso de la literatura mexicana, la revisión de la figura de la *flâneuse* es una cuestión también muy reciente. Si bien hay estudios acerca de la mujer y la urbe, en su mayoría realizados por la academia estadounidense, la *flâneuserie* es un tema poco presente en los análisis de la narrativa urbana mexicana. Orly C. Cortés Fernández en su texto “Ciudad *flâneuse*: el andar entre la literatura y el arte acción” realiza un análisis del cómo se configura la *flâneuse* en la novela *El huésped* de Guadalupe Nettel en relación con la instalación *Glorieta de los Insurgentes* de la artista visual Katnira Bello. Por otro lado, también se encuentra “La apropiación de la *flâneuse* en Diane di Prima” de Amber Geerts Zapién que, como se anuncia desde el título, se centra en dos poemas de la autora norteamericana perteneciente a la generación *beat*. A pesar de que, como se revisa en los siguientes apartados, la ciudad ha estado presente en la narrativa mexicana contemporánea como una preocupación constante, así como el hecho de que autoras han mostrado un interés por construir personajes femeninos en espacios urbanos, no se ha construido un amplio y sólido corpus teórico y crítico que rastree a la figura de la *flâneuse* en la producción literaria mexicana. Este rastreo, en última instancia, resultaría productivo para comprender tanto las tendencias actuales de la literatura contemporánea en nuestro país, así como una revisión de las preocupaciones más resaltables en torno a la participación de los sujetos en la instalación civil.

A partir de las últimas aportaciones teóricas respecto al tema se confirma nuevamente la diferencia entre el caminante urbano y la caminante inicialmente por el horizonte histórico de cada uno. En este sentido, si el *flâneur* y la *flâneuse* son distintos, provienen de horizontes culturales e históricos diferentes, en consecuencia, la presencia de cada uno en el texto literario implica procedimientos, motivos y estrategias también diversos. No obstante, la afirmación anterior es el resultado de una larga discusión que, como se mencionó, no distinguió ni particularizó a la *flâneuse*; siempre estuvo en relación con el “*flâneur*”, en

términos de similitudes, y con el constructo social “mujer”. Especialmente los textos de las últimas dos décadas del siglo XX no prestan sustancial atención al fenómeno artístico, sino a la agencia histórica de los sujetos femeninos producto de los cambios del mismo siglo. Afirmar la imposibilidad de una *flâneuse*, por tanto, también era una declaración de principios sobre los obstáculos para la participación femenina en el espacio público como metonimia de su limitada presencia en otros aspectos sociales. Debe anotarse que si los primeros estudios sobre la *flâneuserie* no disociaron “agente extraliterario” y “agente literario” también responde a un esquema en donde el objeto literario participaba de modo distinto en el ámbito social.

El presente trabajo parte de que, en efecto, la *flâneuse* existe como categoría analizable en el texto literario a través justamente de los procedimientos y estrategias particulares que hacen posible la realización de una *flâneuserie* en las novelas. Incluso cuando esta lectura y análisis puede llevarse a cabo a partir de las herramientas de lo extraliterario y sociohistórico otorgadas por las distintas propuestas teóricas y críticas, resulta también necesario atender cómo se configura en el texto literario la “categoría” de *flâneuse* en comparación con el *flâneur* y, sobre todo, con el referente extratextual de la caminante urbana. En ello reside una de las principales aportaciones del presente trabajo, entender a la *flâneuse* como un “tipo”, como un elemento del texto literario con implicaciones en el hecho artístico. Para llevar a cabo dicha investigación se recurre a tres novelas mexicanas publicadas en el presente siglo: *Los deseos y su sombra* (2000), de Ana Clavel, *El huésped* (2006), de Guadalupe Nettel, y *Tras las huellas de mi olvido* (2010), de Bibiana Camacho, cuyas protagonistas son mujeres que caminan por la ciudad.

Una segunda característica del corpus del presente trabajo reside en los motivos y temas recurrentes presentes en los tres textos, siendo el motivo del desplazamiento el

principal, pero no el único. Por ejemplo, en las tres novelas resaltan los temas del cuerpo y el de la búsqueda de una identidad urbana. De igual manera, en las tres, la memoria (recordar, olvidar, recordar) se vuelve un procedimiento central para la construcción textual-argumental. Además, el espacio urbano narrado recorrido coincide en las tres novelas, así como las maneras en que este espacio es experimentado. Por último, no debe obviarse los años de publicación que las vuelve prácticamente novelas del mismo ciclo de producción, la primera década de los años 2000.

El objetivo central de esta investigación es distinguir y analizar la presencia de la *flâneuse* en el corpus narrativo para ofrecer una propuesta de lectura en torno a una categoría aún en construcción y que se ha estudiado muy poco en la literatura mexicana. La categoría central, por tanto, es la de la caminante urbana (*flâneuse*). Para hacer posible el objetivo principal en el corpus de novelas antes mencionado se plantea 1) realizar una definición de *flâneuse* y *flâneuserie* que ayude a ser operable la categoría como herramienta de lectura a partir de los fenómenos que los mismos textos literarios ofrecen; 2) identificar temas y motivos en torno a la *flâneuse* en cada una de las novelas, dichos motivos no sólo ligarían las novelas entre sí, sino también las vincularía con una serie de preocupaciones en torno a la agencia femenina en otras áreas de conocimiento; 3) analizar la construcción de las “*flâneuseries*” y experiencias urbanas presentadas en las novelas.

La hipótesis generatriz del trabajo es que la *flâneuserie* implica usar el cuerpo como principal herramienta para la configuración de una experiencia vivencial urbana en la literatura. Es decir, el sujeto urbano femenino utiliza su cuerpo, no sólo sus sentidos, para reconocer, recorrer y vivir la ciudad; su cuerpo es el aparato crítico para enfrentar y experimentar el espacio. Enfrentar en el sentido de que, como lo ha apuntado la crítica, el cuerpo femenino, al menos en la literatura que dio origen al *flâneur*, fue reducido a una serie

de apariciones y entes pasivos pertenecientes al paisaje urbano como la transeúnte o la prostituta, entes únicamente retratados desde la perspectiva del caminante varón. Para las caminantes, el cuerpo es posible obstáculo en un espacio diseñado por otros y para otros en donde ellas son percibidas como intrusas o como lo “otro”. Al mismo tiempo, el cuerpo femenino abre posibilidades en torno a la configuración narrativa de un recorrido urbano pues, en tanto no es una agente “legítima” de la institución social llamada “ciudad”, la *flâneuse* recurre a otros modos de andar por las calles y hacer posible una experiencia vivencial.

Para, en principio, hacer posible este análisis, se propone partir de los motivos que comparten el corpus narrativo de esta investigación, no sólo el recorrido urbano, pues éste, más el goce y la intuición, sería suficiente para dar cuenta de una *flânerie* tradicional, pero es totalmente insuficiente para el estudio de la *flâneuse*. Por ello, se ha dividido este análisis a partir de elementos fundamentales en la construcción argumental en *Los deseos y su sombra, El huésped y Tras las huellas de mi olvido*: 1) el cuerpo femenino como principal herramienta para experimentar la urbe; 2) la memoria como motivo y procedimiento narrativo; y 3) el espacio como construcción resultante de una subjetividad femenina.

Para distinguir y singularizar al concepto de *flâneuse*, usado también para tratar el tema de la participación de los sujetos femeninos en el espacio público, se remite al concepto de “tipo” que conjuga la parte social y el elemento de artificio literario con el fin de delimitar también los alcances del presente trabajo. A pesar de que el rastreo y examinación de la agencia femenina en la historia de la Ciudad de México y su relación con la literatura no sea uno de los fines del presente trabajo, el texto literario, al ser un producto de un circuito sociocultural, está, de muchas maneras, vinculado con la vida social. Por tanto, se tiene presente el debate actual sobre el diseño de las urbes, las distintas violencias urbanas con

carga de género y las discusiones que tanto los estudios culturales como la crítica feminista han realizado. Se recurren a varios de esos estudios pues son antecedentes esenciales para entender desde dónde y cómo se ha estudiado a la caminante urbana y la manera en que otras(os) han sorteado los obstáculos para poder hablar de una *flâneuserie*.

Asimismo, para el caso del análisis de las novelas se ha utilizado un método fenomenológico-narrativo. El concepto de “experiencia vivencial”, pensado desde la fenomenología y aplicada a los textos narrativos, ayudará a delimitar, entender y estudiar la experiencia como una construcción subjetiva a partir de la relación con el entorno, pero también como producto del uso de los sentidos y el cuerpo, esenciales para la *flâneuserie*. Como se trabaja con narraciones en torno a cuerpos en movimiento y que no son archivos ni entes estáticos, nociones como “modos de andar” y “orientación” son utilizadas para estudiar los recorridos realizados por las protagonistas de las novelas. Del mismo modo, como ha quedado evidenciado en este primer apartado, aquello que se ha buscado identificar es un tipo de “agencia urbana” propia de la *flâneuse*, es decir, una capacidad no sólo para recorrer la urbe, sino también para construir un espacio y poder narrarlo. En este sentido, los elementos fenomenológicos resultan útiles en tanto hay una práctica del cuerpo y, en paralelo, una subjetividad urbana en construcción.

La “agencia urbana” aquí propuesta debe entenderse como algo más que un grado de participación en el espacio urbano, especialmente cuando se trata de un objeto literario cuya base principal es la narración o el desarrollo de un argumento y sobre todo para no sólo reproducir la discusión ya planteada en torno a la *flâneuse*, sino también para nutrirla con nuevos aportes. En este sentido, la agencia urbana llevada a cabo por las protagonistas refiere a una capacidad para andar por la ciudad y construir un espacio mientras realizan ese recorrido. Esta puntualización busca ampliar tanto el concepto de ciudad como de recorrido,

es decir, partir de las singularidades de la *flâneuserie* para entender qué otros espacios también conforman aquello denominado como ciudad en el imaginario social. Además, la agencia urbana no es sólo ir de un punto a otro en la urbe, sino hacer productivo ese desplazamiento; producir un tipo de experiencia y, en el caso de las novelas, una narración, a saber, que la *flâneuse* se coloque en la posición de la enunciación.⁶

Para poder evidenciar este tipo de agencia ocurrida en una obra literaria cuyo espacio principal es la urbe, resulta de suma utilidad los presupuestos de la fenomenología en tanto el cuerpo se vuelve un dispositivo primordial para constituir una narración. De igual manera, como se estudia en los últimos apartados, la memoria y la intuición, temas recurrentes en las novelas aquí estudiadas, también darán cuenta de una relación fenomenológica con el espacio. En este sentido, el enfoque narrativo devuelve el análisis a la naturaleza misma del texto pues se trabaja con artificios y con construcciones autorales, por tanto, las experiencias y los recorridos son también artificios que pueden ser leídos de distintas maneras y a partir de diferentes enfoques. El enfoque elegido para este trabajo ha sido la señalización de motivos que se vinculen con todos los elementos constitutivos de las novelas: argumento, historia, personajes, estructura y composición. Los motivos centrales, ya mencionados, son: el cuerpo femenino, el recorrido urbano y la memoria.

Bajo estos entendidos, no sólo se asume que la *flâneuse* existe como sujeto social y tipo literario, sino también como una práctica. La *flâneuserie*, por tanto, es esa práctica del

⁶ El término de agencia con el cual se trabaja también proviene de aquello que María Lugones denomina como “sujetividad activa”, es decir, el cómo los sujetos oprimidos logran actuar a pesar de no tener el respaldo institucional y la potencialidad individual de los agentes legítimos de la instalación civil. En palabras de la filósofa: “A pesar de que los y las resistentes no pueden ser agentes, son sujetos activos. Las posibilidades liberadoras de la subjetividad activa dependen a la vez de una sociabilidad alternativa y de una postura táctico-estratégica” (p. 314). En el caso de la *flâneuse* en el objeto literario, se ha optado por considerarla una “agente” porque en su calidad de resistente, de “sujetividad activa”, tienen el potencial de crear espacios mientras los recorre, de construir una narración a partir de su experiencia con el espacio y, al mismo tiempo, construirse a sí misma como partícipe de la urbe.

recorrido urbano realizado por un sujeto femenino que, en los propios términos de la fenomenología, implica usar el cuerpo como constructor de experiencias, subjetividades y narraciones y, al mismo tiempo, ser el instrumento para la experimentación de la ciudad. El cuerpo de la *flâneuse*, esa materialidad tan señalada en los primeros estudios sobre la caminante, da cuenta de una subjetividad urbana y de una noción particular de lo que es la ciudad. Estas características identificadas en el tipo *flâneuse*, en última instancia, se hacen presentes a través de varias operaciones del texto literario.

La principal aportación de la presente investigación es proponer herramientas para la identificación y análisis de la *flâneuserie* en el texto literario. Dichas herramientas provienen desde la delimitación de la *flâneuse* como “tipo”, la construcción teórica de un tipo de “agencia urbana”, la señalización del motivo del cuerpo como central para la experiencia vivencial urbana y las propuestas de lectura a partir de la memoria y el recorrido como procedimientos esenciales para la narración de una caminata por la ciudad desde la subjetividad femenina. En otras palabras, se señala cómo la presencia de una *flâneuse* o *deambuladora* tiene efectos sobre el texto mismo, en la forma y configuración de temas y motivos recurrentes.

Por otro lado, el campo de estudio en el cual se encuentra inserta esta investigación es el de la narrativa urbana contemporánea que abarca obras desde *La región más transparente* de Carlos Fuentes hasta lo publicado en nuestros días respecto a la Ciudad de México. Es necesario remarcar que la misma noción de “literatura urbana” ha entrado en crisis pues el imaginario social en el cual se basa, la noción tanto de ciudad y de sujeto urbano también se han reconfigurado. En esta reconfiguración de los esquemas sociales se incluye el de categorías como *flâneur* y la construcción de una posible *flâneuse*, es decir, la posibilidad de los agentes femeninos de caminar y tener una agencia en la ciudad.

El interés central del cual parte este trabajo radica en la poca investigación respecto a la *flâneuserie* en la literatura mexicana y en el campo de los estudios literarios y culturales respecto a las implicaciones textuales de tener como protagonista a una *flâneuse*. La importancia de la investigación de la categoría de *flâneuse* yace en que 1) atiende fenómenos y preocupaciones del circuito literario contemporáneo mexicano, por ejemplo, la agencia femenina y el cuerpo femenino representados en la literatura; 2) establece un diálogo entre la producción literaria mexicana y las literaturas de otras latitudes al contemplar un fenómeno estudiado desde finales del siglo XX en distintas tradiciones en donde surge el interés por trazar una posible contraparte femenina de *flâneur*, especialmente la crítica anglosajona; y 3) se vincula con temáticas, categorías y búsquedas teóricas en torno a las prácticas narrativas más recientes.

Para proceder a la identificación y análisis de la *flâneuse* en el corpus de novelas mexicanas contemporáneas antes mencionado, es necesario tener presente cómo y desde dónde se ha pensado la categoría de “*flâneuse*”. Es así como los primeros apartados tienen el objetivo de establecer un panorama general de la *flâneuserie* y, posteriormente, diferenciar entre los estudios enfocados en el sujeto civil (extraliterario) y aquellos que atienden al sujeto literario con el propósito de hipotetizar una definición de “*flâneuse*” que permita identificarla en las novelas *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*. A saber, diferenciar entre los estudios sobre cómo la ciudad, sociohistóricamente, puede ser un lugar de difícil acceso para los sujetos femeninos, lo cual queda representado en las obras literarias, y los estudios que tienen en cuenta que la *flâneuse* es una figura construida también a partir de procedimientos dentro de la obra de arte.

La argumentación del presente trabajo parte de la presentación de los elementos necesarios (problemáticas y antecedentes) para el estudio de la *flâneuserie* en el corpus

narrativo, así como un estado de la cuestión de las obras y de la discusión sobre la *flâneuse* en el esquema artístico contemporáneo. Este primer apartado tiene como objetivo localizar la categoría y el corpus de estudio dentro del circuito literario contemporáneo, así como entender los alcances y las limitaciones del mismo trabajo. A continuación se presenta el cuerpo en tanto motivo central para particularizar la *flâneuserie*, especialmente, en comparación con la *flânerie*. Como quedará explicado en el segundo capítulo, el motivo del cuerpo permite rastrear el contexto desde donde se pensó a la caminante y también vincularla con una serie de propuestas artísticas cuya preocupación central también es el cuerpo. De igual manera, en este apartado se construye la propuesta eje del estudio, es decir, la *flâneuserie* como una práctica del cuerpo en el espacio urbano.

Por último, se expone el análisis literario basado en los motivos de la memoria, el recorrido y la experiencia subjetiva de la *flâneuse* en la ciudad en *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*. Este análisis tiene como fin explicar la construcción de la *flâneuserie* en las novelas analizadas, así como remarcar las posibilidades de estudio que la misma categoría de *flâneuse* ofrece. Es importante resaltar que se tienen presentes todas las líneas de investigación y maneras de abordar el tema, desde lo sociológico, lo histórico, lo cultural e, incluso, desde la crítica de género y teoría feminista. No obstante, la elección de un estudio textual-narrativo resulta necesaria para poder entender cómo también desde el texto (la novela) se configuran preguntas, críticas, evidencias, sobre la agencia femenina en la ciudad.

1. Sobre el concepto de *flâneuse* y el presente corpus

Los primeros ejercicios alrededor de la categoría de la caminante urbana tuvieron que sentar bases a partir de los antecedentes surgidos de las mismas novelas decimonónicas donde surgió el *flâneur*, no es gratuito que el nombre de Balzac sea constantemente mencionado en varios estudios. Para finales del siglo XX e inicios del XXI, la existencia de la *flâneuse* se vio influenciada también por una crítica hacia el diseño y la vigilancia presentes en el espacio urbano, así como una reconsideración desde la filosofía sobre cómo se generaban las narrativas de la ciudad, un ejemplo de ello es el libro *Peregrinajes: teorizar una coalición contra múltiples opresiones* de María Lugones. Las teorías más recientes, si bien no han construido una definición de la *flâneuse*, sí coinciden en que uno de los principales problemas para su existencia es la ciudad misma, pues ésta proviene de un diseño masculino, por lo que construir un imaginario acerca de una mujer que deambula con la misma facilidad que un hombre fue casi imposible.

En los estudios publicados a partir de la década del 2010, la preocupación por la *flâneuse* ha atendido tanto su plano de la vida social como el de su presencia en las obras artísticas, lo cual ha ayudado a definirla en tanto su característica principal es la de una agente del espacio urbano. Sin embargo, esta definición se construye a partir de dos tipos de enfoques: 1) el estudio de la figura de la *flâneuse* como posibilidad para cualquier sujeto femenino y el constante cuestionamiento de en qué medida deben hacerse cambios sociales para que estos sujetos puedan acceder a la calle sin el acoso o el peligro relacionados con su género y corporeidad; y 2) las preguntas sobre cómo en la obra de arte se configura la *flâneuse* en relación con las preocupaciones sociales. En otras palabras, se atiende cómo *flâneuse* es

al mismo tiempo un sujeto social-histórico-extraliterario y también un “tipo” (personaje, motivo, tema) artístico.

Por lo tanto, estos estudios aún vacilan en torno a una definición y, en la mayoría, lo más importante es seguir cuestionando una serie de prácticas y representaciones del sujeto femenino. Por ejemplo, *Flâneuse: una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*, de la autora franco-norteamericana Lauren Elkin, resulta paradigmático porque discute sobre la historia cultural en torno a la *flâneuse*, y la autora misma se asume como una caminante, de ahí el título de su obra; ella recorre urbes, hace posible aquello que otras estudiosas buscan distinguir en las obras de artes. Elkin (2017) escribe: “La pregunta que debemos formularnos cada vez que nos preguntamos por las *flâneuses* y por su historia es sobre su papel en cuanto observadoras, poetas y, sobre todo, ensayistas de la ciudad” (p. 17). Más que buscar a la *flâneuse* en las obras de arte, Elkin la busca en las creadoras de dichas obras.

Otro caso paradigmático en los estudios sobre la *flâneuse* en las obras artísticas se encuentra en el libro *La revolución de las flâneuses* (2019), de Anna María Iglesia, en donde la autora, además de hacer una revisión de los antecedentes en torno a la mujer caminante, sitúa todas las preocupaciones que distinguen el tema de la *flâneuserie* en obras de arte muy concretas. Por ejemplo, para hablar de la vigilancia sobre el cuerpo femenino, Iglesia (2019) utiliza la pintura *En el Palco* de Mary Cassat e indica: “[...] las mujeres están siempre sujetas a convenciones públicas que las sitúan en la posición de objeto de observación de la mirada masculina” (p. 49). Cuando la autora refiere a la prostitución utiliza como ejemplo *El paraíso de las damas* de Émile Zola y escribe: “Convertida la ciudad en un ‘espacio de consumo’, las mujeres entran en la ciudad a través de la lógica de la compra-venta, convirtiéndose tanto en objeto de consumo –la prostituta como expresión máxima [...]” (p. 79).

La tendencia metodológica de vincular las operaciones y las características dentro de la obra artística, seguida por Anna María Iglesia, es también la que se puede encontrar en textos como el ya citado artículo de Dorde Cuvardic García, “La *flâneuse* en la historia de la cultura occidental” (2011) y también en “Ciudad *flâneuse*: el andar entre la literatura y el arte acción” (2020) de Orly C. Cortés Fernández, “Y sin embargo se mueven: La *flâneuse* como tema personaje” (2022) de Cynthia Grandini, “‘Anhele la libertad de salir sola: ir, venir, sentarme...’ La *flâneuse* entre dos siglos: del XIX a la mujer moderna en la edad de plata española” (2021) de Manuel Antonio Broullón-Lozano y “La apropiación de la *flâneuse* en Diane di Prima” (2023) de Ámbar Geerts Zapién. Son estudios cuyo centro es una genealogía cultural, una obra artística o un corpus determinado. Esto no implica que la preocupación por la agencia del sujeto civil sea ignorada o desplazada. No obstante, en la mayoría de estos estudios se asume que la *flâneuse* es un “sujeto femenino que camina por la ciudad” con una serie de obstáculos a sortear, no como una definición terminada y constreñida, sino como un punto de partida y un lugar de encuentro común para problematizar.

Cynthia Grandini, en “Y sin embargo, se mueven: la *flâneuse* como tema-personaje” (2023), en lugar de una posible definición, apunta sobre la carga semántica encerrada en el mismo concepto de *flâneuse*: “La *flâneuse* usa ese nombre como una actitud política y crítica que nos demanda volver a pensar esa diferencia histórica; en ello descansa, en mi opinión, una función relevante de conservar tal denominación: en mantener visible la traza de esa historia cristalizada en el nombre” (p. 154), se piensa en términos de un uso y no de una definición, lo cual también indica una posición política social ante una tradición crítica y artística que abordado ampliamente el sujeto masculino en sus producciones y lo ha legitimado también como agente del espacio público.

El texto de Cinthya Grandini repasa la historia cultural de la *flâneuse*, los debates acerca de su existencia y la relación entre la caminante y el *flâneur*. La autora sitúa la discusión en el campo de la teoría literaria al utilizar el esquema tema-valor-personaje de Luz Aurora Pimentel para distinguir la *flâneuserie* respecto a otras prácticas textuales, desde donde se puede conjeturar ya una definición de la *flâneuse* como “una personaje literaria con carga semántica intra- y extra-textual” (Grandini, 2022, p. 158). Grandini, además, cuestiona el mismo concepto de *flâneuse* al hacer referencia a términos como “la caminanta” o “las flaneadoras”. Sin embargo, ella asume el concepto de *flâneuse* como central para su discusión y propone su definición: “La *flâneuse* es un personaje que, como caja de resonancia, alberga la historia de su referente y con frecuencia lo excede. En la posibilidad de su quehacer hay implícita una conquista que es en parte herencia de las caminantes previas. Hay una resistencia a las condiciones actuales y también una apuesta hacia el futuro” (Grandini, 2022, p. 162).

Lo cierto es que a diferencia de los últimos años del siglo XX, el contexto crítico y teórico del siglo XXI no sólo ofrece un corpus más amplio y diverso en donde quedan evidenciadas las preocupaciones acerca de la agencia femenina en la urbe, también cuenta con nuevas teorías y perspectivas que ayudan a entender esa agencia en la urbe, sus potencialidades y obstáculos. La principal dificultad para definir a la *flâneuse* fue contar con un corpus en donde la perspectiva femenina fuera activa y, por lo tanto, creadora de un discurso. El contexto sociocultural en el cual se inserta el presente trabajo y las novelas mexicanas analizadas permiten no sólo afirmar la existencia de la *flâneuse*, sino conjeturar otras posibles subjetividades en torno a la ciudad, subjetividades que no entran en el binarismo mujer-hombre.

Este repaso por las discusiones en torno al concepto y la definición de *flâneuse* es relevante para posicionar el presente estudio en el amplia producción crítica y teórica sobre la caminante urbana, especialmente para apuntalar el punto de partida, las limitaciones y los objetivos del análisis aquí realizado que es el de la dimensión textual de la novela. En la medida en que el principal objetivo es atender cómo la presencia de una *flâneuse* se vincula con elementos constructivos de las novelas, el presente estudio tiene como eje central la construcción textual de una *flâneuserie* y sus implicaciones lo que, por otro lado, no conlleva renunciar a relacionar las preocupaciones contextuales y la manera en que son representadas dichas preocupaciones en la obra literaria. En esta medida, para ser operable la misma categoría de *flâneuse* es necesario hacer una propuesta de definición, delimitar y exponer desde dónde, en el presente estudio, se piensa a la caminante urbana. Del mismo modo como lo hace Anna María Iglesia en su libro *La revolución de las flâneuses*, ahora se propone singularizar a la *flâneuse* y no homologarla con su contraparte masculina.

1.1 Definir a la *flâneuse*

Lauren Elkin (2016), en *Flâneuse: una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*, ofrece la siguiente definición: “*Flâneuse* [*flanne-euhze*], un sustantivo. Forma de *flâneur* [*flanne-euhr*], ocioso, observador, deambulante que suele encontrarse en las ciudades” (p. 9). La misma Elkin, posteriormente, menciona el carácter ficticio de esta definición porque su eje central es la contraparte masculina de la caminante urbana. Como lo apunta la autora, del concepto de *flâneuse* se ha discutido y analizado su impacto en la cultura occidental contemporánea, pero no existe una definición ni delimitación. Esta falta de definición proviene de las distintas rutas investigativas acerca de la *flâneuse*; desde aquellos

estudios y ensayos que anulan la existencia de una caminante al modo del *flâneur* tradicional, hasta aquellas investigaciones que proponen una singularización de la noción de *flâneuserie* (en tanto neologismo) y *flâneuse* con el fin de no sólo distinguirla del *flâneur*, sino también de vincularla con los giros epistemológicos relacionados con la perspectiva de género y los distintos feminismos.

Anna María Iglesia (2019), en su libro *La revolución de las flâneuses*, parte de la definición que da la *Encyclopedie Larousse*: “*Flâneur/Flâneuse*: persona que holgazanea en la ciudad, va de compras y observa la multitud” (p. 16). Como bien lo apunta Iglesia, esta definición no sólo homologa al *flâneur* y a la *flâneuse*, sino que invisibiliza a la segunda al momento de no singularizarla y atribuirle automáticamente las características del caminante masculino. Escribe la autora: “[...] la *flâneuse* no es una creación de la imaginación. Es invisible, permanece fuera del relato, nadie la nombra, pero ahí está, en el corazón de París para demostrarlo” (Iglesia, 2019, p. 16).

Para términos de la investigación aquí realizada y la búsqueda de una posible definición de *flâneuse*, es necesario explicitar que el objeto de estudio es una posible relación de la representación literaria de la agencia del sujeto femenino en el objeto literario. De tal modo, entender cuáles son los alcances de un estudio que toma a la *flâneuse* como herramienta de lectura de un determinado corpus narrativo en tanto la caminante urbana puede evidenciar cómo ha cambiado la participación femenina en la ciudad y respecto a la ciudad. Al mismo tiempo, la *flâneuse* es una figura literaria cuya presencia dentro de la obra nos permite resaltar temas, motivos, estrategias y procedimientos narrativos que muestran el comportamiento del dispositivo literario como hecho artístico. Para ello deben distinguirse

tanto la serie social e histórica como la serie literaria⁷ que atraviesan el concepto de “*flâneuse*” y, de esta manera, establecer con qué tipo de categoría se procede para el análisis de *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*.

En el caso de la figura de la *flâneuse*, puede tomarse en cuenta a la serie sociohistórica como principal referente. Esta serie es la que evidencia sobre la agencia femenina en el espacio público urbano en la historia, es decir, cómo el sujeto femenino pudo acceder a las calles, los distintos roles negociados para poder caminar en la urbe, la evolución de esa agencia, la serie de eventos que dio origen a otras dinámicas en la ciudad. En esta serie sociohistórica también caben las distintas luchas laborales, las olas feministas, los movimientos a favor de los derechos de género. Al mismo tiempo, está la serie literaria, afectada por la serie sociohistórica. En lo mencionado por Janet Wolff acerca de la no existencia de la *flâneuse* en el arte a pesar de que sí existía una presencia femenina en las calles se evidencia que tanto la serie literaria como la serie sociohistórica no necesariamente coinciden. Tinianov (2010) lo explica en los siguientes términos: “La evolución literaria, como la de las otras series, no coincide ni en ritmo ni en carácter con las series que le son correlativas, debido a la naturaleza específica del material que maneja” (p. 133).

La no coincidencia entre las series literarias y las series sociohistóricas también es una de las razones por las cuales no se distinguía claramente una figura de la *flâneuse* en la

⁷ Las nociones de serie social y serie literaria provienen del texto “Sobre la evolución literaria” de Juri Tinianov (2010), quien reflexiona en torno a la literatura como un sistema en correlación con otros sistemas no literarios, por ejemplo, la serie cultural, la serie económica, la serie histórica, etcétera: “El sistema de la serie literaria es ante todo un sistema de las funciones de la serie literaria, que, a su vez, está en constante relación con las otras series” (p. 133). Un ejemplo de este hecho es la novela histórica en donde la serie literaria se entrecruza con la serie histórica a partir de los acontecimientos ofrecidos por la segunda. La literatura urbana sería un entrecruzamiento entre la serie literaria, la serie social y la histórica. Sin embargo, esta relación entre varias series no es de codependencia, no se le debe entender a la serie literaria como una fiel replicadora de los discursos de las otras series, sino como una creación nueva, un hecho en sí que entra en contacto con las series no literarias.

literatura del siglo XIX o de principios del XX. Esto, sin embargo, tampoco implica que no hubiera una inquietud por muchas escritoras por representar la participación de los sujetos femeninos en el espacio urbano, un ejemplo paradigmático de ello es el libro de Virginia Woolf *Sin rumbo por las calles: una aventura londinense* de 1927, un breve relato cuyo primer propósito creador fue el de hacer un diario sobre la relación entre la autora y la ciudad. Este y otros antecedentes son revisados en el siguiente apartado, lo que es importante resaltar en este punto es que, si bien podemos distinguir una serie literaria y una serie sociohistórica, identificar cómo se afectan mutuamente no siempre es una tarea sencilla.

Debe hacerse esta distinción entre serie sociohistórica y serie literaria porque los conceptos de *flâneur* y *flâneuse* no son inmanentemente artísticos; provienen de un claro referente social, de un sujeto resultado del imaginario extraliterario. Sin embargo, en el concepto mismo yacen todas las posibilidades argumentativas y de configuración artística, en consecuencia, no se limitan ni constriñen a los sujetos sociales a los cuales refieren, no los siguen en su evolución extraliteraria. Por ello, en primera instancia es posible conjeturar la existencia de una *flâneuse*, pero en el acto mismo de intentar construirla surgen cuestionamientos sobre la representación tanto de los sujetos como de la subjetividad femenina en la literatura urbana. El intento de conjeturar el tipo “*flâneuse*” no escapa de las problemáticas presentes en las series que la conforman, es decir, estar en un constante cambio, lo cual, probablemente impida definirla del todo.

En la misma serie literaria, las obras también se mantienen en relación unas con otras, lo cual origina que se puedan diferenciar algunos elementos a expensas de otros, aquello que Tinianov definió como “función”. Este es el caso de la figura del *flâneur* como personaje y tipo artístico y lo será también para la *flâneuse*. Así que para realizar un acercamiento a una definición que nos permita distinguirla en un corpus determinado será esencial establecer

antecedentes y poder diferenciar cómo se genera una evolución en la serie literaria. Escribió Tinianov (2010): “Se olvida que las matemáticas se basan en definiciones, mientras que en la teoría de la literatura las definiciones no son el fundamento, sino sólo un efecto secundario que, además, se ve constantemente alterado por el hecho literario en evolución”⁸ (p. 423), en este sentido, el concepto de *flâneuse* con el cual se trabaja en el presente texto es un concepto que surge una vez que se ha distinguido su presencia en un corpus determinado y no antes.

Con todo esto expuesto se pretende esclarecer que no se toma un “concepto” ya definido y delimitado para aplicarlo de manera estricta en *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*. Al contrario, la *flâneuse* ha de mostrar su potencial como herramienta de lectura y, lo que interesa en el presente estudio, de construcción narrativa. Además, se entiende su carácter de ser proclive a una evolución, por ello se apuntaba en un principio cómo fue tomado por Pollock y Wolff, como una categoría imposible de existir, pero que en estudios posteriores se intuía su presencia, hasta los estudios contemporáneos que ya trabajan con la categoría de *flâneuse*. Del mismo modo, es necesario distinguir la categoría con la cual se trabaja, para ello remito al término “tipo”, una categoría que nació en el contexto de lectura de las novelas realistas, pero que explica muchos de los fenómenos que rodean a la *flâneuse*, especialmente el complejo vínculo entre la serie social y la serie literaria.

La noción de “tipo” como elemento artístico proviene de los distintos ensayos realizados por Gyorgy Lukács acerca de la novela realista. En *Ensayos sobre el realismo*, el teórico apuntaba: “La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria

⁸ “It forgets that mathematics is built on definitions, whereas in theory of literature definitions are not the foundation, but only an-after-effect which is, moreover, constantly being altered by the evolving literary fact” (La traducción es mía).

realista es el ‘tipo’, o sea, la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual” (Lukács, 1965, p. 13). Con el fin de entender los alcances de esta definición resulta importante aclarar que para Lukács el realismo literario no refería a una imitación estricta de la realidad ni una interpretación en extremo apegada al mundo extraliterario, a saber, el realismo literario no como un proyecto más del positivismo decimonónico europeo. Menciona Leonardo Martín Candiano (2016): “En Lukács el término realismo no se relaciona con la capacidad del arte de ser un reflejo fiel de una realidad apariencial preexistente, sino con la noción de configuración, el concepto de tipo y las categorías de reflejo dialéctico y particularidad” (p. 310).

La configuración es la manera en que el objeto artístico es capaz de crear una realidad nueva, como lo menciona Martín Candiano, una segunda inmediatez; la creación de un mundo nuevo y propio que, sin embargo, no es del todo autónomo, pues su referente principal es el mundo extraliterario. En el caso de las novelas *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* será primordial tomar en cuenta esa construcción de mundo propio o, mejor dicho, de una ciudad propia, y preguntarse si esa ciudad se construye a medida que se recorre o ya es una construcción dada en donde la *flâneuse* irrumpe. En última instancia, también resulta primordial preguntarse en qué medida hay una reconstrucción a partir de una memoria y una vivencia posterior. Sobre la configuración de una realidad, Candiano (2016) agrega: “el reflejo [...] generado por el artista se aleja así de la pasividad reproductiva de una verdad previa para convertirse en una práctica que constituye una nueva realidad a partir de los elementos presentes en la vida cotidiana y en la imaginación del productor” (p. 311), lo cual resultará relevante al momento de señalar las maneras en que las novelas presentan otros elementos argumentales cuya función es trastocar la realidad, por

ejemplo, la invisibilidad de Soledad García de *Los deseos y su sombra* o el “huésped” que habita en Ana en la novela de Nettel.

Las tres características (configuración, tipo y particularidad) retomadas por Candiano evidencian que esta concepción acerca del fenómeno literario propuesto por Lukács, a más de setenta años, puede aún arrojar luz en torno a la configuración del artificio literario, pues son, en efecto, elementos presentes en muchas novelas contemporáneas, mismas que mantienen características similares como tener una base argumental-narrativa y una trama que ocurre en un universo virtual cuyo principal referente es la vida extraliteraria. A saber, podemos distinguir un argumento, personajes, peripecias, representaciones y significaciones en *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* que, a pesar de pertenecer a un sistema literario muy distinto al que dio origen a la categoría de “tipo”, pues trabajan en relación con una serie de preocupaciones del orden social. Distinguir a la *flâneuse* como un “tipo” permite establecer una genealogía y, finalmente, distinguirla en una tradición distinta al *flâneur*.

En el tipo, en este sentido y según lo escrito por Lukács (1965):

[...] confluyen y se funden todos los momentos determinantes, humana socialmente esenciales, de un período histórico; por el hecho de que presenta estos momentos determinantes en su máximo desenvolvimiento, en la plena realización de sus posibilidades inmanentes, en una extrema representación de los extremos que concreta tanto los vértices como los límites de la totalidad del hombre y de la época. (p. 13)

El ejemplo paradigmático de esta concepción de “tipo” es el *flâneur*, pues en él yacen no sólo las actividades de varios sujetos sociales, sino también es el resultado del imaginario en una época determinada.⁹ Sólo el siglo XIX parisino y sus reformas urbanas pudieron dar origen

⁹ Otros ejemplos de “tipos” artísticos serían el *dandy*, el detective, el bufón, etcétera. Al mismo tiempo, todos estos “tipos” están basados en estrategias, técnicas y procedimientos artísticos, es decir, además de una influencia de la serie social e histórica, en el tipo se presenta la serie literaria. Por ejemplo, todas las

a un “tipo” vinculado con la mercancía, el capitalismo, la ciudad y el recorrido solitario. Según lo retomado por Tinianov en “Sobre la evolución literaria”, la categoría de *flâneur* ha cambiado durante el siglo XX y se ha separado de ese primer referente decimonónico. Por ejemplo, actualmente se estudian representaciones como el “*flâneur-gay*”, el “*flâneur-virtual*” e incluso el de un “*post-flâneur*”.¹⁰

La propuesta es retomar a la *flâneuse* como un “tipo” literario debido a que, en principio, en ella se confluyen y personifican ciertas problemáticas y temas que corresponden a una sociedad en un momento determinado, en este caso, la agencia femenina en la urbe y la importancia del cuerpo en la ciudad. Como lo menciona Adriana Azucena Rodríguez (2022), citando a Demetrio Estébanez Calderón, “el personaje ‘tipo’ tiene un mayor grado de individualidad; reúne un conjunto de rasgos psicológicos y morales reconocidos por el público como peculiares de un modelo ya configurado por la tradición, pero que carecen de la marca de reiteración mecánica y superficialidad del estereotipo” (p. 28). Es dicha “tradición” la que, desde 1980 en occidente, se ha reconstruido y rastreado.

La presencia de la *flâneuse* modifica constructivamente la noción tradicional de literatura urbana, es decir, sí hay afectaciones en la serie literaria que no sólo se pueden rastrear, sino interpretar. El concepto de *flâneuse* no es una categoría fija y estable que se ha de aplicar como molde para cada protagonista femenina en cada obra literaria. Más bien, es

características de la novela policiaca del siglo XIX dieron por origen al detective: narrar una persecución, hacer evidente una serie de pistas, modificar el orden narrativo al presentar las consecuencias al comienzo, el efecto de “suspense” debido a la fragmentación de la información, etcétera. Con el *flâneur* sucede lo mismo; el recorrido a pie, al ser diferente a las descripciones realizadas por un narrador omnisciente que no experimenta la ciudad, generó maneras de dar cuenta de una experiencia urbana desde las aceras especialmente apelando a los sentidos y la sinestesia resultante de andar por la calle.

¹⁰ La categoría de “*post-flâneur*” o “*post-flânerie*” proviene del texto “Las posibilidades de la *flânerie* en la modernidad y la posmodernidad” de Adrià Ballonga I Montoliu. El autor propone que las representaciones contemporáneas del *flâneur* están influenciadas por el entorno socioeconómico producto del capitalismo tardío, por tanto, el caminante debe habitar y recorrer urbes descomunales en las cuales, muchas veces, los propósitos de la *flânerie* se ven interrumpidos. En otras palabras, la *flânerie* decimonónica ya no es posible en nuestras ciudades actuales.

una herramienta que ayuda a leer cómo se construye un imaginario acerca de las experiencias urbanas. Al mismo tiempo, en su calidad de tipo, la *flâneuse*, tanto en las representaciones artísticas como en su corta tradición crítica, confirma una posición determinada ocupada por el sujeto social denominado como “mujer” en relación con el sujeto masculino heteronormado, es decir, la posición del “otro”, ello explicaría que tanto la literatura como la crítica no se ha desvinculado del referente masculino tan presente en el imaginario social occidental. Esta cuestión, la de la posición respecto a los agentes legítimos, puede rastrearse también en el acto narrativo de las novelas.

Para definir la práctica de la *flâneuserie* y especialmente hacer operativo el concepto *flâneuse* se debe atender cómo se le ha concebido anteriormente y rastrear su evolución en sus representaciones literarias. Apuntó Lukács (1965) que un “tipo” siempre será una clase de conocimiento sujeto a su historicidad: “El hombre plasmado literariamente evoluciona en una dirección determinada por la perspectiva: es ella la que destacará los rasgos y cualidades que estimulan o dificultan esta evolución. Cuanto más clara sea esa perspectiva, tanto más sobria y contundente podrá ser la selección de los detalles” (p. 46). Por lo que, para términos de la argumentación de este trabajo, será imprescindible hacer la señalización de la clase de obra literaria que servirá para probar la existencia y el funcionamiento de una *flâneuse*: singularizar el tipo de literatura de corte no realista, pero tampoco del todo “neofantástica” presente en *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*, a fin de apuntar que el tipo está en una evolución constante.

Una propuesta de definición, por lo tanto, será producto no sólo de revisar y atender los estudios críticos y teóricos que preceden al presente trabajo, pues la mayoría de esos textos atienden, sobre todo, la serie histórica y, debido a que la *flâneuse* es un “tipo” literario producto de la serie literaria, ésta deberá ser construida a través de las obras literarias. No

será suficiente, por tanto, apuntar que la *flâneuse* es la mujer que camina por la ciudad con el fin de disfrute, pues esto no sólo iría en contra de la serie sociohistórica, como lo notaron bien Wolff y Pollock, sino que tampoco correspondería con las obras narrativas propuestas para este estudio ni con el resto de las obras escritas dentro del circuito literario mexicano contemporáneo con las cuales se vinculan las novelas de Ana Clavel, Guadalupe Nettel y Bibiana Camacho.

Por último, no se puede obviar que además del concepto de *flâneuse* se han propuesto otros conceptos, por ejemplo, “teórica callejera” de María Lugones, o el término “deriva”, la exploración de la urbe mediante el uso del cuerpo como principal herramienta, proveniente del arte contemporáneo. En todo caso, en este trabajo se parte de la “*flâneuse*” con el fin de mantener una relación con la tradición literaria urbana en Occidente, pero sin supeditarse a ella. Es decir, serán las obras literarias del corpus propuesto para este análisis las que darán las pautas para su estudio. Una adaptación de la categoría “teórica callejera” o de “derivas” al campo literario podría no ser útil en tanto se tendrían que amoldar y acoplar los esquemas epistemológicos tanto de la filosofía como del arte performativo al terreno de la literatura, lo cual, en última instancia dejaría a las novelas en segundo término.

1.2 La *flâneuse* y la literatura mexicana

El presente apartado tiene como fin rastrear los antecedentes de la *flâneuse* en literatura mexicana, es decir, aquellas personajes caminantes y ocupantes de la calle y, al mismo tiempo, justificar cómo y por qué se logra construir una *flâneuserie* en *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*. Para cumplir con dicho rastreo se recurre a novelas paradigmáticas de nuestra tradición literaria con la finalidad de establecer un diálogo con el género del corpus aquí trabajado. Es necesario remarcar que el catálogo de

personajes femeninos descrito a continuación no pertenecen propiamente al tipo de *flâneuse*, son, más bien, personajes femeninos que en algún momento ocupan la calle.¹¹

Por otro lado, desde el género de la crónica, Luis Alberto Farías, en su artículo “Eduarda Mansilla; la *flâneuse* impresionista y su llegada a Nueva York”, propone que las mujeres cronistas y periodistas no son sólo un antecedente de la *flâneuse*, sino ellas mismas lo son en tanto al recorrer la urbe pueden narrar una experiencia. El autor recurre al libro *Recuerdos de viaje* de Eduarda Mansilla y resalta las impresiones que la autora tiene de la urbe neoyorquina: “Mansilla es un ejemplo de la *flâneuse* que se oculta entre la multitud, como plantea Walter Benjamin, respecto a su contraparte masculina, permaneciendo atenta a cada reacción” (Farías, 2021).

Bajo la lógica de Luis Alberto Farías, las cronistas y periodistas mexicanas también son un antecedente de la *flâneuse* en la literatura mexicana y el ejemplo más inmediato es Laura Méndez de Cuenca, quien escribió 118 crónicas de viajes desde Estados Unidos, Inglaterra, España, Francia, Alemania e Italia. La crónica de viaje, como género decimonónico, consistía en que un narrador o narradora informara y diera cuenta de los sucesos trascendentes ocurridos en un lapso dentro de un contexto particular. Una de las características más importantes de este tipo de crónica consistía en el “efecto de movimiento” proveniente de la narración, es decir, todo aquello que se relataba ocurría mientras el narrador o narradora se movía en un espacio geográfico, por ejemplo, la llegada de Mansilla a Nueva York y sus primeras impresiones.

¹¹ No obstante, resulta indispensable anotar que, por ejemplo, desde la poesía se ha representado también la presencia de la mujer en las calles de la ciudad. Un ejemplo del género lírico sobre la agencia femenina es el poema “La duquesa Job” (1884) de Manuel Gutiérrez Nájera. “La duquesa Job” describe el caminar de una mujer por las calles de Plateros y San Francisco, quien despierta la curiosidad de los transeúntes. Al mismo tiempo, el poema de Gutiérrez Nájera evidencia la modernización urbana, las nuevas relaciones establecidas en el espacio público y las inquietudes estéticas en la lírica de la segunda mitad del siglo XIX mexicano.

No obstante, las y los cronistas son una alternativa a la representación de un recorrido urbano. Cuvardic García (2009) esclarece las alternativas de la *flânerie* al proponer tres variantes en torno al *flâneur*: 1) como sujeto histórico extraliterario (de la serie sociohistórica), como el periodista o escritor; 2) como categoría de la teoría social de Walter Benjamin y; 3) como subjetividad que enuncia desde las producciones culturales (literatura, pintura, cine, etcétera). El *flâneur*/cronista y la *flâneuse*/cronista, por tanto, pertenecen al punto uno como sujetos de la serie sociohistórica. Si bien, sus creaciones entran en contacto con la serie literaria, dichas obras no pertenecen del todo a la genealogía que aquí se plantea y estudia, es decir, la del tercer punto: una perspectiva singular (personaje y tipo literario) que evoca la experiencia de la urbe. A pesar de lo anterior, las crónicas realizadas por autoras en el ámbito cultural del siglo XIX mexicano evidencian una presencia, visibilidad, de la participación femenina en el ejercicio de las letras que, por otro lado, no se tradujo en una amplia gama de tipos literarios femeninos; como lo mencionó Tinianov: las series no son paralelas en su evolución.

Es preciso delimitar, por tanto, no sólo el género literario predilecto para la presente revisión de antecedentes, sino también debe establecerse una temporalidad para poder revisar las novelas paradigmáticas antes mencionadas. Aunque *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* pertenezcan al sistema literario “contemporáneo”, de los últimos veinticinco años a la actualidad, la novela urbana como subgénero puede remontarse a inicios de la segunda mitad del siglo XX en México con la publicación de *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes.

Vicente Quirarte, en su libro *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México. 1850-1992*, hace un estudio desde las primeras representaciones de la capital mexicana como ciudad moderna. Sin embargo, propone que desde finales del siglo XIX y

principios del XX, la ciudad como proyecto se concreta tanto en lo político como en lo social; la Ciudad de México se vuelve y se reconoce como una urbe en términos internacionales. En el campo de la narrativa, Quirarte (2001) apunta:

Dos novelas publicadas en la primera década del siglo resumen la traducción naturalista que de la Ciudad de México hicieron sus escritores. En 1903 aparece *Santa*, la historia de una cortesana anunciada, soñada y anhelada por Gamboa en su *Diario*; en 1906 se publica *Claudio Oronoz*, donde Rubén M. Campos sintetiza las características y afanes de sus compañeros de generación en su enfrentamiento con la ciudad. (p. 374).

Estas dos novelas a las cuales alude Vicente Quirarte ya mostraban una ciudad cuya presencia permeaba ineludiblemente al objeto literario, especialmente como escenario predilecto para las distintas peripecias de los personajes. Por tanto, la temporalidad a revisar consta de los primeros antecedentes de la primera mitad del siglo XX y, especialmente los textos publicados en la segunda mitad de dicho siglo, es decir, desde 1958 al 2010. Esta segunda temporalidad, además, se corresponde con el contexto de los giros antes mencionados, espacial y corporal, y especialmente con los inicios en torno a la búsqueda de la *flâneuse* en la cultura occidental.

En 1958 se publicó la que es considerada por muchos la novela urbana que introdujo a la ciudad como personaje dentro de la tradición literaria mexicana contemporánea: *La región más transparente* de Carlos Fuentes. De entre las muchas características urbanas que se le atribuyen a la obra, destaca su amplia gama de voces narrativas de personajes pertenecientes a las diversas clases sociales del antes llamado Distrito Federal. La novela está narrada por una voz en tercera persona, un narrador-personaje que nos informa acerca de lo ocurrido con el resto de los personajes. A pesar de la presencia de personajes femeninos insertos en el ambiente urbano construido por la novela, sólo una de ellas, Gladys García, realmente ocupa la calle de la Ciudad de México, el resto se mantienen en interiores o sus desplazamientos urbanos sólo son indicados cuando pasan de un escenario a otro.

Gladys es una trabajadora sexual, por tanto, pertenece al proletario. Su profesión, como se indica en la novela, la vincula de manera inherente al espacio de la ciudad: “Aquí había nacido Gladys, en los palacios huecos de la meseta, en la gran ciudad chata y asfixiada, en la ciudad extendiéndose cada vez más como una tiña irrespetuosa. Un día quisieron llevarla a Cuernavaca unos abarroteros con automóvil, y el coche se descompuso en Tlálpam” (Fuentes, 2008, p. 18). Se establece una relación de pertenencia entre el personaje y el espacio que ocupa, un espacio marcado por la pobreza y las carencias. Anotado lo anterior, Gladys se configura como una prostituta dentro de la novela y tiene características que podrían relacionarla con el imaginario decimonónico de la mujer que camina por una ciudad oscura exhibiéndose al posible consumidor.

Sin embargo, la percepción de Gladys de la ciudad está condicionada por los fines de su profesión, no hay libertad para perderse, para decidir sobre los pasos, ser imperceptible y poder experimentar la urbe no como una prostituta, sino como una caminante-*flâneuse*. Esto se hace evidente si comparamos lo relatado acerca de Gladys a la narración y subjetividad que se construye en torno a Ixca Cienfuegos, el *flâneur* de *La región más transparente*: “Cienfuegos caminaba como era su costumbre, con las manos encajadas en los bolsillos del impermeable negro y los ojos detenidos en un punto sin lugar en la distancia, distraído sólo cuando la arquitectura inevitable, o la persona singular —barrenderos, tecolotes, chamacos, ancianas de osamenta negra— cruzaban esa zona de la visita sin relieve” (Fuentes, 2008, p. 325). De Cienfuegos se narra su “costumbre” por el recorrido urbano, su capacidad para andar sin una meta fija con esos “ojos detenidos en un punto sin lugar en la distancia” y con la habilidad para detenerse en la arquitectura y la muchedumbre de la ciudad que recorre. Aquello que es una imposición para Gladys, es apenas una costumbre para Ixca Cienfuegos.

Alejandro Puga (2012) menciona: “La riqueza de la novela [*La región más transparente*] se debe en gran parte a las conexiones que establece el personaje de Ixca, pero los apartados de Robles, Zamacona y Rodrigo acompañan, confrontan la perspectiva mítico-heroica, estimulando así una lectura aún más relevante de la subsecuente novelística de la ciudad” (p. 81), una manera de expresar cómo las voces masculinas, aquellas que también participan en la construcción de una visión de la ciudad, tienen como centro la subjetividad de Ixca Cienfuegos. Es la perspectiva del *flâneur* la que no sólo predomina en la novela, sino también la estructura. La voz de Ixca abre y cierra la novela. No obstante, ya que el *flâneur* puede dar cuenta no sólo de la ciudad, no extraña que sea su experiencia aquélla que enmarque la novela paradigmática de la Ciudad de México. A pesar de lo anterior, resulta necesario resaltar la imagen de la caminante que opera bajo el personaje de la prostituta y que, por lo tanto, no puede construir una visión panorámica de la ciudad que no sea relacionada estrictamente con el espacio recorrido debido a su trabajo.

Desde la configuración de Gladys, por tanto, pueden anotarse algunas características importantes para el análisis de este trabajo. La primera característica importante yace en que la imagen de la “prostituta” otorgada por Gladys no es la única para mostrar una decadencia moral en la ciudad; ella ya no es la ciudad, su cuerpo no es metáfora del espacio urbano. Gladys pertenece a una nómina de personajes que dan vida a la ciudad. Al mismo tiempo, el narrador, al no ser el proyecto de narrador omnipresente y omnisciente represor y moralista de la novela decimonónica, no emite juicios de valor sobre lo relatado acerca de Gladys.

Resulta indicativo que, a pesar de ser Ixca quien cierra la novela de Fuentes, el personaje de Gladys sea quien lo acompañe en su calidad también de caminante y observadora de la ciudad: “[...] sobre el puente de Nonoalco se detiene Gladys García [...], y enciende el último cigarrillo de la noche y deja caer el cerillo sobre los techos de lámina y

respira la madrugada de la ciudad, el vapor de trenes, la somnolencia de la carne, los tufos de gasolina y alcohol y la voz de Ixca Cienfuegos” (Fuentes, 2008, p. 433). Dicha imagen, la de una caminante observando la ciudad, contemplando la urbe, vincula a *La región más transparente* con el corpus estudiado en el presente trabajo, pues en *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* las protagonistas pretenden una visión totalizante de la ciudad desde puntos de vista divergentes. No obstante, localizar a otro personaje con las características de Gladys García sólo ocurrió hasta la publicación de *Pánico o peligro* de María Luisa Puga en 1983.

Lo anterior puede sustentarse al revisar la producción de novelas escritas durante las dos décadas posteriores a la publicación de *La región más transparente*. Por ejemplo, las novelas encasilladas dentro de la Generación de la Onda tuvieron como protagonistas a varones, por no mencionar que todos los representantes de dicha generación son escritores. Sobre esta literatura joven se ha escrito constantemente acerca de su carácter urbano, es decir, la manera en que la Ciudad de México es el escenario donde se desarrollan los argumentos. Como es evidente, los personajes femeninos también están presentes en estas evocaciones de la urbe mexicana, pero son las subjetividades de los personajes masculinos las revisadas ampliamente.

La tumba (1964) de José Agustín está narrada por su protagonista y todo el argumento gira en torno a su experiencia como un joven de la naciente clase media mexicana: sus aventuras con sus amigos, sus amoríos, su actitud "rebelde" frente al mundo de los adultos. En la novela resaltan dos figuras femeninas, Elsa y Dora, de quienes se nos informa todo a través de la voz del protagonista. Elsa y Dora no se configuran como caminantes o agentes urbanos, más bien, su función es catalizar una serie de acciones cuya finalidad es terminar de construir el carácter del narrador. Es este narrador, en cambio, quien sí accede a las calles,

ya sea de pie o en coche y se vuelve frecuentemente en un caminante: “Saqué un abrigo para salir a la calle. Nada, nadie. Luz eléctrica brillando. Hacía frío y corrí para entrar en calor, en dirección de Elsa. Su casa estaba llena de oscuridad, como nosotros. [...] La soledad, triste, muy triste, se adueñó de mí, al caminar acompañado de la noche” (Agustín, 1964, p. 63).

Gazapo (1965) y *Compadre lobo* (1977) de Gustavo Sainz muestran una variación que confirma lo expuesto acerca del recorrido urbano como un acto primordialmente masculino en *La tumba*. En las dos novelas de Sainz, quienes recorren la ciudad son un grupo de jóvenes varones. La imagen del “grupo de amigos varones” resulta importante en tanto que en *Los deseos y su sombra* se representará cómo los hombres, desde muy jóvenes, pueden andar por la ciudad con relativa libertad, mientras la protagonista, Soledad García, debe quedarse en casa y seguir las indicaciones de una educación genérica. Así mismo, en la novela de María Luis Puga, *Pánico o peligro*, la colectividad será una manera de salir a la calle, pero, esta vez, en compañía de otras mujeres.

La segunda novela de Sainz da atisbos de una configuración distinta de los personajes femeninos. Aunque *Compadre Lobo* tenga por argumento las vicisitudes de un grupo de amigos varones que habitan la Ciudad de México y sus dos narradores sean dos hombres que relatan desde un “nosotros masculino”, la personaje de Amparo Carmen Teresa Yolanda es importante, no sólo porque cataliza el arco argumental de los protagonistas, sino también porque se da cuenta de una serie de vivencias propias que no gira en torno a otros.

El personaje de Amparo, por otro lado, no elude la vigilancia social y el estigma sobre la libre agencia femenina, pues en la novela es llamada “puta”: “Amparo Carmen Teresa Yolanda quedó cegada y ensordecida, experimentándose a sí misma como un objeto. Ser puta, un principio monstruoso que había residido, sin que lo notara, dentro de ella, y que ahora quedaba revelado como su verdad, su única verdad, su esencia eterna” (Sáinz, 1975, p.

61). Igualmente, esta metáfora, la de una esencia que habita dentro del cuerpo de la personaje, que en *Compadre lobo* sirve para contraponer la percepción que Amparo tiene sobre sí misma frente a aquello que le dicen los otros, estará presente en otras novelas cuyas protagonistas comparten el cuerpo con otra “ser”, “ente” o “personalidad” que contrasta con su persona. Por último, en la novela de Sainz, Amparo se construye como un personaje consciente de su cuerpo como un objeto, pero también como una herramienta vivencial no sólo de su sexualidad, por tanto, se anuncia el tema del cuerpo como una preocupación esencial para las personajes.

La novela de María Luisa Puga, *Pánico o peligro* (1983), narra la historia de cuatro amigas originarias de la Ciudad de México: Susana, la protagonista, Lourdes, Socorro y Lola. *Pánico o peligro* es considerada por muchos como la primera novela urbana construida a partir de una perspectiva femenina. Dicha declaración se vincula con dos procedimientos constructivos dentro del texto. El primer procedimiento es el uso de la forma de la confesión o diario. Susana escribe una serie de cuadernos para su pareja actual. En dichos diarios, como lo menciona, ella “recupera” los sucesos de su vida: “Me gusta escribir. Es una manera de recuperar la vida que uno va gastando casi sin sentir. A mí qué me importa si está bien o mal escrita. No es por escribirla, sino para sentirla” (Puga, 2014, p. 78). Este procedimiento evidencia una narración completamente basada en la subjetividad de una personaje femenina: ella es narradora y compositora del argumento relatado. La necesidad de hacer evidente una subjetividad es esencial para que las protagonistas del corpus de novelas analizado en este trabajo se embistan como *flâneuses*, como resultado de la consecuencia de haber logrado una experiencia urbana.

El segundo procedimiento es el de la descripción de los distintos recorridos realizados por la protagonista en la ciudad. Susana no sólo habita la urbe, sino también la ocupa, hace

uso de ella y la recorre, de ahí su carácter urbano. La narradora establece una postura ante la ciudad, la ama, la odia, le teme, la recuerda: “Me acuerdo perfecto de la calle por donde tenía que caminar. No me sabía nombres de calles, sino caminos. Los letreros, las tienditas, la vuelta en la esquina y ya ahí se oía el griterío de la escuela. Escuela Mixta. Desde esa hora los paleteros, los canasteros en la puerta vendiendo. Todos compraban un chicle” (Puga, 2014, p. 7). Estos recorridos, abundantes en la novela, son alternados con los realizados con sus amigas. Los recorridos en compañía de otras mujeres tienen un carácter de pertenencia a un colectivo en contraste con la ciudad: “[...] las cuatro iguales, perdidas, en una ciudad inmensa. Creciendo sin saber ni cómo ni para qué” (Puga, 2014, p. 214).

La ciudad mostrada en *Pánico o peligro* se vincula directamente con los dos estados presentes en el título de la novela. En un principio es una ciudad delimitada, ordenada, pues la narradora nos informa: “De la ciudad sólo conocía mi zona, mi mundo, a veces esas casas más prósperas que otras. Me intrigaban” (Puga, 2014, p. 26). Tres momentos alteran esta percepción de la ciudad: 1) cuando el departamento de Susana es asaltado; 2) el desplazamiento necesario de Susana a otros espacios debido a cuestiones económicas y laborales; y 3) cuando Susana ve desde su ventana el secuestro de un joven. Así, el espacio de la ciudad se vuelve en un lugar peligroso y ajeno para la narradora: “Sentía un México desconocido, oscuro, tenebroso. Volvía a ver el coche opaco confundándose con el tráfico y pensaba que esos muchachos habían desaparecido en el aire. Había un sitio al que no habían llegado. Imaginé la espera de quien fuera que pudiera estarlos esperando” (Puga, 2014, p. 165).

La Ciudad de México evocada en *Pánico o peligro*, según avanza la novela, se relaciona con la ciudad violenta, peligrosa y monstruosa de las novelas de Ana Clavel, Guadalupe Nettel y Bibiana Camacho. Ya no sólo es una ciudad caótica, sin límites, ruidosa

y diversa que esconde en sus calles la posibilidad de emprender una nueva aventura, como la mostraban las primeras novelas de José Agustín y Gustavo Sainz. Escribe Puga (2014): “Mas que entender, trataba de reconciliar el miedo, por ejemplo, ese pánico oscuro y estridente que habíamos sentido cuando lo de Socorro. Esos pedazos de mundo entrevistados por accidente: esa mirada del muchacho cuando lo metieron al coche negro opaco” (p. 337). Es de este modo que, a pesar de recorrer el espacio urbano y describir sus características, Susana no se convierte del todo en una *flâneuse*, pues no hay un libre andar por la urbe de donde proviene su sentimiento constante de pánico.

Además, aunque Susana construye una experiencia urbana, dicha experiencia no proviene de explorar la calle o de callejear. Los momentos en que Susana transita por la ciudad siempre tienen que ver con un propósito: ir al trabajo, al cine, a la escuela, encontrarse con sus amigas, a una entrevista, etc. En este sentido, no es del todo distinto al corpus que llevó a Janet Wolff a negar la existencia de una *flâneuse*. En todo caso, a Susana se le puede considerar un parteaguas entre la representación de una personaje que ocupa las calles como una prostituta o una mujer de moral cuestionable a una personaje observadora que registra todo en su carácter de trabajadora citadina, como lo mencionaba Anna María Iglesia respecto a la caminante en *La tribuna* de Emilia Pardo Bazán. El ejercicio de la contemplación de la ciudad por parte de la caminante, ausente, por ejemplo, en *Santa*, pero resaltable al final de *La región más transparente*, es esencial para la configuración narrativa de *Pánico o peligro*.

En este punto del trabajo resulta prudente anotar que, como lo escribe Natalia Álvarez (2009), “El número de escritoras se va incrementando desde la década de los cuarenta y cincuenta, anunciando la posterior transgresión femenina de las convenciones dominantes y la apropiación original de moldes literarios consagrados” (p. 93). Para las décadas de 1970 y 1980, ya se manifiesta dentro del circuito literario mexicano y latinoamericano la emergencia

y consagración de una subjetividad construida a partir de una clara figura autoral femenina, lo que dio por resultado aquello denominado por Reisz Rivarola como “tardío boom hispánico femenino”. Al respecto, Álvarez (2009) agrega: “[...] las escritoras mexicanas que publican a partir de la década de los setenta del siglo XX revelan una mirada que profundiza en la condición humana y, especialmente, en la condición femenina. Son recurrentes, por ejemplo, los motivos de locura, el amor y la muerte” (p. 95).

La narrativa realizada por autoras en la segunda mitad del siglo XX se diferenció de la primera mitad, apunta Eduardo Becerra (2000), por “su detallismo, su carencia de nivel simbólico, su fragmentación, su subjetivismo y, en definitiva, su intrascendencia al referirse siempre a una órbita familiar y cotidiana” (p. 643). Las características propuestas por Becerra, aunque debatibles, otorgan una serie de coordenadas verificables no sólo en *Pánico o peligro*, sino en el resto de las novelas cuya preocupación no necesariamente es la Ciudad de México. El medio urbano como espacio cotidiano, lo apunta Paola Madrid, fue tema de interés para las escritoras de las últimas décadas del siglo pasado. Autoras como Cristina Pacheco, Elena Poniatowska, Ethel Krauze, Sara Sefchovich, Angelina Muñiz-Huberman, Gabriela Rábago Palafox, etcétera, se ocuparon de retratar de manera distinta a la ciudad, ya sea desde sus personajes de clase obrera como en *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska o *Sopita de Fideo* (1984) de Cristina Pacheco hasta la participación dentro del género policiaco como *Los Extraordinarios* (1961) de Ana Mairena, seudónimo de Asunción Izquierdo.

A pesar de que a partir de la década del 90 se complica el rastreo de un antecedente de la *flâneuse*, novelas como *Demasiado amor* (1990) de Sara Sefchovich y *Dulcinea encantada* (1993) de Angelina Muñiz-Huberman utilizan el recorrido de un personaje femenino para estructurar sus argumentos. Por ejemplo, la novela de Muñiz-Huberman se

compone por el flujo de conciencia de Dulcinea, una mujer que transita por el Periférico de la Ciudad de México mientras recorre su vida y, al mismo tiempo, inventa una historia alternativa con base en las novelas de caballerías.

Elisabeth Guerrero considera que Angelina Beloff y Tina Modotti protagonistas de *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) y *Tinísima* (1992) respectivamente, novelas de Elena Poniatowska, son ejemplos de *flâneuses* en la literatura mexicana. En el caso de Angelina Beloff, Guerrero apunta que la pintora es una caminante urbana en tanto recorre el espacio de la ciudad para, posteriormente, evocarlo en sus pinturas. Sobre el personaje de Tina Modotti, Guerrero (2003) escribe lo siguiente: “El desafío para ella como artista es poder extender su mirada, andar libremente por las avenidas de la ciudad y fotografiar lo que ve. Modotti tiene que luchar para no ser sólo el objeto de la mirada del público mexicano ni como mujer atractiva ni como modelo para artistas [...]” (p. 47), un apunte relacionado con las preocupaciones sobre la *flâneuse*, particularmente al ser objeto de observación, distinguidas desde los primeros ensayos de Janet Wolff y sus predecesoras. Establecer claros referentes o antecedentes de una *flâneuse* resulta complicado en tanto no se la ha singularizado y distinguido del todo. Parte del objetivo del presente trabajo es realizar esa singularización a partir de *Los deseos y su sombra*, *El Huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*.

Los deseos y su sombra, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* resultan novelas pertinentes para el estudio de la *flâneuserie* debido a su contenido argumental, temático y a su estructura. A saber, el tema del cuerpo, el miedo a la ciudad, la sexualización del cuerpo femenino y la mujer como “objeto” de la mirada del sujeto masculino están presentes en estas tres novelas, en distintos niveles y desde diferentes perspectivas. Las tres novelas, por lo tanto, son un ejemplo claro y paradigmático de las tendencias literarias alrededor de la

agencia femenina en la urbe literaria y no sólo porque se inserte en las preocupaciones actuales, sino porque se vinculan con novelas anteriores que ya proponían una caminante urbana en las novelas cuyo escenario principal es la Ciudad de México. Por tanto, a continuación, se presenta una descripción más detallada del corpus que trabajo, así como de su recepción crítica.

1.3 Consideraciones preliminares para el estudio de la *flâneuse* en *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*

Aunque se han hecho algunas señalizaciones acerca de las novelas analizadas en el presente estudio, resulta necesario hacer una descripción más detenida con el propósito de poder distinguir de forma más detallada los elementos estudiados en los siguientes capítulos. Por tanto, a continuación, se presenta tanto la recepción general de las novelas, la discusión en torno a su género, es decir, su participación dentro del sistema literario mexicano (y latinoamericano), así como una presentación más amplia de los argumentos de cada una. En principio, se debe anotar que las novelas fueron inicialmente bien recibidas por el ámbito editorial. *Los deseos y su sombra* fue finalista del Premio Internacional Alfaguara en 1999; *El huésped* obtuvo el tercer lugar del Premio Herralde de Novela en 2005; y *Tras las huellas de mi olvido* tuvo una mención honorífica en el Premio Juan Rulfo de Primera Novela en 2007 y también fue finalista del Premio Antonin Artaud en 2010. Actualmente, de las tres novelas, sólo la de Ana Clavel carece de reediciones, sin embargo, la autora ha tenido una amplia difusión y distribución por parte de su editorial (Alfaguara) y en el resto de su obra se notan los temas inicialmente abordados en su primera novela *Los deseos y su sombra*.

Como se ha mencionado, *Los deseos y su sombra* narra la historia de una mujer, Soledad García, que se vuelve invisible gracias a un deseo. Cuando Soledad nota su invisibilidad roba un libro de fotografías de una librería de Reforma y decide recorrer la ciudad. En el recorrido, la voz narradora relata los recuerdos de la protagonista, especialmente, aquellos vinculados con los deseos, uno de los temas principales de la novela.

De este modo, la novela se divide entre los recuerdos y el relato principal;¹² el punto de encuentro entre uno y otro es el momento en que Soledad se vuelve invisible. Antes del deseo cumplido, se narra en la novela los siguientes momentos: la muerte del padre, la invención del alter ego “Lucía” y del mito del jarrón chino, la educación doméstica sobre Soledad y su hermano, los primeros encuentros sexuales con otras personas, la relación entre Peter Nagy y Soledad, el trabajo de Soledad dentro del Archivo Muerto (una parte subterránea del Palacio de Bellas Artes), la dinámica entre Soledad y sus compañeras de trabajo, la traición de Martín Rueda (jefe de la protagonista). El relato principal se constituye de la siguiente manera: Soledad descubre que es invisible, el recorrido por el Castillo de Chapultepec, la visita a la Casa de los espejos, el encuentro con las estatuas de Paseo de la Reforma, la búsqueda de la protagonista por explicar su nueva naturaleza, el encuentro de Soledad con Matías y los niños abandonados del Centro histórico de la Ciudad de México, las vicisitudes de Soledad con los demás marginados de la ciudad en el Centro, el encuentro con Jorge (el mimo vestido de ángel), el cruce de la protagonista con las almas que se dirigen a la Catedral Metropolitana para celebrar el día de muertos, la nueva visita al Castillo de Chapultepec realizada por Soledad y sus nuevos compañeros de vida.

¹² Por relato principal se entiende aquel que se diferencia del relato retrospectivo, es decir, aquel punto enunciativo desde se origina cualquier acto de analepsis o prolepsis.

Los deseos y su sombra comprende dos recorridos, uno por la memoria y el otro por la zona céntrica de la Ciudad de México. Al final del relato, Soledad García acepta su nueva existencia como una especie de fantasma urbana y reconoce su voz y su cuerpo como suyos, le pertenecen y ella puede decidir sobre ellos. La novela contiene un epílogo narrado únicamente por la voz narrativa, es decir, no involucra la perspectiva de la protagonista. En dicho epílogo se cuenta acerca de la búsqueda realizada por la madre de Soledad, pues se dio cuenta de la mentira de su hija, quien no viajó al extranjero gracias a una beca, sino que se quedó en el Distrito Federal y ha desaparecido: “Contrario a lo que Soledad hubiera deseado, su madre pidió ayuda al Centro Nacional para la Localización de Personas Desaparecidas y Extraviadas”. (Clavel, 2000, p. 307). El epílogo permite concluir que la novela gira en torno al recorrido de una “entidad”, Soledad, en búsqueda del cuerpo que ha perdido, situación mencionada en la novela de la siguiente manera: “Perdí mi cuerpo, señor, la gente no puede verme” (Clavel, 2000, p. 205). Este epílogo, como se profundizará en la tercera parte de este trabajo, también referencia a una situación que afecta a los sujetos femeninos en la ciudad.

Para Vinodh Venkatesh (2015) *Los deseos y su sombra* trata sobre la negociación en la ciudad y “las sombras indefinidas del deseo y, lo que es más importante, sobre el deseo no resuelto de desaparecer que se repite a lo largo del texto. Este último es un deseo físico y a veces metafísico, ya que la protagonista se involucra en un continuo enredo y deseo de desapego del poder de la masculinidad inscrito en la ciudad y, por extensión, en la sociedad”¹³ (p. 116). Venkatesh (2015) considera central el espacio atravesado por Soledad García, una ciudad totalmente masculina: “La novela articula la necesidad de trazar un mapa de la ciudad

¹³ “[...] about the undefined shadows of desire, and more importantly about the unresolved desire of disappearing which is repeated throughout the text. The latter is a physical and at times metaphysical wish, as the protagonist engages in a continuous entanglement and desire of detachment from the power of masculinity as inscribed onto the city and, by extension, society” (La traducción es mía).

masculina y comprender la posición del sujeto dentro de este espacio textual como un paso intrínseco en el desarrollo de la creación de una identidad frente a una nación o comunidad”¹⁴ (p. 159). En consonancia con las teorías sobre la ciudad y la posmodernidad de Jameson y Chambers, Venkatesh resalta la construcción del argumento de la novela en su carácter urbano en vínculo con los deseos de la protagonista y con su identidad.

Estefanía Alarcón Nava (2019) escribe sobre cómo el tema del deseo y su transgresión es parte fundamental en la obra literaria de Ana Clavel: “[...] los personajes del universo narrativo de Clavel lindan con lo prohibido y lo transgresor. Son seres marginados, abyectos y perversos cuyas fantasías más peligrosas los llevan al límite de sí mismos, a descubrir partes inusitadas de su identidad sin advertir cuál será el resultado final” (p. 52). Al mismo tiempo, la autora señala la constante aparición del símbolo de la sombra que funciona como “metáfora por excelencia de lo oculto, lo subterráneo y lo subliminal de los seres humanos” (Alarcón, 2019, p. 53). De este modo, Soledad García puede interpretarse como la sombra de un cuerpo desaparecido, esa parte inmaterial de una existencia corporal anterior.

Yolanda Luz María Medina Haro (2015) también resalta el tema del deseo como central en la novela de Clavel, tema fuertemente vinculado con el de la identidad de la protagonista: “En su primera novela [...] el planteamiento acerca del deseo, de cómo se configura y en qué deviene, está centrado en la búsqueda del ser humano por su yo individual, auténtico, y por ocupar un lugar en el mundo en cuanto a quien se es por elección” (p. 168). Al “perder” su cuerpo, Soledad García se cuestiona por su ser y estar en el mundo, por ello hace un recorrido por su pasado para revisar los momentos que la llevaron a desear ser

¹⁴ “The novel articulates the need to map-out the Masculine city, and to understand the subject’s position within this textual space as an intrinsic step in the development of creating an identity vis-à-vis a nation or community” (La traducción es mía).

invisible. Medina Haro (2015), además, retoma el aspecto del alter ego como importante en *Los deseos y su sombra* al distinguir entre un “espacio objetivo” (la Ciudad de México) y un “espacio subjetivo” (el jarrón chino como metáfora de ensimismamiento): “El espacio subjetivo es, obviamente, el interior del jarrón donde viven Lucía y el dragón, y adonde se interna Soledad, cuando el mundo de afuera le resulta imposible vivirlo” (p. 169).

Debe recordarse que en el argumento de *Los deseos y su sombra*, Soledad creó la historia de “Lucía”, una niña que era castigada con ser encerrada en un jarrón chino, un jarrón similar al que la protagonista tenía en su casa familiar, y cuyo interior estaba habitado por un dragón durmiente: “Cuando algún descuidado llevaba a Soledad hasta un mosaico con un hombre barbado, sobrevenía la historia de Lucía, una niña a la que castigaban encerrándola en el fondo de un jarrón [...]” (Clavel, 2000, p. 25). Pronto, Soledad se imagina a sí misma como Lucía e ingresa en el jarrón para que no la castiguen. Este acto pasa al nivel simbólico cuando deja de ser una invención y el jarrón equivale al cuerpo de Soledad, Lucía se convierte en su alter ego y el dragón se vuelve alegoría del deseo. Es decir, la anécdota de la niña escondida en el jarrón chino es metáfora del ensimismamiento de Soledad, pero también de un desdoblamiento, pues Lucía es capaz de hacer cosas que la protagonista no se atreve, tiene talentos que ella no: “Lucía sonrió dentro del jarrón. Era tan frecuente que las confundieran. Soledad también rió: Si Elías supiera que ella no podía dibujar ni una ‘o’ por lo redondo...” (Clavel, 2000, p. 106).

Luzma Becerra (2002) escribe que *Los deseos y su sombra* “reelabora un contexto cultural que es el de un imaginario femenino con su educación tradicional en cuanto al registro genérico; es el caso de su madre, Carmen, que marca las diferencias entre Luis y Soledad” (p. 247). Dicho imaginario no sólo se encuentra presente en esa ciudad masculina y heteronormada, como lo menciona Vinodh Venkatesh, o en la educación impuesta por la

madre de la protagonista, sino también en esa necesidad de crearse otra personalidad, una fuera del alcance de las reglas y normas genéricas cuya libertad y audacia son impensables para Soledad. Por ejemplo, aquella visión de Lucía subiéndose a una de las columnas de la entrada al Palacio de Bellas Artes en medio de una manifestación: “Afuera, una muchacha con piernas de bailarina trepaba por una de las columnas del pórtico y conseguía amarrar una manta de lo alto [...]. Soledad, en cambio, cerró los ojos: temía confirmar que aquella muchacha de piernas intrépidas fuera Lucía” (Clavel, 2000, pp. 183-184). En este sentido, Becerra (2002) también analiza cómo en el recorrido urbano realizado por Soledad la ciudad se representa como un sitio complejo, con varias capas, no es un simple escenario de fondo, es, más bien, un espacio polisémico por la gente que lo habita: “El escenario es la ciudad de México, abierta en sus entrañas por esta escritura, donde son trazados túneles y vasos comunicantes en los que se descubren los vestigios de una urbe habitada por sombras, un submundo en el que la luz aparece al final de un túnel” (p. 246).

El artículo de Jane Elizabeth Lavery (2007), “Beyond the Shadow of Solitude: Self Desire and (Dis)embodiment in Ana Clavel’s *Los deseos y su sombra*”, concuerda ampliamente con lo propuesto por Venkatesh y, especialmente, con Becerra al señalar: “*Los deseos...* es igualmente notable por su preocupación por cuestiones sociales, históricas y políticas [...]. El interés de Clavel por la marginación sociohistórica de las mujeres, el cuerpo femenino y la sexualidad sitúa su obra en línea directa con las escritoras hispanoamericanas contemporáneas”¹⁵ (p. 1054). En muchos de los estudios en torno a la obra de Ana Clavel se resalta cómo la autora, al trastocar normas sociales en torno al género binario

¹⁵ “*Los deseos...* is equally notable for its concern with social, historical, and political issues [...]. Clavel’s interest in women’s socio-historical marginalization, the female body, and sexuality puts her work in direct line with contemporary Spanish-American female writers” (La traducción es mía).

masculino/femenino, los deseos sexuales, el cuerpo y sus límites evidencia desigualdades sociales, trastornos provocados por el “deber ser”, miedos ante la realización de un deseo genuino. Estos temas, según Lavery (2007), quedan perfectamente bien representados por Soledad y su no tan repentina invisibilidad: “Esto se retrata poderosamente a través de la protagonista femenina, Soledad, quien se vuelve incorpórea, literal y metafóricamente, un fantasma que deambula silenciosamente por las laberínticas calles de la Ciudad de México, sin ser vista ni oída” (p. 1054).¹⁶

Otros temas como la fotografía, el deseo sexual y el uso de distintas voces narrativas presentes en *Los deseos y su sombra* también son estudiados en la novelística de Clavel. Sin embargo, el cuerpo, la ciudad, lo femenino frente a lo masculino son recurrentes en los estudios críticos. Esta recurrencia no sólo proviene de que sean motivos en toda la obra de Ana Clavel, sino también porque son temas ampliamente ensayados en la literatura de este siglo, especialmente, en las obras escritas por autoras. En el presente estudio, a fin de reconocer a Soledad García como una *flâneuse* en la Ciudad de México, se trabaja también con cómo se representa el cuerpo y cómo ese cuerpo construye y narra una ciudad.

Mariana Aracely Torres (2021), por ejemplo, resalta la importancia de los espacios en las novelas de Ana Clavel e indica: “Los lugares que se describen en sus novelas son capaces de bifurcarse entre el recuerdo y la idealización para crear así nuevos espacios y nuevas realidades en su narrativa, que no difieren de la realidad pero que van transformándola [...]” (p. 18). Del mismo modo que Vinodh Venkatesh, Luzma Becerra, Yolanda Medina Haro y Mariana Aracely Torres, Dafne Hotnike (2013) considera que *Los deseos y su sombra*

¹⁶ “This is powerfully portrayed through the female protagonist Soledad, who becomes both literally and metaphorically disembodied, a ghost who meanders silently through the labyrinthine streets of Mexico City, unseen and unheard” (La traducción es mía).

plantea la desorientación del sujeto femenino en un espacio ajeno, mismo donde la protagonista deberá tantear los límites geográficos y corporales (p. 9).

La recepción crítica de *Los deseos y su sombra* resalta la relevancia de la novela dentro de la narrativa de Ana Clavel, pues en ella se vislumbran temas, motivos y preocupaciones presentes en el resto de sus libros. La crítica ha señalado continuamente la forma en que tanto la serie sociohistórica como de la vida social son, en muchos casos, las motivaciones de los argumentos en las historias de la autora. Por ejemplo, la educación femenina, la represión del deseo femenino y el diseño masculino del espacio en *Los deseos y su sombra* que no son sólo asuntos de una ficción, sino preocupaciones sociales actuales. Además, se estudian ampliamente los tintes eróticos en la obra de Clavel, un erotismo ligado al cuerpo y a los deseos más íntimos de sus personajes.

El caso de *El huésped* de Guadalupe Nettel es similar a *Los deseos y su sombra*. *El huésped* es también la primera novela de Nettel, publicada en 2006, y ha tenido una gran acogida por parte de la crítica literaria. No obstante, como lo apunta Carolyn Wolfenzon (2017), los estudios críticos sobre las obras de Nettel “se han enfocado en lecturas intimistas de sus textos, como si sus novelas fueran principalmente testimonios personales. Sin duda, este acercamiento está motivado por los inocultables rasgos autobiográficos de su obra” (p. 41). Por ejemplo, el tema de la ceguera o la mirada se ha justificado de manera recurrente debido a la condición visual con la cual nació la autora, condición que puede ser la motivación inicial de su preocupación por la mirada, pero que en el hecho literario adquiere otros alcances y sobrepasan el aspecto testimonial.

El huésped, como se apuntó brevemente, es la historia de Ana, cuyo cuerpo es habitado por una “entidad” (La Cosa). Ana es la narradora de su historia, todo está contado en pretérito y con breves asomos a un presente enunciativo. La protagonista-narradora

siempre ha tenido ese otro “ser” distinto a ella, una segunda conciencia parasitaria que se alimenta primero de los sueños y, posteriormente, de los recuerdos de su anfitrión: “El primer territorio invadido fue el de los sueños; poco a poco, entre los diez y los doce años, fueron perdiendo color y consistencia” (Nettel, 2006, p. 9). Del mismo modo, cuando La Cosa manipula la voluntad de Ana ésta no es capaz de recordar las acciones realizadas bajo la posesión de su huésped, un fenómeno experimentado cuando la narradora rememora la ocasión en que La Cosa agredió a Marcelita, una compañera del colegio: “De aquella mañana, lo último que recuerdo es el suéter gris con cuello alto que llevaba Marcelita y sus ojos muy abiertos. Pero las malas lenguas dicen que en esa ocasión, además de morderla nuevamente, le acomodé una paliza” (Nettel, 2006, p. 16).

El tema de la ceguera también tiene su origen en la infancia de Ana. Se narra en la novela la estrecha relación entre Ana y su hermano Diego. Esta relación cambia cuando Diego entra en la pubertad; de pronto, él elige construir su propio espacio para sí mismo y deja de compartir momentos con su hermana: “Diego no sólo era otro en su comportamiento hacia mí, sino que su manera de estar en el mundo se había transformado por completo” (Nettel, 2006, p. 4). La narradora conjetura que La Cosa también afecta al cuerpo de su hermano y eso justificaría el cambio repentino. La hipótesis acerca del huésped y de Diego se confirma ante los ojos de la protagonista cuando nota una herida anormal en el brazo de su hermano: “El moretón que descubrí esa noche sobre su brazo me causó un miedo distinto. Yo sabía que esas marcas no eran producto de ningún animal. [...] En la herida había algo familiar y al mismo tiempo irreconocible” (Nettel, 2006, pp. 20-29). Lo familiar reside en que la herida es producto de una entidad alterna a Diego, lo irreconocible es el significado de la herida que para Ana constituye un idioma ajeno.

Posteriormente, en la novela se relata la similitud entre la herida de Diego y la escritura braille grabada en la botonera de la cabina de un elevador: “Esas perforaciones eran iguales a las que yo había estado buscando. Lejos de causarme algún alivio, la respuesta que durante tanto tiempo había anhelado, y se me presentaba ahora de una manera repentina, casi decepcionante, desencadenó en mí una interminable espiral de inferencias [...]” (Nettel, 2006, p. 46). Las inferencias de Ana fueron que La Cosa y los ciegos compartían un mismo lenguaje o, al menos, los ciegos podían descifrar la escritura del huésped en el cuerpo de la protagonista. La segunda inferencia, por lo tanto, fue que la herida en el brazo de Diego, parecida a una palabra en braille, era un mensaje de La Cosa para Ana. La tercera inferencia radica en que cuando La Cosa se apodere de su cuerpo, la protagonista se volverá ciega: “Ya antes había notado que a La Cosa le molestaba la luz. [...] Si alguna vez ganaba la batalla, apoderándose de mi persona, mi destino sería la ceguera” (Nettel, 2006, p. 47).

Entender de dónde proviene el miedo a la ceguera es necesario en tanto que eventualmente la protagonista sufrirá afectaciones de la vista y, al mismo tiempo, se obsesionará con los ciegos a tal grado de entrar a trabajar en un centro para personas con discapacidad visual. Otros puntos principales que componen la estructura argumental de *El huésped* son: el encuentro de Ana con el Cacho (un hombre que pide limosna en el metro), los recorridos de Ana por su colonia con el propósito de guardar todo en su memoria, el ingreso de Ana a los túneles del metro con la guía de Cacho, el gusto de la protagonista por andar en el metro, la misión de los limosneros durante las elecciones locales, la muerte de Marisol a manos de las autoridades, el hallazgo del cuerpo de Marisol en las calles de la Ciudad de México y la ceguera de Ana.

Para Carolyn Wolfenzon (2017), la doble personalidad de Ana se corresponde directamente con una doble existencia de la Ciudad de México, una ciudad debajo de otra:

“[...] en *El huésped*, el juego de la doble personalidad de la protagonista se yuxtapone al doble externo que es la ciudad de México. La novela parte de la noción de que existen dos Méxicos: por un lado, el visible y moderno; por otro, el subterráneo, que es a su vez la base y la constitución del primero” (p. 42). Como ocurre en otros estudios respecto a la novela, Wolfenzon (2017) propone una lectura a partir de la representación urbana en la novela de Nettel: “La ciudad de México es representada en *El huésped* [...] como un lugar extremadamente violento y problemático en el que conviven distintos grupos sociales y diferentes tiempos históricos que se yuxtaponen pero que jamás se integran” (p. 49). El tema de *La Cosa*, en muchos estudios, se conecta con el tema de la ciudad, a saber, el sujeto ciudadano como un huésped del cuerpo urbano. Por tanto, el cuerpo es una de las principales preocupaciones no sólo en la primera novela de Nettel, sino en el resto de su obra.

Berit Callsen (2018), por ejemplo, retoma conceptos como “des/uso corporal” y “shifting health state” para establecer que dentro de las producciones actuales en torno al cuerpo entre las cuales se encuentra la novela de Nettel: “primero ilustran un proceso de des/activación corporal que, a su vez, abre una gama de funciones sustituidas y re-usos corporales y, segundo, ejercen una particular actividad de integración, esto es, un esfuerzo de adueñarse de las nuevas posibilidades corporales que apunta, al mismo tiempo, a un proceso de subjetivación” (p. 227). En el caso de Ana se problematiza el cuerpo a partir de la conciencia que lo ocupa, pero también mediante la ceguera inevitable. Hay un uso del cuerpo particular cuando se carece de la capacidad de ver, por tanto, la protagonista debe aprender a ocupar el espacio de otro modo y a través de otros sentidos. Callsen (2018) resalta la singular manera de representar esos “otros” usos del cuerpo, aquellos designados bajo el término de “discapacidad”: “[...] los textos traspasan representaciones estereotipadas de la discapacidad enfocando un valor productivo que se encuentra en la dialéctica del des/uso.

Sin embargo, ninguno de los textos estudiados adopta una actitud moralizante hacia el trabajo del yo que se realiza entre des/uso y subjetivación [...]” (p. 236).

Del mismo modo que Callsen, Metzli Donají Aguilar González (2019) señala la perspectiva crítica de Nettel en torno a los cánones de belleza y de representaciones corporales: “Configura a lo carente, lo deforme y lo extraño como un nuevo patrón en sus personajes *outsiders* que buscan encontrar un lugar en el mundo que ellos mismos configuran para sí” (p. 4). El sentimiento de ser una *outsider* en el caso de Ana proviene de la experiencia particular de tener un huésped y no poder contárselo a nadie. Al mismo tiempo, cuando observa a los ciegos, primero le despierta una repulsión, pero gradualmente encuentra en ellos características de sí misma. Ana no sólo busca su lugar en el espacio geográfico al recorrer la ciudad o el subterráneo, también lo busca en su propio cuerpo al mantener una lucha con La Cosa, su segunda conciencia parasitaria, y ambas búsquedas están fuertemente ligadas. Al respecto, Inés Ferrero Cárdenas (2009) escribe: “La transformación corpórea que tiene lugar a medida que la protagonista avanza en su viaje, reflejará por tanto una incursión de la geografía en el cuerpo, encontrando un eco en lo que la protagonista llama La Cosa Urbana: una ciudad en constante estado de transformación que, al igual que Ana, parece una que no es ella” (p. 56).

El texto de Ferrero Cárdenas (2009): “Geografía en el cuerpo: el otro yo en *El huésped*, de Guadalupe Nettel”, revisa y estudia cómo la exploración urbana tiene implicaciones en la exploración corporal de la protagonista. La hipótesis central de la autora es que el cuerpo de Ana se adapta a los distintos espacios recorridos en la novela, en consecuencia, el cuerpo es manipulable: “[...] la novela sugiere la existencia de un proceso en el que la narración de la metamorfosis corporal es paralela al descubrimiento de su ‘otro yo’, y sobre cómo este descubrimiento es explicado por la narradora en relación con el

espacio geográfico de la Ciudad de México” (p. 56). El cuerpo también es sitio para ser recorrido y, en la medida en que se logra dicho recorrido, cambia. Una de las consecuencias de considerar al cuerpo como “algo” ajeno a la conciencia es la manera en que, como señala Ferrero, Ana suele referirse a su cuerpo: “La Cosa es la representante de todo aquello que no se puede comunicar desde el ‘yo’, y que Ana tiene que comunicar a través de la tercera persona del singular, a través de la ‘no-persona’. [...] Ana solo se concibe [...] como imagen del cuerpo, como encarnación simbólica del sujeto deseante, del Huésped, y ahí radica su problema” (Ferrero, 2009, p. 57).

Carlos Gerardo Zermeño Vargas (2017) considera problemática la conciencia plena del yo “corporal” en *El huésped* en tanto que en el “yo”, como un espacio, “coinciden consideraciones deónticas, axiológicas y epistémicas conflictivas, un reflejo de la realidad cuyos posibles conviven problemáticamente con un imposible” (p. 114). Para Zermeño Vargas, la búsqueda identitaria mantenida por Ana a lo largo de la novela no está aislada del entorno geográfico que habita. Del mismo modo que otros estudios, el autor lee en *El huésped* un desdoblamiento de la Ciudad de México: “En su cuerpo se encarna el desgarramiento del tejido aléptico y social; y en consecuencia, junto con la conciencia de su propia muerte por desdoblamiento, a Ana le llega también la certeza de que la ciudad tiene sus propios parásitos y su propio doble” (Zermeño, 2017, p. 122). Un cuerpo y desdoblamiento que ocultan tanto imposibilidades como posibilidades del ser.

El texto de Orly C. Cortés Fernández, “Ciudad *flâneuse*: el andar entre la literatura y el arte acción”, ya mencionado en este trabajo, es sintomático especialmente en relación con la crítica hasta este punto retomada porque es uno de los pocos estudios en torno a la figura de una mujer caminante en la Ciudad de México. Cortés Fernández escribe ya propiamente de una “*flâneuse*” cuando analiza al personaje de Ana en *El huésped*. Por tanto, recupera

mucho de las perspectivas y temas de la crítica sobre la novela de Nettel. La propuesta principal de Cortés Fernández (2020) es que Ana ocupa la urbe como una “*flâneuse* castigada” por el ente, La Cosa, dentro de ella: “La Cosa que toma posesión de Ana es la que en realidad recorre libremente el espacio urbano: es el huésped quien en realidad realiza el acto *flâneuse* en el pleno sentido de la palabra, ya que, con cada paso andado, adquiere mayor poder sobre la narradora” (p. 114). Aclarar que Ana no es quien camina por la ciudad tiene implicaciones genéricas porque, como señala Cortés Fernández (2020), tanto los hombres de la novela como La Cosa, carente de un género, pueden andar por la ciudad, mientras Ana sólo se siente cómoda de habitar el metro de la ciudad: “[...] existe una frontera entre el *flâneur* del que habla Benjamin y la imagen de una *flâneuse* [...] en *El huésped*, donde los personajes masculinos [...] andan por la ciudad y la hacen suya, mientras que Ana en un inicio sale con miedo de la periferia del hogar y en una última instancia, el acto *flâneuse* pertenece a La Cosa” (p. 137).

Orly C. Cortés también menciona el desdoblamiento de la ciudad representada en *El huésped* como una correspondencia del desdoblamiento de la protagonista. No obstante, Cortés Fernández (2020) afirma que el espacio subterráneo es más que una versión alternativa de la Ciudad de México: “El Metro es un espacio de la Ciudad de México que se diferencia de la superficie y, más allá de ser un no-lugar, como lo consideraría Marc Augé, es un territorio polisémico donde transitan múltiples identidades. La artista logra en este espacio ejercer un acto *flâneuse* que se contrapone con el personaje principal de *El huésped*” (p. 139). Dicha polisemia, aunque no lo menciona explícitamente la autora del artículo, es dada por el andar de Ana; su recorrido, de la urbe superficial y del metro, resignifica el espacio a partir de cómo lo experimenta. Caracterizar a Ana como una *flâneuse* “castigada” conlleva entender ese castigo como una manera de vivir el espacio urbano. Como se apuntó, el estudio de Cortés

Fernández resulta indicativo en el campo de los estudios literarios de las obras mexicanas porque evidencia nuevas tendencias y preocupaciones tanto en la creación del objeto literario como en su recepción.

Tras las huellas de mi olvido, de Bibiana Camacho, por su parte, es una novela publicada en el 2010 y es la más reciente del corpus literario aquí analizado. Debido a esa característica de “reciente” aún no hay muchos estudios críticos. No obstante, textos como el de Maricruz Castro Ricalde, “Cuerpo y violencia. Novísimas novelistas mexicanas: Daniela Tarazona y Bibiana Camacho”, afirman que Bibiana Camacho pertenece a una generación de escritoras cuyas obras han resignificado una serie de temas como la familia, las relaciones afectivas, el cuerpo, la maternidad, la violencia, etc. Castro Ricalde (2013) escribe: “Los rasgos enunciados me permiten afirmar que ésta es una generación informada y lectora, con un apreciable bagaje cultural que sustenta sus elecciones temáticas y les permite a sus autoras desarrollar un amplio abanico de recursos narrativos” (p. 68).

Tras las huellas de mi olvido narra una semana en la vida de Etél, una joven-adulta que un día despierta con la sensación de haber olvidado algo en algún lugar. La sensación de olvido se convierte en el *leitmotiv* de la novela al atravesar y estar presente en todo el argumento, es una preocupación a la cual se regresa constantemente. La novela se desarrolla en dos espacios claramente delimitados: la casa familiar de Etél y la Ciudad de México. En el espacio del hogar, la protagonista convive con su madre, una mujer autoritaria e inestable, y con su padrastro Rosendo, un hombre de actitud pasiva y dócil. En el espacio de la ciudad, Etél se relaciona con Ramón y Lucila (un par de amigos) y con Isaac, un amigo no muy frecuentado por la narradora. Repasar el tipo de convivencia entre estos dos espacios es importante porque en la novela se establece una clara diferencia entre el hogar opresivo y violento y la ciudad peligrosa, pero como un lugar reconfortante, hasta cierto punto, para la

protagonista; por momentos, la urbe se muestra como un refugio, lo cual subvierte la concepción socialmente aceptada del refugio en el hogar, especialmente para de los sujetos femeninos.

El relato principal de la novela inicia de la siguiente manera: “Llevaba varias horas con los ojos abiertos cuando los gritos me levantaron de la cama. Tenía la angustiante sensación de haber olvidado algo y no saber qué. Y por si fuera poco, tampoco podía recordar el final del sueño que me había despertado agitada y sudorosa en la madrugada” (Camacho, 2010, p. 15). La primera oración evidencia el entorno intransigente de la casa familiar. Posteriormente, se hace alusión a la madre como el origen de los gritos y también del hogar opresivo en donde Etél habita. La segunda oración introduce el *leitmotiv* del olvido y el desconocimiento y establece, junto con el tiempo verbal narrativo, que la memoria tiene un papel importante en la historia. La tercera y última oración presenta los otros dos motivos de la novela: el sueño y el cuerpo. El sueño resulta esencial porque con ello abre la novela y es el espacio narrativo en donde ocurre la parte de la *flâneuserie* de Etél en el plano alterno onírico. Por otro lado, el cuerpo en esa referencia a la agitación y el sudor vincula los dos estados de conciencia de la narradora, es decir, el sueño y la vigilia.

La novela de Bibiana Camacho está constituida por dos voces narrativas identificables por el tiempo verbal utilizado, no obstante, el hecho de que dichas voces sean diferenciables no implica dos entidades narrativas distintas, más bien, pertenecen al mismo sujeto, Etél, en planos desiguales. A saber, cada una de esas voces se ubica en un relato distinto: la voz en primera persona narra el sueño y la voz en tercera persona narra el momento de la vigilia y el recuerdo. El argumento del plano onírico consiste en un recorrido urbano de Etél, quien no sabe ni cómo ni cuándo llegó al Centro histórico de la Ciudad de México: “Camino sin rumbo por el centro de la ciudad. No tengo prisa de encontrarme con

nadie” (Camacho, 2010, p. 11). El recorrido se da por las calles de un Centro histórico silencioso y anormal para la protagonista, quien va descalza y no es capaz de recordar cómo perdió sus zapatos. Asimismo, en el sueño se presentan otros fragmentos en torno a la ansiedad y la vigilancia de la cual es víctima la narradora. Estos fragmentos, como se estudian más adelante, tienen una menor presencia conforme avanza la novela.

Por otro lado, en el plano de la vigilia, que es el del recuerdo narrativo, el argumento se construye a partir de las acciones realizadas por la narradora, así como los distintos lugares que recorre y visita con el fin de buscar su recuerdo o eludir la sensación de olvido. El relato se configura de la siguiente manera: La sensación de olvido de Etél al despertar, la búsqueda por un regalo de cumpleaños para la madre, la pérdida del coche de Rosendo, la pelea entre Etél y su novio Bernardo, el recorrido por el Centro de la ciudad como una manera de mitigar la sensación de olvido, la visita a Lucila y Ramón, el simulacro de atraco policiaco, rompimiento de la relación entre Etél y Bernardo, visita al abuelo en el centro de adultos mayores, Etél como presentadora en el concurso de *drags* de Isaac, Etél de vuelta a casa sin poder lograr permanecer fuera por mucho tiempo, Bernardo amenaza con dejar el hogar, la madre de Etél mata a Bernardo, la protagonista escapa y nota que ha olvidado sus zapatos. En toda la novela, como se ha apuntado, la sensación del olvido y la opresión de la madre son constantes: Etél no logra recordar lo que olvidó desde el inicio de la historia y la madre eventualmente se vuelve más inestable. Además, la narración del sueño se intercala con la del olvido de la protagonista.

Ela Molina Sevilla de Morelock (2019), en su estudio “De globalización, megalópolis y distopía en *Tras las huellas de mi olvido*”, resalta la construcción del personaje de Etél como representante de una generación de jóvenes-adultos en las sociedades posmodernas y el hogar como espacio distópico y reflejo de la ciudad exterior. Acerca del primer punto, la

autora escribe: “Etél, una adulta joven que sigue comportándose como adolescente, recorre la ciudad de México, en una realidad que se confunde con los sueños y las pesadillas en los que vive no sólo ella, sino toda una cohorte de jóvenes que crecieron con la generación equis, llamada en México del Crack, y en España, del Kronen” (p. 38). Estos jóvenes se caracterizan por una neurosis y desconfianza inherentes de habitar en comunidades caóticas. Para Sevilla de Morelock, la Ciudad de México, en tanto caótica, también puede ser caracterizada como una distopía.

La Ciudad de México se consolida como un lugar distópico por su carácter caótico, suma de una serie de narrativas, historias y personajes que la habitan. Sobre el espacio y el tiempo inscritos en la novela, Sevilla de Morelock (2019) apunta: “Es en esta globalización e interculturalidad en la que vive Etél, como muchos más jóvenes adultos de su generación no sólo en México sino en muchos otros países, en la que se inicia tanto la novela como la semana que parecerá un año” (p. 40). La ciudad habitada y recorrida por la protagonista tiene sus correspondencias con el espacio de la casa: “El espacio del hogar de la familia de Etél refleja la distopía que constituye la ciudad de México, [...]. Así como la utopía representa el mundo ideal, pero que no existe, la distopía puede existir en la realidad y es lo contrario a una utopía” (Molina, 2019, p. 43). El espacio del hogar, como se lee en la novela, tiene tantas reglas de comportamiento y vigilancia como el espacio de la ciudad. Molina (2019) utiliza el término de “locura” para referirse a la ciudad/casa, pero con la diferencia entre una locura colectiva y una locura doméstica: “Esta locura del hogar en el que vive Etél, y en particular su madre, es un reflejo de la locura colectiva que se vive en la ciudad de México, locura que se refleja también en la fiesta de Ramón y Lucila donde Etél termina ‘sin distinguir entre la realidad y [sus] sueños pachecos’” (p. 44).

En este punto de la descripción y repaso de la recepción de la novela, es importante apuntar el interés por la personaje de la madre de Etél, una personaje destacable por ser controladora, con ataques de rabia y ser quien cataliza la mayoría de las acciones dentro de *Tras las huellas de mi olvido*. Molina Sevilla de Morelock (2019) escribe: “La pérdida de la privacidad y la falta de un espacio personal se perciben tanto en el hogar de Etél como en la ciudad de México. En la casa, la madre ha prohibido cerrar con cerrojo las puertas. La madre tiene el derecho y la autoridad de entrar en cualquier momento, y sin avisar, al cuarto de baño o a las recámaras” (p. 44). Gran parte de las ansiedades y el modo de recorrer la ciudad de la protagonista tiene su origen en el espacio doméstico. La presencia de la madre, como la de la ciudad, está presente en toda la novela como una entidad vigilante, incluso en el plano del sueño: “Así como la madre, la ciudad es un personaje que interactúa con sus habitantes, que ha perdido la cordura tal y como la madre de Etél trata de destruir a sus hijos” (Molina, 2019, p. 44).

Maricruz Castro Ricalde (2013) centra su análisis en cómo se representa una escisión entre la psique y el cuerpo de la protagonista de *Tras las huellas de mi olvido*: “Etél desarticula simultáneamente cuerpo, razón, emocionalidad y se aparta de los demás en una suerte de autoexilio existencial y expulsión social” (p. 73). Por tanto, el tema del cuerpo, según la autora del artículo, es esencial para entender el argumento de la novela. Por ejemplo, Etél recorre una ciudad enajenada, una ciudad ignorante de los problemas de sus habitantes, una ciudad cuyo cuerpo también se transforma constantemente: “[...] el espacio exterior es para aquella un mero telón de fondo porque los principales cambios son percibidos por el personaje femenino en sí mismo y para sí mismo, en ésta se dirige la mirada hacia una metrópoli indiferente, sus atareados habitantes vueltos sobre sí mismos y a una cotidianidad aplastante y sin sentido” (Castro, 2013, p. 75).

Para Carlos Paul (2010), la cotidianeidad no es la única “sin sentido” en la novela de Camacho, pues afirma: “Entre vigiliias y malos sueños, durante una semana la vida de Etél oscila entre la certeza de que un evento siniestro está por ocurrir y las ideas de vacío y sinsentido que la invaden”. El “sinsentido” en la vida de la protagonista también tendrá vínculos con su manera errante de recorrer la urbe en la vigilia y la paranoia de habitar una ciudad silenciosa y vacía en el plano onírico. Por su parte, Castro Ricalde (2013) concluye su estudio de la siguiente manera: “La escritura de esta joven autora propicia la aparición de otras maneras de comprender los cuerpos femeninos y la incomodidad con que experimentan dos roles del género femenino sacralizados por la normatividad” (p. 34), en referencia a la particular manera de representar la relación madre e hija y de presentar a una protagonista cuya única meta en toda la novela es tratar de recordar lo que olvidó o evadir como sea ese sentimiento de olvido.

Como puede apreciarse en esta revisión del argumento y recepción crítica de la novela de Bibiana Camacho, en *Tras las huellas de mi olvido*, en un principio no hay presencia de elementos extraordinarios que trastocuen la realidad cotidiana de la protagonista, estos se muestran de manera gradual con la irrupción del elemento onírico. En cambio, la cotidianeidad caótica y paranoica resulta normal para los habitantes de la Ciudad de México con los cuales convive Etél. En el plano de lo onírico ocurre todo lo extraordinario, sin embargo, a pesar de estar atrapada en el asfalto o de tener garras de animal, a la protagonista lo que más le asusta es recorrer un Centro histórico quieto, calmado y silencioso. Al respecto, Molina de Sevilla Morelock (2019) apunta: “Mientras Etél sueña con su privacidad y el silencio, no se permite disfrutarlo porque el silencio y la soledad añorados, por lo raro que son, generan una neurosis y una ansiedad que lleva a dudar y desconfiar de estos privilegios; ‘algo anda mal’, ‘la ciudad está vacía’ y ‘esto no es normal’” (p. 55).

En cambio, los argumentos de *Los deseos y su sombra* y *El huésped* muestran una serie de hechos extraordinarios cuya explicación lógica jamás se demuestran o son explicados en las novelas, a pesar de que tengan tendencias hacia un “realismo” contemporáneo. Por ejemplo, a pesar del epílogo, no se sabe cómo Soledad García se volvió invisible, una cualidad respaldada por la percepción de los otros personajes en torno a la inmaterialidad de la protagonista. Lo mismo ocurre en *El huésped: La Cosa*, posible metáfora de la depresión, o ansiedad de Ana, ni es confirmada ni negada por los demás personajes. La presencia de estos eventos fuera de lo ordinario ha sido también un tema constante en la revisión crítica de las obras de Ana Clavel y Guadalupe Nettel.

Por ejemplo, Vinodh Venkatesh (2015) considera necesario distinguir la manera de operar los aspectos “fantásticos” en *Los deseos y su sombra* y agrega: “[...] lo fantástico en Clavel no es necesariamente la mezcla de realidades o paradigmas, sino más bien un enfoque en el cuerpo como una creación fantástica con la que se puede jugar, burlarse y moldear como queramos”¹⁷ (p. 160). Lo “fantástico” no es ni el mundo representado ni sus reglas; lo fantástico reside en el uso del cuerpo por parte de Soledad, en la agencia de su propia materialidad, el recorrido de la protagonista por una ciudad diseñada para una experiencia masculina. Jane Elizabeth Lavery (2017), por su parte, recupera el término “realismo mágico” para caracterizar a *Los deseos y su sombra*, en una búsqueda, indica la autora, de “romper ilusiones de la ficción posmodernista”¹⁸ (p. 1054). Luzma Becerra, en cambio, sigue la misma línea de reflexiones iniciada por Ana Rosa Domenella (1999) en su texto “Tres

¹⁷ “[...] the fantastic in Clavel is not necessarily the mixture of realities or paradigms but is instead a focus on the body as a fantastical creation that can be played with, teased, and molded into whatever we want” (La traducción es mía).

¹⁸ “[...] illusion-breaking orientation of postmodernist fiction as identified by Brian McHale” (La traducción es mía).

cuentistas ‘neofantásticas’” en donde escribe sobre Ana Clavel y otras autoras lo siguiente: “Las hemos clasificado como ‘neofantásticas’ porque la literatura fantástica tiene su apogeo en el siglo XIX y estas escritoras escriben desde un cultura globalizada y posmoderna” (p. 373).

El huésped también se ha estudiado desde lo “fantástico”, especialmente la existencia de La Cosa dentro del cuerpo de Ana. Por ejemplo, Metzli Aguilar González (2019) apunta: “Nettel da paso a una nueva propuesta del arquetipo del doble, de igual manera, otorga un giro novedoso a la literatura fantástica en un siglo donde lo extraordinario parece ya no causar ninguna impresión en los seres humanos, ni hacerlos mirar sus lados más oscuros” (p. 5). Sumado a lo anterior, la autora señala la ambigüedad como otro factor de lo fantástico en la novela de Nettel, específicamente en la vacilación presente en la existencia, o no, de La Cosa o la razón por la cual, al final, la protagonista queda ciega.

Carlos Gerardo Zermeño (2017) encuentra en el inicio de la novela un indicio para poder leerla bajo el registro fantástico e indica que el argumento se construye como una metáfora de la crisis de identidad de la protagonista: “Este periodo de transición –como todo lo demás en la novela– es pasado por el tamiz de lo fantástico, de modo que las típicas asociaciones de la adolescencia con los cambios explosivos de humor son experimentados por Ana como vacíos en la consciencia, donde La Cosa parece actuar por cuenta propia” (p. 112). Para Gerardo Zermeño, cada elemento fantástico de *El huésped* puede justificarse de manera racional. Aunque Carolyn Wolfenzon no utiliza los términos “fantástico” o “literatura fantástica”, al trabajar con la figura del fantasma, la crítica acepta el plano no-real de la novela; analiza con base en la metáfora y no con la explicación racional.

A pesar de que el aspecto “fantástico” o “neofantástico” de estas novelas no es el tema ni la preocupación del presente trabajo, hacer referencia a ello permite mostrar cuál ha

sido uno de los ejes principales revisado por la crítica y vincular a Ana Clavel y Guadalupe Nettel con una generación de escritoras cuyas obras atraviesan, en muchos casos, el umbral de la literatura “fantástica” o “neofantástica”. La narrativa de las escritoras a las cuales se alude (por ejemplo, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza, Fernanda Melchor, Andrea Chapela) no se inscriben estrictamente dentro de una categoría o un género. En sus novelas y cuentos, lo fantástico se reduce a un recurso más en una serie de operaciones cuyo fin es la solución de un problema concreto de construcción narrativa. En otras palabras, se ha complejizado aquello denominado como “real”, “fantástico”, “ordinario”, “inusual”, etc.¹⁹

Carmen Alemany Bay vincula lo “insólito” con la escritura principalmente de autoras. Para Alemany Bay, las distintas formas de existir y las circunstancias de las mujeres en nuestras sociedades, al pasar al mundo del texto literario, problematizan no sólo las normas y reglas de lo “real”, sino evidencian lo “insólito” de vivir siendo sujeto femenino en un sistema heteropatriarcal.²⁰ La autora propone dos características relacionadas con el corpus del presente trabajo y que son producto del aspecto “insólito” de las novelas de autoras contemporáneas: 1) hay en estas obras una importancia relevante del cuerpo femenino y 2) el tema del doble o el desdoblamiento es recurrente como alegoría de la búsqueda de una

¹⁹ Las nuevas formas narrativas que oscilan entre varios géneros y realidades han propiciado nuevas tipologías genéricas entre las cuales resalta el concepto de lo “insólito”, de reciente uso en la crítica literaria. Carlos Enrique Abraham (2017) incluye dentro de lo insólito a todos los géneros opuestos a una “normalidad” o “situaciones usuales”: “Defino las literaturas de lo insólito como el conjunto de los géneros literarios caracterizados por presentar elementos y situaciones inexistentes en el mundo real, o tan inusuales que su condición de realidad puede, sin excesivo esfuerzo, ser puesta en duda” (p. 238). Para el autor, el paradigma principal son las reglas del mundo extraliterario y la existencia de los sujetos bajo esas reglas. En el caso de *Los deseos y su sombra* y *El huésped* hay un quebrantamiento de esas reglas. No obstante, la mujer como caminante o la posibilidad de andar con el cuerpo femenino es la consecuencia del rompimiento de las reglas de un mundo representado por la Ciudad de México.

²⁰ El uso de los términos “sistema heteropatriarcal” y “patriarcado” en el presente trabajo parte la definición propuesta por Nadia Poblete (2014) quien escribe al respecto: “En tanto sistema de dominación, incide directa e indirectamente en los distintos planos de la producción subjetiva: lo transubjetivo ligado al sistema cultural, lo intersubjetivo vinculado con las relaciones sociales y lo intrasubjetivo asociado con los procesos internos de los y las sujetos” (18).

identidad. Sobre el segundo aspecto, la autora indica: “Pero la identidad como tema nos lleva a uno de los tópicos más recurrentes de la narrativa de lo insólito, y es el tema del doble. El desdoblamiento, tan presente en los textos fantásticos y, por ende, en los inusuales, es al fin y al cabo una metáfora de la identidad, de la búsqueda de la identidad” (Alemany, 2020, p. 10).

La literatura de Bibiana Camacho ha sido caracterizada con este último aspecto del desdoblamiento evidenciado también en *Tras las huellas de mi olvido*. A pesar de no tener elementos “fantásticos”, la primera novela de Camacho incluye un plano “insólito”, no sólo en el aspecto onírico, sino en la construcción de ese mundo doméstico “cotidiano”, pero violento en contraposición de una ciudad que vive en un simulacro constante. Por otro lado, los aspectos insólitos en *Los deseos y su sombra* y *El huésped* se hacen evidentes en los argumentos, una mujer invisible y una mujer habitada por una entidad. Sin embargo, estos elementos aluden a preocupaciones concretas que, como se analizan en este trabajo, se relacionan con la agencia femenina en el espacio público, pero también con la concepción del cuerpo como un lugar, la crisis de la identidad, la construcción de un “yo” inestable y fluctuante y la subjetividad femenina como constructora de narrativas.

La invisibilidad de Soledad García no está fuera de las leyes²¹ y la lógica representadas en *Los deseos y su sombra*. La protagonista siempre fue “metafóricamente” invisible, debido a una educación genérica proveniente del hogar y luego por la personalidad pasiva que adoptó frente a otros sujetos especialmente masculinos. La invisibilidad corpórea

²¹ Ana María Morales describe al género fantástico como un sistema textual en el cual se codifican leyes de funcionamiento de realidades, ese mundo con una verosimilitud propia, pero referencial a la cual alude Carlos Enrique Abraham. Por tanto, el hecho fantástico (o insólito) está excluido de dicho sistema, de la verosimilitud intratextual, en palabras de la autora: “Así, la naturaleza del fenómeno fantástico sitúa su posición como marginal respecto a las leyes del texto. Fuera de la legalidad aceptada dentro del sistema textual, lo fantástico se presenta como acontecer ilegal y transgresor” (Morales, 2004, p. 27).

es sólo la expresión máxima de esa quietud aprendida desde la niñez, de la pasividad ante los otros y del deseo de desaparecer. Caminar, por tanto, volverse una *flâneuse*, es el hecho insólito, pues implica dejar de ser objeto para ser agente, usar el cuerpo para un deseo propio, tener una voz.

Por otro lado, esa doble consciencia en el cuerpo de la protagonista de *El huésped*, como ha apuntado la crítica sobre la novela, es una expresión de las distintas dualidades de las y los sujetos urbanos: una ciudad superficial y una ciudad subterránea; una ciudad vivida y una ciudad recordada. El cuerpo de Ana es, como la ciudad, una cloaca en donde habitan esos *outsiders*, marginados de la agencia urbana. Ana, una vez convertida en la Ciudad de México, logra lo insólito: poder recorrerla en sus zonas subterráneas como una caminante.

En el caso de *Tras las huellas de mi olvido*, el ámbito del sueño, considerado un umbral fantástico, está fuertemente asociado a una realidad referencial. Para Etél lo insólito radica en el sueño sobre el Centro histórico solitario, tranquilo, un lugar transitable; a ella no le sorprende ver cómo sus pies se transforman en garras, hundirse en el asfalto, mirar el reflejo de su madre en muchas ventanas; para la protagonista, poder andar libremente por el centro es lo que le genera desconcierto, es el hecho fantástico: “Llego al Zócalo vacío. Algo anda mal, el silencio es apabullante” (Camacho, 2010, p. 12). La *flâneuse*, no sólo subvierte y cuestiona las formas tradicionales de la narrativa urbana o lo que tradicionalmente se considera un recorrido citadino, sino también, al entrar en contacto con otros modos de narrar, en este caso el insólito/fantástico, reflexiona sobre los distintos medios para lograr que una personaje femenina pueda caminar por una urbe; qué maneras harían posible lo insólito, configurar exitosamente una *flâneuse*.

Los deseos y su sombra, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* son tres novelas representativas de la reciente literatura urbana en torno al Distrito Federal/Ciudad de México

y, también, de las preocupaciones que la generación de Ana Clavel, Guadalupe Nettel y Bibiana Camacho han explorado de diversas formas y bajo distintos registros. La afirmación anterior queda evidenciada por el interés que estas obras han despertado en la crítica. Desde la cuestión del género literario hasta la configuración de sus argumentos, la crítica ha revisado y confirmado la relevancia de las novelas para el circuito literario mexicano. El propósito de este trabajo es, también, vincularlas con el resto de producción literaria y crítica que se realiza en torno a la figura de la caminante urbana, tanto en México como en Latinoamérica. Para ello, se tomarán en cuenta dos factores importantes, presentes tanto en la crítica sobre *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* y en los textos sobre la *flâneuse* en el panorama cultural moderno: el cuerpo y el cuerpo en la ciudad.

2. La ciudad y el cuerpo

Entre las preocupaciones más frecuentes en torno a los estudios de la *flâneuse* resalta el tema del cuerpo femenino. Desde la crítica artística y la teoría cultural se ha problematizado la limitada agencia del sujeto femenino en las urbes. Dicha limitación, se concluye, proviene de la condición sociohistórica del cuerpo femenino como un objeto de estigma y vigilancia social, por ello fue central en las primeras discusiones acerca de la *flâneuse* en las calles. Ana María Iglesia (2019) indica que tanto en los espacios privados como en los públicos existió un acecho sobre la mujer y este acecho era también representado en las expresiones artísticas: “[...] como en las calles de la ciudad, en el palco, entre los pasillos que conducen a los balcones superiores o en la entrada que da acceso a la platea, las mujeres están siempre sujetas a convenciones públicas que las sitúan en la posición de objeto de observación de la mirada masculina”²² (p. 49).

Por otro lado, los riesgos y los peligros urbanos se expresan mediante la violencia sobre los cuerpos, de ahí una educación, con tendencias genéricas, de no acceder a la ciudad sin precauciones ni autocuidados. Dorde Cuvardic García (2011) explica que: “El patriarcado consideraba que la mujer, en ciertos espacios públicos, se encontraba en situación de potencial peligro y que, por lo tanto, debía ser objeto de protección, mientras que la prostituta que caminase sola se entendía más bien como fuente de peligro para la moral masculina” (p. 71). Ambas situaciones, ser objeto de protección o ser el origen del peligro para la moral

²² La autora dedica un capítulo completo al tema de la vigilancia (“Espectadoras activas: derecho a mirar sin ser vistas”). Este capítulo parte de la pintura *In the loge* de Mary Cassat. En *In the loge* una mujer observa hacia al escenario de un teatro sin notar que un hombre a la distancia la observa como si ella fuera parte del espectáculo. Iglesia retoma la metáfora del “teatro como laboratorio social” para reflexionar cómo en la pintura, y en otras obras de arte, el sujeto femenino es objeto de observación y muchas veces de consumo cuando participa en la vida pública.

social son, muchas veces, retomadas en el texto literario mediante la construcción de argumentos como los revisados en el apartado 1.2 del presente trabajo. En todo caso, la preocupación central reside en la presencia y la disciplina de un cuerpo en particular: el femenino.

En el caso de la literatura revisada anteriormente, el cuerpo femenino es la base para que las caminantes sean catalogadas como prostitutas (un cuerpo que es mercancía), transeúntes (un cuerpo efímero ante la vista del paseante), compradora (un cuerpo que sale a consumir) o como trabajadora proletaria (un cuerpo que es herramienta para la maquinaria capitalista). Puede apuntarse que el cuerpo es también esencial para el *flâneur*, sin embargo, más que el cuerpo, el *flâneur* depende de sus sentidos para experimentar la urbe, especialmente el sentido de la vista.²³

Cuvardic García (2011) también reflexiona sobre el encuentro entre una *flâneuse* y un *flâneur* y cómo dicho encuentro suele ser narrado únicamente por el segundo: “[...] tanto en la narrativa de ficción como en la poesía, [la *flâneuse*] ha quedado representada como *passante*, como transeúnte, objeto de deseo de la mirada del *flâneur* sobre el que ejerce un placer *voyeur* y sobre el que, en ocasiones, se ‘lanzarán’ piropos y ‘abordajes’ eróticos” (p. 190). Se presenta una erotización de ese otro cuerpo femenino, es decir, el deseo de un consumo sobre lo que, para el *flâneur* o el transeúnte, también es parte del panorama urbano. La erotización del cuerpo femenino, en muchas ocasiones, se tradujo en una erotización del espacio urbano representado bajo la imagen de un cuerpo femenino. En el apartado 2.1 se

²³ Luis Armando Durán (2011) escribe sobre la capacidad de observación el *flâneur* lo siguiente: “Mirar, ver, observar, contemplar lo que los otros no ven por ser demasiado común, y lo que no necesariamente ellos mismos ven en cada día. Una suerte de investigador perdido en la multitud, que adquiere una reflexión profunda [...]” (p. 141). Esta capacidad del caminante urbano, o los caminantes urbanos, dio origen a una serie de expresiones en torno a la contemplación de la urbe como “visión urbana”, “vista panorámica urbana”, consolidando la mirada como único medio para poseer y experimentar la ciudad.

hace referencia a la metáfora de “la ciudad como cuerpo femenino”, pues ésta permite señalar la subversión de la idea de un cuerpo urbano-femenino erotizado desde una mirada masculina cuando la narración se centra en la experiencia de una *flâneuse*.

No obstante, como se refirió al describir los argumentos de las novelas de Clavel, Nettel y Camacho, el cuerpo, para la *flâneuse*, es problemático y se pone en crisis en tanto simplemente caminar no es suficiente para poder experimentar la urbe. En las tres novelas se hace evidente un interés por el cuerpo como un objeto de la mirada para el otro, pero también como productor de un tipo de experiencia vivencial de la ciudad. Además, el cuerpo se mueve en términos de una disciplina, un “deber ser” en la urbe que, una vez corrompida, conlleva serias consecuencias a manos de los representantes del orden social. Para estas *flâneuses*, caminar es echar a andar el cuerpo en una ciudad diseñada para el sujeto masculino en donde, muchas veces, ellas no son legitimadas como caminantes, ellas forman parte de “lo otro”. Esta misma noción de “lo otro”, propuesto desde el feminismo para referirse a la centralidad de la subjetividad masculina heteronormada, también se expresa en el catálogo de personajes no legítimos para ocupar la urbe, como los ciegos o los vagabundos. En consecuencia, se recorren espacios alternos (los túneles del metro y la ciudad onírica) y se exploran modos de andar distintos (mediante la invisibilidad, a través de los sentidos o en el sueño urbano) con el cuerpo como principal recurso receptor y constructor de una subjetividad.

La *flâneuserie*, como propuesta inicial de este trabajo, es el recorrido urbano femenino cuya principal herramienta de reflexión, experimentación y narración es el cuerpo de quien camina, en consecuencia, el cuerpo de la *flâneuse* no es un objeto de estudio inerte, un cuerpo-archivo-no-vivo, sino todo lo contrario: el cuerpo de la *flâneuse* es un cuerpo en movimiento (un cuerpo-caminante) constante que nos informa de 1) una subjetividad femenina urbana (cuerpo-narrador) y 2) una perspectiva particular de la ciudad (cuerpo-

constituyente). El hecho de que el planteamiento de la *flâneuse* se haya dado junto con las teorías del giro corporal explica por qué pensar en una *flâneuserie* implica pensar en la agencia de un cuerpo concreto.

Muchas de estas discusiones y reflexiones refieren o hacen eco de las propuestas de Michael Foucault quien también planteó problemáticas respecto al cuerpo, de las cuales, la que resulta pertinente por la naturaleza del análisis aquí realizado es su noción de disciplina. El filósofo francés partió de las “técnicas del cuerpo” planteadas por Marcel Mauss, las cuales consisten en una serie de prácticas a las que se les atribuye valores socioculturales y se basan en una educación social sobre el cuerpo. El cuerpo es algo construido mediante la educación colectiva. Para Foucault, dicha educación colectiva es una forma de poder sobre el cuerpo, una vía de disciplina de las instituciones sociales, o espacios institucionalizados, sobre la materialidad de los individuos que ocupa dispositivos para moldear una percepción sobre los cuerpos.

Apunta Foucault (1999) sobre la relación entre el cuerpo y la disciplina lo siguiente: “El cuerpo humano es, como sabemos, una fuerza de producción, pero el cuerpo no existe tal cual, como un artículo biológico o como un material. El cuerpo humano existe en y a través de un sistema político. El poder político proporciona cierto espacio al individuo” (p. 65). Como producto sociocultural, el arte literario, en este sentido, es capaz de dar cuenta cómo, en efecto, los cuerpos no son simples existencias materiales en las sociedades occidentales. Aspectos como el género y los modos de comportamiento son producto de una “disciplina” (poder). En este sentido, el cuerpo, así como el espacio urbano, es resultado de un diseño previo en el cual no participa el sujeto. Tanto en *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* se hace evidente una educación sobre el cuerpo previa al acto de caminar; las protagonistas, al ocupar las calles y convertirse en *flâneuses* van en contra de

esa educación, de esa disciplina, o la reconfiguran. Al mismo tiempo, cuando las protagonistas son agentes del espacio urbano es cuando se reconsidera y reflexiona dicha disciplina, especialmente en *Los deseos y su sombra* y *Tras las huellas de mi olvido*. Estas significaciones del cuerpo son abordadas en el apartado 2.2.

En este sentido, no resulta extraño encontrar en las distintas perspectivas resultantes del “giro corporal” un vínculo con las preocupaciones sobre la *flâneuse*. Por ejemplo, Morena Goñi (2021) apunta: “Englobadas bajo el ‘giro corporal’ estas vertientes forjaron una visión del cuerpo como un constructo cultural, simbólico e histórico, simultáneamente constituido y constituyente” (p. 295). De ahí que la representación del cuerpo de la *flâneuse* esté afectada por la serie sociohistórica, no sólo la literaria; el cuerpo, y sus representaciones, provienen y devienen en un hecho histórico y contextualizado, es decir, parten de una noción paradigmática de lo que socialmente se puede entender como “cuerpo”. Pensada desde nuestra contemporaneidad, la *flâneuse* importa en tanto es un “cuerpo creando” una narrativa.

El cuerpo de la *flâneuse*, en consecuencia, es parte fundamental de aquello referido como “agencia urbana”. A favor de repensar al cuerpo como algo vivo, un agente, se han formulado varios conceptos teóricos desde los cuales distinguir y definir esa materialidad corpórea viva. El concepto de *embodiment* (corporeización o encarnación), propuesto por Thomas Csordas desde la antropología fenomenológica, retoma la problemática corporal desde un aspecto cognoscitivo y le otorga al cuerpo un papel importante porque lo considera fundamental para la construcción de un significado a través de la experiencia. De este modo, como lo escribe Mari Luz Esteban (2004), en *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, “se quiere superar la idea de que lo social se inscribe en el cuerpo, para hablar de lo corporal como auténtico campo de la cultura, como ‘proceso material de interacción social’, y subrayar su dimensión potencial, intencional, intersubjetiva,

activa y relacional” (p. 201). Se anulan, por tanto, las dualidades hasta ese momento no vinculables de mente/cuerpo, sujeto/objeto, racional/emocional y lenguaje/experiencia. Para el caso del estudio de las novelas de Clavel, Nettel y Camacho, así como de sus protagonistas en su calidad de *flâneuses*, la anulación de la escisión mente-cuerpo permite estudiar la representación de la dualidad “subjetividad-andar” como fuente principal del acto narrativo. Es decir, la subjetividad y los modos de andar, en igualdad de importancia, configuran la construcción de los argumentos de las novelas.

Acerca de los conceptos como *embodiment* y *corporealities*, Anamaría Tamayo Duque (2016) apunta: “La producción de conocimiento *in-corporado* implica que el conocimiento experimentado en el cuerpo (danzar, conversar, pintar, abrazar, saludar...) no es solo somático, sino también mental y emocional; comprende historias culturales, creencias, valores y sentimientos” (p. 77), a lo cual se puede añadir “recorrer” la ciudad como ocurre con la *flâneuse* en las novelas aquí analizadas; el acto de caminar conlleva la participación de una serie de creencias, valores, imposiciones culturales, etc., en torno a cómo un sujeto femenino debe o puede ocupar la calle. Para ello también es importante distinguir cómo se camina y por dónde se camina pues, si como lo escribe Tamayo, el uso del cuerpo no está vacío de connotaciones, la forma de ocupar la calle implicaría un posicionamiento político y social desde la representación literaria.

En este orden de ideas, María Lugones (2021) refirió que el espacio disciplinar por excelencia es la ciudad: “La ciudad inmutable está presupuesta y a la vez es reafirmada como un proyecto de control” (p. 316). Un espacio diseñado e instalado por sujetos históricos para ser ocupado de ciertos modos: “De modo que el estratega percibe, o más bien imagina, que quienes habitan un orden espacial suyo, propio, concebido por él: un espacio concebido etnocéntricamente, homogéneo, bajo su control experto” (Lugones, 2021, p. 317). El

concepto de “estratega”, para Lugones, refiere a aquello en donde reside el “poder” (la capacidad) para moldear y diseñar tanto el espacio urbano como los modos de ocuparlo. Los cuerpos, a fin de cuentas, tienen una manera de comportarse en la urbe debido a ese “estar-diseñado-para” de la ciudad y, lo apunta Lugones, el cuerpo femenino es ilegítimo para ser agente en la urbe. De dicha ilegitimidad surge la resistencia propuesta por la filósofa, una resistencia desde lo corporal. En las novelas estudiadas se presentan maneras alternas de hacer uso de la ciudad como una extrapolación de la ilegitimidad del sujeto femenino en el espacio urbano, así como una resignificación del cuerpo. La *flâneuse* asigna otros significados a la ciudad a partir de recorrerla en sus zonas insospechadas. Estos modos de andar son estudiados de manera amplia en el apartado 2.3.

Tanto las prácticas del cuerpo, como la disciplina sobre el cuerpo y la resistencia desde el cuerpo femenino están presentes en las diversas revisiones de la historia cultural de la *flâneuse*, especialmente, cuando se le estudia en su faceta extraliteraria, es decir, respecto al sujeto sociohistórico “mujer”. Es un objetivo esencial para este estudio señalar cómo estas cuestiones del cuerpo se textualizan y son representadas en las novelas a través de la narración que parte de una consciencia de las propias protagonistas acerca de la naturaleza de su cuerpo. Menciona Guillermo Freydell (2019) que “toda consciencia del propio cuerpo se comprende en el lenguaje de la consciencia del mundo exterior: el propio cuerpo, como correlato del otro y del mundo. El texto emerge como una presentación al mundo del propio comportamiento, de la propia identidad” (p. 116), por ello, una vez que las protagonistas tienen conciencia no sólo de su cuerpo, sino de su cuerpo en una ciudad, realizan un relato retrospectivo cuyo fin es expresar una experiencia femenina.

En *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* el relato del cuerpo es tan importante como el relato de la ciudad. Mientras el primero pertenece a un

ámbito íntimo, del recuerdo, las sensaciones, las emociones, del cuerpo como algo vivo y herramienta de construcción de significados, el segundo relato es el que expresa la vigilancia, la disciplina, el acecho, pero también el descubrimiento de nuevas zonas del espacio urbano y de la habilidad por ocuparlo. Por tanto, se puede advertir que la forma de textualización de los temas y preocupaciones sobre el cuerpo presentados en este apartado se expresa en una dualidad del relato y del propio cuerpo de las protagonistas. La dualidad se produce mediante el *alter ego*, en el caso de *Los deseos y su sombra*, el ente dentro de Ana en *El Huésped* y en la escisión narrativa entre el recuerdo y el sueño en *Tras las huellas de mi olvido*.

Por consiguiente, el modo de operar de este apartado será mediante la señalización de ese aspecto extratextual perteneciente a la serie histórica y su textualización en la obra, en el hecho literario. El centro de estudio será el cuerpo de la *flâneuse* como agente productor de significados y de narrativas dentro de un espacio regulado, disciplinado y diseñado por otros y en el cual, de manera constante, la *flâneuse* se siente ajena. Por otro lado, distinguir la textualización de estas preocupaciones se puede lograr debido a que la ciudad y el cuerpo han mantenido un vínculo en la tradición literaria bajo la metáfora de la ciudad como un cuerpo, muchas veces, un cuerpo femenino como se anota a continuación.

2.1 De la ciudad como cuerpo al cuerpo en la ciudad

Rocío Peñalta Catalán y Diego Muñoz Carrobales (2010) apuntan que “Uno de los recursos clásicos consiste en comparar la ciudad con el cuerpo humano. Efectivamente, hay numerosas metáforas organicistas e incluso animistas que establecen una equivalencia entre el espacio de la ciudad y un organismo vivo” (p. 81). Los autores citan ejemplos de la vida social, expresiones como “el corazón de la ciudad”, “la circulación urbana”, etc. Por otro

lado, en el campo de lo literario, a ese cuerpo se le ha asignado tradicionalmente una corporeidad femenina; señalan Peñalta y Muñoz (2010): “Es curioso el hecho de que la ciudad sea representada por la figura de una divinidad femenina y no por una masculina. De la misma manera, el espacio de la ciudad aparece a menudo en la literatura como el cuerpo de una mujer que hay que conquistar y ocupar” (p. 86).²⁴

La feminización del espacio urbano, entre otros procedimientos, se logra justamente mediante el acto de recorrer o tener una visión comprensiva y totalitaria de la ciudad. Sally Munt (2003) apunta que desde el origen del *flâneur* “[...] en París, la más sexualizada de las ciudades, tradicionalmente cataloga su objetivación como masculina, su lienzo o fondo, como femenino”²⁵ (p. 105). De tal modo se pueden identificar los dos puntos esenciales para la asignación de un género al espacio urbano: el punto de vista de quien observa la urbe y su horizonte de referencias, siendo el primero generalmente un hombre y el segundo una mujer.²⁶ Estos dos puntos remiten de manera inmediata a una cuestión anteriormente abordada: la mujer en la calle como objeto de observación de los otros, a saber, el cuerpo para ser visto y no para narrar, vinculado a las figuras de la prostituta y la transeúnte mencionadas en el apartado de los antecedentes de la *flâneuse* en el presente trabajo.

²⁴ Los autores ofrecen como ejemplo el caso de *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino. En la novela de Calvino, todas las ciudades son denominadas con el nombre de una mujer

²⁵ “[...] in Paris, that most sexualized of cities, traditionally genders his objectification as masculine, his canvas or ground, as feminine” (La traducción es mía).

²⁶ En la narrativa contemporánea mexicana, los casos de *El vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata, e *Y retiemble en sus centros la tierra*, de Gonzalo Celorio, son ejemplos paradigmáticos de la feminización del espacio urbano. En el caso de la novela de Celorio (1999), por ejemplo, se narra desde la perspectiva de su personaje masculino lo siguiente: “[...] te subordinas a la imponente torre de la Catedral. Decides verla como la ve el águila desplomada, minuciosamente, de abajo arriba, sin precipitaciones, como si desnudaras a Jimena desde los zapatos hasta el lazo que le anuda la cabellera” (p. 112). De esta manera, el personaje feminiza la arquitectura de la ciudad a través de la mirada y la relación entre esa ciudad representada y el punto de vista está mediada por la alegoría del cuerpo femenino. En la novela de Luis Zapata (2014), el protagonista enuncia: “y el palacio de Bellas Artes la chichi más gorda de todo el continente je y así toda la ciudad ¿no? cada rinconcito tenía un encanto muy particular muy sexual era maravilloso” (p. 163). Por tanto, el sujeto que percibe, en estos casos un sujeto masculino, y experimenta dicho espacio será quien le asigne un género en particular.

Por otro lado, el hecho de homologar al cuerpo femenino con el panorama urbano implica pensar a la *passante*, la prostituta o transeúnte como un objeto de la mirada o el consumo. El cuerpo, en consecuencia, se vuelve también en materia de estudio, un elemento pasivo en espera de ser leído e interpretado por una otredad. En el caso de la *flâneuserie*, el cuerpo, en su recorrido por la ciudad, es el que estudia, analiza, interpreta el espacio urbano y cuestiona el resto de las agencias imbricadas en la compleja red urbana. El cuerpo de la *flâneuse*, en esta medida, elude ser homologada con el panorama urbano. Tanto en *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* el hecho de que la narración se enfoque en las caminantes permite evitar esa homologación inicial y erotizada de cuerpo femenino=objeto urbano, en los casos específicos de las novelas de Clavel y Nettel, se pone en crisis la noción de un “cuerpo urbano” desde un “cuerpo en movimiento”, el de la *flâneuse*.

En este sentido, si lo que distingue a la *flâneuse* en relación con otros “tipos” femeninos en la literatura es una notable agencia en el espacio urbano representado, en contraste con la *passante* o la prostituta, dentro del argumento de las novelas, es decir, su capacidad de recorrer la urbe y su potencialidad como narradora de una vivencia urbana, agente de un espacio determinado y alterno así como constructora de un imaginario particular, será necesario distinguir cómo el cuerpo subvierte o mantiene su relación con la ciudad, una relación configurada a partir de la tradición literaria precedente. Entonces se debe señalar cómo los cuerpos de las protagonistas se vuelven receptores y productores de significados por lo que ya no se trata de cuerpos “archivos”, sino corporalidades que generan un discurso y construyen un espacio mientras lo ocupan.

En *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* se pasa de feminizar a la ciudad como un cuerpo femenino que se observa o se recorre para colocar en el centro de la acción al cuerpo femenino mismo, es decir, a sujetos femeninos cuya

corporalidad construye un espacio urbano y traza un mapa en torno a una experiencia particular. En tanto caminata, el cuerpo se convierte en dispositivo para generar un tipo de conocimiento acerca de un imaginario urbano femenino y no feminizante. La relevancia del cuerpo resalta desde los argumentos de las novelas. En *Los deseos y su sombra*, el cuerpo de la protagonista desaparece de la vista de los otros, además de ser un cuerpo habitado por dos personalidades, Soledad y su alter ego Lucía. Así mismo, el cuerpo es herramienta para explorar la urbe, no sólo la superficial y monumental, sino también la subterránea, de donde procede el cuerpo como generador de significaciones.

A pesar del trastocamiento de la relación tradicional entre el cuerpo femenino y la ciudad como mujer, en *Los deseos y su sombra* se mantiene la metáfora del cuerpo de la ciudad; un cuerpo femenino mítico, pero también un cuerpo carente de género. El primer caso, el cuerpo femenino como referencia mítica, proviene de una leyenda inventada por la protagonista de la novela. Soledad anota sobre cómo la ciudad, en un principio, fue fundada gracias a la imagen onírica de una mujer: “México fue una ciudad vehemente como el deseo que le dio origen. Esto se cuenta de su fundación: los cazadores de una tribu tuvieron un mismo sueño y una misma sed. Vieron a una mujer que dormía en las aguas de un lago. Soñaron que la forzaban y que ella, sin despertarse, respondía a sus caricias y violencia” (Clavel, 2000, pp. 254-255). Sobre este sueño de posesión y violencia del cuerpo femenino, escribe la protagonista, se fundó la ciudad:

Un día, exhaustos, llegaron a un valle rodeado de montañas y volcanes. Entonces la vieron: una mujer de agua dormía recostada en el lecho del valle. Los hombres corrieron a su encuentro, pero cuando creían tenerla entre sus manos, sólo tocaban el agua cristalina. Decidieron permanecer ahí donde un espejismo casi había hecho realidad su sueño. En la construcción de la ciudad cada uno recordó a la mujer: la gravidez de las caderas, el horizonte de su rostro, sus párpados tenues: también la brutalidad del asedio, la violencia al someterla. (Clavel, 2000, p. 255)

Hay no sólo un aspecto mítico en el relato sobre la fundación de la ciudad como un cuerpo-femenino, sino también la referencia al diseño de la ciudad, y la ciudad misma, como producto del deseo masculino (los cazadores) sobre un sujeto femenino (la mujer-ciudad). Este relato retoma formas narrativas de los mitos fundacionales de las ciudades precolombinas en Latinoamérica que tienen como protagonistas (actantes principales) a sujetos masculinos. Aunque en el tercer capítulo se abordan las formas narrativas bajo las cuales opera la novela de Ana Clavel, es importante resaltar aquí la importancia del género femenino del cuerpo sobre el cual otros crean una ciudad mítica como la Ciudad de México y anotar la correspondencia de esa mujer “no existente” con el cuerpo invisible de la protagonista en mitad del valle urbano. El paso de esta ciudad mítica a la ciudad carente de género recorrida por la *flâneuse* puede explicarse también mediante la narración de Soledad García: “Hoy México es una ciudad extinta como el deseo que le dio origen. A fuerza de buscar poseerla, los pescadores y los viajeros, siempre sedientes, terminaron por beberla” (Clavel, 2000, p. 255). Es en esta ciudad “extinta” en donde la *flâneuse* realiza una agencia del cuerpo propio en relación con ese cuerpo urbano ajeno y “extinto”.

La ciudad, entonces, es sólo otro cuerpo que puede ser percibido únicamente cuando Soledad García sube hasta la torre más alta del Castillo de Chapultepec y obtiene una visión totalizante de la urbe: “Para cuando Soledad consiguió montarse en el Caballero Alto, la ciudad despertaba, perezosa, en el valle: estiraba los brazos de humo de sus fábricas, contoneaba las piernas de sus avenidas, se arrebujaba de nuevo en las cúpulas de sus iglesias” (Clavel, 2000, p. 19). Entender la urbe como un cuerpo ajeno también abre la posibilidad de que la caminante urbana, en tanto observadora, pueda adueñarse de la ciudad y no ser simplemente parte del paisaje urbano vista por los demás: “Respiró profundo, la ciudad le cabía en los pulmones” (Clavel, 2000, p. 255).

Ese cuerpo urbano, por otro lado, tiene tres correspondencias con el cuerpo de la protagonista, y dichas correspondencias se vinculan con las dualidades bajo las cuales se construye la novela. La primera dualidad es la de la luz y la sombra, es decir, la ciudad que se puede observar y la ciudad oculta que corresponde con el cuerpo visible de la protagonista y su posterior invisibilidad. La ciudad oculta no es simplemente la ciudad en las sombras, sino también la ciudad olvidada y marginada en contraste con la ciudad monumental e histórica. La segunda dualidad, vinculada a la primera ya explicada, es la de un cuerpo/ciudad habitada por dos personalidades o modos de existir. En el cuerpo de Soledad García habita Lucía, una alter ego creada durante los momentos de represión doméstica que vivió la protagonista durante su infancia. Por consiguiente, el jarrón al cual se alude en el resto de la novela refiere también al cuerpo como depositario no sólo de las dos personalidades de la protagonista, pues en el centro del jarrón habita un dragón que es metáfora del deseo: “Soledad corrió al último rincón de sí misma para encontrarse con Lucía: saltó al jarrón, cruzó el laberinto y llegó hasta su centro. El fulgor rojizo que rodeaba al dragón le permitió ver que se hallaba dormido” (Clavel, 2000, pp. 37-38).

El cuerpo como un laberinto que oculta algo en su centro se homologa con la concepción del espacio urbano: “La ciudad y sus calles podrían convertirse en un laberinto propio y quién sabe, tal vez podría encontrar a la vuelta de una esquina, más que al dragón o Lucía, su rostro verdadero” (Clavel, 2000, p. 213). Por tanto, la alegoría de la “ciudad como cuerpo” se mantiene en *Los deseos y su sombra* pero bajo una compleja generación de significados debido a que cuando en la novela se igualan ambos cuerpos, el de la ciudad y el de Soledad, se hace no sólo para poder poseer una extensión inaprensible de territorio, sino también para narrar acerca de cómo la ciudad, en tanto constructo, es un cuerpo de varias capas pues, así como Soledad contiene a Lucía, la ciudad contiene otras versiones de sí

misma, siendo “la ciudad subterránea” una de las que visita Soledad utilizando su cuerpo como herramienta. La novela de Ana Clavel despoja de género al cuerpo urbano y, al mismo tiempo, lo homologa con el de la protagonista en un afán de evidenciar un conjunto de complejidades que guardan Soledad García y la misma Ciudad de México. Hacia el final de la novela se hará más evidente cómo al recorrer la ciudad, ese otro cuerpo, la caminante urbana se vuelve parte del espacio conocido bajo otras condiciones.

La última correspondencia yace en el acto narrativo de la novela, en su enunciación. *Los deseos y su sombra* está narrada, en principio, por una voz en tercera persona focalizada en la protagonista: “Mientras los uniformados se alejaban en la patrulla, Soledad se miró a sí misma plantada sobre el camellón de Reforma” (Clavel, 2000, p, 13). A la par de esta voz narradora se encuentra una serie de notas y relatos escritos en primera persona por Soledad García. Esta segunda voz narradora, la de la protagonista, resalta por el cambio de tipografía, tamaño de letra y disposición de margen, es decir, hay una intención incluso visual de mostrar que ahí está la voz/escritura de la protagonista, sus experiencias y, especialmente, sus reinterpretaciones de los sucesos narrados por la voz en tercera persona: “Ignoro cómo se fabrica la piel de los secretos. Ante mí un hombre mayor se vuelve para comprobar mi sometimiento” (Clavel, 2000, p. 32). La novela, del mismo modo que el cuerpo de la ciudad o el cuerpo de Soledad García, contiene otra narración, por tanto, también es un cuerpo laberíntico que oscila entre los espacios narrados por la voz extradiegética y la voz intradieética; esta cuestión será explicada en el siguiente capítulo, lo que interesa señalar en este momento es el modo como sucede el recorrido urbano, en la narración se tantean posibilidades de relatos por diversos caminos.

El huésped, de Guadalupe Nettel, recurre también a la importancia de la mirada para la construcción no sólo de una experiencia vivencial urbana, sino para la configuración de

una memoria. La protagonista, Ana, al saber que perderá la vista, y por tanto su capacidad de almacenar imágenes, decide entrenar su cuerpo para ser capaz de generar una memoria corporal. Entonces, se hallan principalmente dos coincidencias entre la novela de Nettel y Clavel: la importancia de mirar, pero en este caso de pasar de ser sujeto observador a no ser capaz de observar y las dualidades que implica tener un huésped dentro del cuerpo. Como se ha explicado antes, la protagonista de *El huésped* desde niña comparte su cuerpo con una entidad a la cual llama La Cosa: “Sabía que dentro de mí también vivía una cosa sin forma imaginable que jugaba cuando yo jugaba, comía cuando yo comía, era niña mientras yo lo era” (Nettel, 2006, p. 9). Es a causa de la inevitable posesión del cuerpo de Ana por parte La Cosa que ella intuye su ceguera y su urgencia por acostumbrarse a caminar en la oscuridad.

A partir de lo expuesto en el párrafo anterior, puede afirmarse que las primeras preocupaciones expuestas en la novela *El huésped* no incluyen narrar la ciudad o que la protagonista se convierta en una *flâneuse*, en consecuencia, no se menciona la metáfora de la ciudad como un cuerpo y, mucho menos, como un cuerpo femenino. Al mismo tiempo, la ciudad se percibe como un cuerpo ajeno, así como ocurren en *Los deseos y su sombra*. Especialmente, en la novela de Nettel, resaltan cuestiones en torno al cuerpo de la protagonista relacionados con el ser dentro de ella: “Miedo de La Cosa que sentía crecer en mí como una larva en su crisálida; miedo de los cambios que se producían en mi cuerpo; miedo, sobre todo, de los actos que podía cometer sin darme cuenta” (Nettel, 2006, p. 16). A lo largo de la novela, dichas cuestiones (el cuerpo, la mirada y la ceguera) se mantendrán hasta que al final la protagonista queda ciega.

Del mismo modo que en *Los deseos y su sombra*, la narración en *El huésped* se presenta escindida, pero entre un presente narrativo y un pretérito vinculado con el ejercicio de memoria realizado por Ana, quien funge como única narradora. Por otro lado, también se

encuentra la relación entre la luz y la oscuridad que, en principio, refiere a la capacidad de ver y la ceguera de la protagonista pero que eventualmente también se conectará con la ciudad diurna y superficial y una ciudad subterránea y oscura. De tal modo, el tema del huésped y la ceguera también se homologa con una ciudad que tiene una “cloaca” y guarda muchos huéspedes dentro: “¿No has oído que cada gran ciudad tiene una cloaca proporcional a su esplendor? El nuestro por consecuencia tenía que ser a toda madre, limpio y tranquilo. Yo prefiero dormir y comer aquí que junto al Periférico” (Nettel, 2006, p. 114). Ese otro espacio, la cloaca o el subterráneo, será el lugar predilecto para realizar una *flâneuserie*, el espacio en donde Ana recorre la ciudad sin más objetivo que el recorrido mismo.

En el caso de *Tras las huellas de mi olvido*, las primeras preocupaciones también se vinculan con el recorrido, pero desde las sensaciones del cuerpo de la protagonista mediante el motivo del pie descalzo: “El asfalto está caliente, me doy cuenta de que no llevo zapatos. Tengo los pies ennegrecidos: las uñas largas y amarillentas como garras de buitres” (Camacho, 2010, p. 14). Es importante anotar que, en el caso de la novela de Bibiana Camacho, la única dualidad que existe yace en la narración de un relato principal y un relato en un plano onírico. Estas dos narraciones se alternan dentro de la novela y son perceptibles mediante un tiempo verbal predominante: la narración principal se realiza en pretérito y el relato onírico en presente continuo.

A pesar de que la *flâneuserie* se hace inicialmente en un plano onírico, según lo presenta el texto, las referencias hacia al cuerpo tienen importancia por las dificultades de la protagonista al momento de posicionarse en la acera: “El asfalto me llega hasta las rodillas. No puedo impulsarme con las piernas, para dar cada paso debo levantar los pies como si fuera a subir un escalón” (Camacho, 2010, p. 16). Esta mención de los pies y el asfalto es lo que conecta la narración onírica y la narración en tiempo pretérito mediante el recuerdo:

“Semanas atrás recordaba haber escuchado entre sueños a una mujer que caminaba sobre el asfalto con tacones que parecían pezuñas, raspando el suelo a cada paso” (Camacho, 2010, p. 116).

El sueño y, por lo tanto, el recorrido en la ciudad onírica se vincula con la ciudad “real” mediante el cansancio del cuerpo producido por el andar: “Estaba muy cansada. Lo único que tenía en la mente, mientras se me cerraban los ojos, era lo que había olvidado y no podía recordar. Sentí un dolor intenso en las plantas de los pies. Un escalofrío recorrió mi cuerpo y se esfumó casi de inmediato” (Camacho, 2010, p. 167). Como queda evidenciado en este fragmento, la ciudad “real”, no onírica, es la del olvido, y de esta ciudad depende la onírica, pues, a pesar de que el recorrido por la ciudad soñada es con la que abre la novela, el sueño proviene de una relación ya establecida entre la protagonista y la Ciudad de México. En la narración en pretérito puede leerse: “Me detuve en la vinatería clandestina donde mi padre solía comprar alcohol” (Camacho, 2010, p. 87), lo cual ejemplifica una historia entre Etél y lugares de la ciudad.

Como ha quedado remarcado en esta primera revisión, la preocupación sobre el cuerpo es de las primeras presentadas en las tres novelas y, además, es una constante que se entremezcla con el recorrido urbano, la memoria y la identidad de estas protagonistas. Los cuerpos, al estar en movimiento, por otro lado, no sólo pasean por un espacio, sino también lo crean. A través del andar Soledad García descubre nuevos sitios urbanos en el cuerpo urbano, al mismo tiempo, sus relatos inventan nuevas formas de contar la historia de la ciudad. A saber, mientras la protagonista de *Los deseos y su sombra* descubre la urbe, también explora las posibilidades de su cuerpo y de sus deseos. El mismo procedimiento ocurre cuando Ana, la protagonista de *El huésped*, decide hacer una práctica del cuerpo mientras recorre y, al mismo tiempo, siente los cuerpos de los demás: “En el vagón me

dediqué a sentir los cuerpos húmedos y tibios de la gente. De pronto rozaba la piel delgada de un niño o las lonjas desbordantes de una marchanta, las cabezas rasuradas de los cadetes del colegio militar y también, por supuesto, las manos aprovechadas de los burócratas” (Nettel, 2006, p. 176).

A modo de contrapunteo, el caso de *Tras las huellas de mi olvido* evidencia una relación entre la memoria sensorial y la rememoración en el plano de lo onírico; entre lo que la protagonista recuerda y aquello que su cuerpo le indica mediante el sueño. Es importante anotar que el aspecto “narrativo urbano”, aunque no aparezca desde el inicio en las tres novelas, resulta importante en tanto estas reflexiones del cuerpo tienen como referente habitar, experimentar y recorrer la ciudad, especialmente zonas de la ciudad poco exploradas en la narrativa urbana mexicana. En las tres novelas, los cuerpos femeninos resultan importantes ya no como metáfora de un espacio moderno determinado, al contrario, su función se vincula con referir a otras preocupaciones presentes en las novelas que entran en contacto con el acto de caminar o con la *flâneuserie* de las protagonistas. Los cuerpos son importantes en tanto funcionan como herramienta para explorar y experimentar la urbe. Del mismo modo, y como consecuencia de la afirmación anterior, en las novelas la noción de “cuerpo” es resignificada según las preocupaciones y los argumentos de cada obra.

2.2 El cuerpo y sus significados en *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*

Señalar que el cuerpo femenino deja de fungir únicamente como la metáfora de la ciudad es importante en tanto permite distinguir otras funciones en torno a la corporalidad de las protagonistas femeninas en el corpus narrativo aquí estudiado. Si bien, las tres novelas

comparten algunas características, cada una de ellas establece sus propias preocupaciones respecto al cuerpo utilizado para caminar por la urbe. Estas preocupaciones son parte fundamental para la construcción de la *flâneuserie* y del imaginario de las protagonistas en contraste con el imaginario del contexto urbano en el cual participan.

En el caso de *Los deseos y su sombra*, el cuerpo se relaciona con la educación tradicional femenina, el deseo de la protagonista, el sometimiento y la violencia, temas relacionados con la invisibilidad repentina. En el ejercicio de memoria realizado por Soledad García se alude, por ejemplo, a la manera en que su madre la educó. Dicha educación se basó en interiorizar la diferencia entre la agencia masculina y la pasividad femenina, pasividad representada con la quietud del cuerpo de Soledad: “[...] hazle caso a tu hermano, ahora él es el hombre de la casa, las niñas no hablan cuando están entre mayores, quietecita como una muñeca de porcelana: si se mueve se rompe. Sol se quedó quieta: ella tampoco quería moverse más” (Clavel, 2000, p. 21). Se establece una distancia entre el sujeto masculino de autoridad (el hermano) y el sujeto que obedece (la niña Soledad). En contraste, se dice sobre el hermano de Soledad lo siguiente: “Luis, en cambio, era amigo de los grandes de la cuadra y a menudo jugaba con ellos fútbol” (Clavel, 2000, p. 23). Dicha referencia revela una agencia callejera por parte del hermano (sujeto masculino) e imposibilitada para la protagonista y funge como una prefiguración sobre el recorrido realizado por ella cuando es invisible, pues, a pesar de que nadie la ve, aún teme romper la indicación de “quedarse quieta”. Además, la agencia del hermano se relaciona con una agencia particular de los sujetos frente a un poder institucional, no sólo la urbe, sino los diversos poderes del orden social. La represión será una de las manifestaciones en que dicho poder se hace presente, ejemplificado en la novela con el acontecimiento del 2 de octubre de 1968, episodio analizado en el apartado del espacio urbano.

Por otro lado, la quietud en Soledad deviene en el ensimismamiento que, como se ha escrito anteriormente, se construye bajo la alegoría del cuerpo como un jarrón, un objeto no viviente, frágil, en donde habita su alter ego Lucía: “Soledad se negó a escucharla, cerró las puertas de su cuerpo y buscó refugio en Lucía” (Clavel, 2000, p. 57). El cuerpo es un espacio en donde la protagonista puede encerrarse y evitar el contacto con el mundo exterior. En consecuencia, se concibe la corporalidad como una fortaleza. Cuando Soledad se vuelve invisible dicha fortaleza desaparece y, de alguna manera, ya no existe una barrera entre ella y el mundo de afuera, es entonces cuando puede usar su cuerpo como herramienta para experimentar la urbe: “Cuéntame, Eco, de aquella doncella de deshilvanado entendimiento y frágil voluntad que, después de destruir las murallas de su cuerpo, anduvo peregrinando las noches en claro y los días de turbio en turbio [...]” (Clavel, 2000, p. 195).

El jarrón también será una primera forma de aludir al cuerpo útil para esconderse, como lugar del castigo ante la desobediencia. Las primeras referencias sobre el cuerpo femenino de Soledad dan cuenta de cómo se construye su pasividad, su carencia de agencia procedente de un grupo de esquemas sociales que destinan la libre agencia al sujeto masculino. Además, esta educación hecha sobre el cuerpo implica contener o suprimir el deseo de la protagonista: “Lucía tenía labios delgados. Soledad intentó recordar si siempre los había tenido así o si sucedió después de aquella ocasión cuando, siendo casi adolescente Soledad, Carmen la sorprendió en el asombro y la seducción de contemplarse frente al espejo” (Clavel, 2000, p. 79).

La disciplina doméstica realizada sobre el cuerpo lleva a que la protagonista asuma el sometimiento y la quietud como una naturaleza. A partir del sometimiento se construyen otras alegorías en torno a la corporeidad o existencia material de Soledad además del jarrón, siendo la imagen de la “muñeca” la que se vincula con la pasividad y con el deseo ajeno:

“Toda muñeca soy. Inmóvil, esperando en una estación oscura a que el hombre termine de fabricar en mí un túnel” (Clavel, 2000, p. 33). En este caso, la quietud infantil se traduce en un sometimiento ante el otro que consume su deseo con el cuerpo de la niña: “Quieta, quietecita mientras el hombre retira la ropa —el vestidito rojo, los calzoncitos de holanes hasta dejarlos en los tobillos— para jugar un deseo” (Clavel, 2000, p. 33). La importancia de esta construcción sobre el cuerpo femenino radica en que caminar también es una manera de usar ese cuerpo para un deseo propio que no implique a un “otro” y, al mismo tiempo, durante el recorrido urbano la protagonista recurra a los recuerdos sobre esta forma de inercia corporal.

La educación y disciplina sobre el cuerpo femenino en *Los deseos y su sombra* se hacen para limitar la participación del sujeto femenino, en este caso Soledad, en ámbitos como la sexualidad y el espacio público. Al mismo tiempo, se evidencia una estructura social patriarcal que modela los comportamientos alrededor del deseo y la participación masculina. En la infancia, Carmen (la madre de la protagonista) representa esa estructura y es la encargada de reproducirlo en su hija: “[...] apostar a ese mundo de valores y temores heredado de Carmen” (Clavel, 2000, p. 73). Ese “mundo” es reafirmado incluso en la edad adulta de Soledad, a quien se le dice: “Las niñas inteligentes sólo hablan si tienen cosas importantes que decir —le dijo, mientras la luz de la claraboya le cruzaba la cara a Soledad” (Clavel, 2000, p. 75) Es en ese mundo en el que Soledad tendrá que convertirse en una *flâneuse*, objetivo que se logra gracias a la metáfora de la invisibilidad del cuerpo.

En este orden de ideas, la quietud, el sometimiento y la pasividad son elementos constructivos de un tipo de invisibilidad precedente al del relato principal en la novela, al momento con el cual inicia el recorrido urbano de Soledad. Antes de que su cuerpo desapareciera, a la protagonista se le caracterizaba como una mujer sin una existencia

material, “metafóricamente” invisible: “Rosa Bianco miró a Soledad como si su amiga fuera transparente y pudiera penetrar más allá de su piel y de sus carnes, revisándole el corazón para verle las llagas, para saber qué tanto le dolía la muerte de Miguel y si podía confiar en ella” (Clavel, 2000, p. 63). La invisibilidad es el punto máximo del sometimiento y la pasividad de Soledad García: “[...] describió a la chica como si ella no estuviera presente. ‘Opaca, pero translúcida, adivino en ella una servidora ideal’, dijo y Soledad creyó que hablaba de otra persona” (Clavel, 2000, p. 151).

En varios episodios de la novela se hace explícita cómo Soledad no tenía realmente una presencia entre las personas con las cuales convivía. Resultado de la educación maternal y los constantes regaños, la protagonista aprende a ser imperceptible, un fenómeno expresado, por ejemplo, por su pareja sentimental Péter: “¿Por qué desapareciste? —le preguntó antes de quedarse nuevamente dormido. Soledad no contestó. Pensó que, si todo aquello era en verdad un sueño, durmiéndose podría terminar de despertar” (Clavel, 2000, p. 123). Este tipo de afirmaciones que implican hacer de Soledad alguien invisible proviene de los personajes masculinos con los cuales convive: su hermano, su vecino Miguel, su jefe y, como se ha mencionado, la única pareja sentimental mencionada en la novela. El siguiente fragmento, perteneciente a Miguel, sirve para ejemplificar cómo desde los recuerdos de la niñez a Soledad se le invisibiliza: “Me vas a cortar la inspiración... Aprende a tu amiga: parece que ni respira” (Clavel, 2000, p. 43).

No obstante, la “invisibilidad” con la cual se enuncia numerosas veces a Soledad encierra una paradoja que vincula a la protagonista con las preocupaciones sobre la *flâneuse*, pues, es invisible en tanto se le puede someter, es obediente, pasiva, en espera de cumplir con los deseos de los demás, así como ocurría en su infancia y adolescencia: “Ahora sólo espero, quietecita a que sus manos se extiendan para desabotonarme la blusa y destaparme

los tumores. Cada dedo que los roza va probando mi condición de estatua de marfil” (Clavel, 2000, p. 82), pero también se vuelve, invariablemente, en un objeto de la mirada de los otros. Soledad existe como objeto, no como sujeto, de ella no se espera algún tipo de agencia y es en este sentido en donde se construye la última alegoría referente al sometimiento y la pasividad mediante el motivo de la fotografía.

La inserción del motivo de la fotografía en el relato se da gracias a dos personajes masculinos: Péter, pareja sentimental, y Martín Rueda, el jefe. El primero de ellos es un fotógrafo cuya poética artística es ampliamente explicitada en la novela. De sus apuntes, lo que interesa en este punto del trabajo son aquellas menciones referentes a la captura fotográfica como el sometimiento de un cuerpo ajeno: “Toma un cuerpo cualquiera y somételo a diferentes climas, temperaturas, intensidades, emociones (toda gradación es proporcional a estricto grado de supervivencia). El resultado será una sombra iluminada, perfecta en obediencia y condición” (Clavel, 2000, p. 130). Este fragmento se relaciona directamente con la naturaleza de Soledad antes de volverse una *flâneuse*: ella es el cuerpo vuelto sombra, apenas iluminada, obediente. En otro momento, Maru, compañera de trabajo de Soledad, apunta que la protagonista se comporta como una sombra, tal y como lo indicó Péter: “Otra vez atrás de mí? —y rio mientras añadía—. ¡Hola, Sombra! Precisamente quería buscarte. ¿Ya la conocen? —preguntó a las otras—. Aquí les presento a una nueva compañera. Soledad García, alias la Sombra” (Clavel, 2000, p. 154).

El sobrenombre de “sombra” también se conecta con que Soledad es el objeto predilecto para el ojo y la cámara de Péter: “Al pasar cerca, Péter le pidió a su acompañante [Soledad] que se acercara a la fuente luminosa del poste y desenfundó la cámara. Soledad vería después la foto impresa y tuvo que reconocer que Péter era un experto en cuestiones de luz y tinieblas: era la foto de un cuerpo convertido en la sombra de sí mismo” (Clavel, 2000,

p. 98). Ser el objeto de la mirada del otro no se reserva exclusivamente al momento de la captura fotográfica; es algo presente y constante en los recuerdos de la protagonista: “La veía comer, observaba su respiración, reparaba en el movimiento reflejo de las pestañas. A Soledad le dio miedo sentirse observada de aquella manera y se ocultó en el jarrón vacío” (Clavel, 2000, p. 100). Tampoco es exclusivo de Péter, pues, como se apuntó antes, Martín Rueda, el jefe de Soledad, es otro sujeto que reafirma la condición de pasiva en la protagonista: “Martín Rueda reparó en los hombros de Soledad, sus senos, la cadera. Chasqueó la boca y volvió la mirada a la mujer que estaba al otro lado del salón. Aquella mujer posaba y reía cada vez que su acompañante la enfocaba a través de una cámara fotográfica como si estuvieran ensayando una sesión de trabajo” (Clavel, 2000, p. 158).

La dinámica entre un sujeto masculino observador y un objeto femenino observado también se evoca como una práctica propia del sistema de valores y normas heteropatriarcales representado en la novela, pues de la misma manera ocurre en el ámbito del espacio público, no sólo en el privado, en la novela se le señala de la siguiente manera: “Ella sabía que su hermano Luis, Miguel y otros de la cuadra, hacían incursiones por la colonia nada más por el gusto de descubrir un buen trasero, unos ojos soñadores o un cabello suave” (Clavel, 2000, pp. 47-48). Los hombres a los cuales se nombra en el relato retrospectivo de la novela son agentes y, por lo tanto, observadores. Se les caracteriza como cazadores o depredadores ante quienes la protagonista ocupa un lugar de sumisión: “El licenciado la miraba con atención, con sus sentidos de caza alertados” (Clavel, 2000, p. 157). Por tanto, cuando Soledad finalmente evade la vista de los otros, puede convertirse en una caminante y ensayar una serie de deseos interrumpidos o guardados.

Aunque la representación del cuerpo en *Los deseos y su sombra* se logra gracias a alegorías y motivos en torno al sometimiento, la pasividad y la invisibilidad de la

protagonista, esto no implica una ausencia de curiosidad o de una conciencia acerca de la corporalidad propia. Por ejemplo, en los recuerdos de la niñez en la novela se apunta que Soledad, desde niña, inventa historias en compañía de su padre. Una indicación relevante si se tiene en cuenta el recorrido posterior que realiza Soledad en su calidad de una *flâneuse*, quien mientras camina (recorre la urbe), narra e inventa historias. La alegoría del jarrón, a pesar de presentarse como una prisión, también permite un recorrido de la protagonista, aunque sea al interior de sí misma, una manera de recorrer su cuerpo del mismo modo como recorrerá la ciudad cuando se le cumpla su deseo: “Se recorría por dentro, volvía a visitar el jarrón, a recorrer el laberinto de paredes rojizas, a encontrarse con el dragón dormido y a contemplarlo como si su verdadera misión fuera resguardar ese sueño” (Clavel, 2000, p. 151).

Todas estas anotaciones, metáforas y alegorías dentro de *Los deseos y su sombra* colocan al tema del cuerpo como una preocupación fundamental que se vincula con el deseo, la educación genérica, el recorrido urbano y la subjetividad femenina. Una vez iniciada la *flâneuserie*, como se menciona en la novela, ir en contra de las barreras que representa el cuerpo será una de las acciones más importantes, realizada de manera inconsciente, por la protagonista. No obstante, la existencia de una realidad material, aunque invisible, persiste como un obstáculo para andar con libertad por la ciudad: “Un grupo de mujeres que cruzaba la avenida la empujó de sus pensamientos y Soledad cayó de bruces. Un voceador de periódicos pasó corriendo junto a ella y alcanzó a patearla. Una vendedora de lotería trastabilló al pisarle una mano” (Clavel, 2000, p. 199). En *Los deseos y su sombra*, por tanto, lograr que el cuerpo femenino exista con plenitud en la ciudad será uno de los propósitos de la *flâneuse*.

En la novela *El huésped*, el cuerpo se construye alrededor de la preocupación del “ser” que Ana tiene dentro de sí y, en consecuencia, una ceguera ineludible. Por tanto, del

mismo modo como ocurre en *Los deseos y su sombra*, al cuerpo se le trata como un *locus*, un sitio en donde más de uno puede habitar, en este caso, Ana y su huésped. Ana es quien narra la novela y es la agente que recompone sus recuerdos desde algún punto en el presente. El huésped, La Cosa, en cambio, es un parásito dentro del cuerpo de Ana, una cosa que tiende a apoderarse del espacio que la contiene: “Miedo de La Cosa que sentía crecer en mí como una larva en su crisálida; miedo de los cambios que se producían en mi cuerpo; miedo, sobre todo, de los actos que podía cometer sin darme cuenta” (Nettel, 2006, p. 16). La lucha sobre el cuerpo mantenida por la protagonista es una lucha por un territorio, alegoría que tiene resonancia en los marginados a los cuales se representa en la novela (ciegos, mendigos, vagabundos, etc.) porque también habitan como huéspedes en una ciudad, otro territorio, que los ha desatendido y por el que tienen que luchar.

La Cosa, a pesar de no narrar parte de la historia o construir una voz propia, evidencia prácticas realizadas por Ana sobre su cuerpo, por ejemplo, la negociación sobre la agencia compartida: “Durante años viví sumergida en una dinámica comercial; le ofrecía dormir muchas horas para que tuviera el placer de robarse mis sueños; la dejaba sintonizar la radio a su antojo, esos programas aburridos que ella prefería” (Nettel, 2006, p. 25). Además, hay una consideración acerca de cómo el cuerpo es distinto a la “persona” o la “conciencia” que lo habita, a saber, Ana no es su cuerpo; el cuerpo es sólo un sitio ocupado por Ana: “Llevarla dentro era tener la descomposición inoculada en mi persona” (Nettel, 2006, p. 22). En *El huésped* se propone una realidad únicamente corporal y otra que implica la conciencia del cuerpo. En este sentido, en el cuerpo pueden ocurrir tantos fenómenos como fuera de él, por ejemplo, el siguiente fragmento de la novela lo explicita de la siguiente manera: “Dentro de mí alguien lloraba con hipo como lloran los niños y también algunos adultos cuando están a solas y consiguen escupir pedazos atorados de su infancia” (Nettel, 2006, p. 39).

El cuerpo como un territorio se confirma en varios momentos de la novela, por ejemplo cuando la protagonista se percibe como una playa: “Esa noche, inspirada en el ritmo de mis pulmones, me dio por pensar que mi cuerpo era una playa desolada donde soplaba el viento a gran velocidad; fue entonces cuando detrás de mi corriente sanguínea, detrás del aire que entraba y salía de mis pulmones, descubrí un ruido distinto” (Nettel, 2006, p. 74); o cuando tiene relaciones sexuales y narra el acto en términos de una invasión: “Durante todo el tiempo que duró su invasión en mí, el Cacho no me dejó parpadear” (Nettel, 2006, p. 174). Como todo territorio, el cuerpo tiene sus límites, a los cuales hace alusión la protagonista. En última instancia, el cuerpo como territorio también refiere a la existencia de los límites de una agencia corporal: “Mis piernas, sin embargo, no resistieron lo mismo que mi negación, el cuerpo es una frontera chata” (Nettel, 2006, p. 151). Al mismo tiempo, la señalización del cuerpo limitado (“una frontera chata”), vincula esta percepción de lo corporal con lo presentado en *Los deseos y su sombra*, en donde el cuerpo es una muralla, una barrera, un jarrón.

Esta atención sobre el cuerpo de la protagonista se relaciona con la noción de que la ciudad también es un cuerpo, pero carente de género, como se escribió en el apartado anterior, en tanto no se retoma la metáfora de “la ciudad como cuerpo femenino”. En cambio, la urbe en *El huésped* presenta un carácter monstruoso e inestable, apenas comparable con lo humano; es un sitio habitado por otros muchos cuerpos: “[...] la gente subiendo las escaleras a toda prisa para perderse en las calles, en las bifurcaciones de la ciudad, esa ciudad que extendía sus tentáculos amorosos, selectiva y arbitraria a la vez como una madre” (Nettel, 2006, p. 176). Siguiendo con la crítica respecto a la novela de Nettel, la ciudad, entonces, opera como el cuerpo de Ana en tanto la habitan varios huéspedes que le dan vida. No obstante, el ser una “cosa monstruosa”, también se homologa la ciudad con La Cosa dentro

de la protagonista, en consecuencia, se explicaría por qué La Cosa tiene preferencia por el recorrido urbano superficial y Ana, al contrario, se refugia en el subterráneo urbano.

En todo caso, la *flâneuserie* en *El huésped* es también un encuentro entre dos cuerpos, el de la protagonista y el de la ciudad, mediante prácticas insólitas pues, a diferencia de Soledad García en *Los deseos y su sombra*, quien puede ver y tener una imagen comprensiva de la ciudad, Ana, al quedar eventualmente ciega, debe aprender a usar el resto de sus sentidos para formar nuevos recuerdos. En otras palabras, Ana debe explorar “otros modos” de obtener una experiencia comprensiva de la ciudad. Ella debe instruirse en el uso de todo su cuerpo antes de que La Cosa se adueñe de él, lo cual lleva a un gradual desplazamiento de la importancia de la mirada a la descripción del entorno a partir de otros sentidos. En la búsqueda de la realización de dicho entrenamiento del cuerpo, Ana observa cómo los otros hacen uso del cuerpo, por ejemplo, ve detenidamente a su propia familia y posteriormente centra su atención en los ciegos, de quienes la protagonista espera aprender a usar su cuerpo para andar en la oscuridad de la ceguera.

A diferencia de como ocurre en *Los deseos y su sombra*, en *El huésped*, la ceguera y la importancia de la mirada no se relaciona con el sometimiento de los sujetos y los objetos. La mirada, en la novela de Guadalupe Nettel, es representada como uno de los sentidos del cual el ser humano depende para participar socialmente. La preocupación de Ana yace en que una vez ciega, será excluida de la comunidad; ella, como todos, depende de ver para tener algún tipo de experiencia vivencial en sus interacciones con el entorno. Además, la memoria, según la protagonista, es un tipo de fenómeno que únicamente se puede lograr a través de imágenes: “[...] mientras miraba cómo mi padre metía la caja gris en la camioneta, decidí que, en adelante, iba a conservar las imágenes de mis seres queridos, para impedir que La Cosa se apoderara de ellos” (Nettel, 2006, p. 40).

Dicha concepción de la memoria y los recuerdos como imágenes es desplazada por el reconocimiento de una “memoria” corporal: “En realidad, lo que no podía asimilar era haberlo incluido en mi memoria, peor aún, en la memoria corporal” (Nettel, 2006, p. 174); o también de una memoria resultado de experimentar el entorno a través del uso de otros sentidos que no sea la vista: “No pude ver con claridad los rasgos de su cara, pero respiré su olor profundamente” (Nettel, 2006, p. 176). La memoria, de igual manera que el cuerpo, se vuelve un sitio complejo por su capacidad de retener y evocar imágenes, sensaciones, sonidos, estados. Aunque no se le represente mediante alguna alegoría o metáfora como en *Los deseos y su sombra*, la memoria también puede ser recorrida como la ciudad por donde camina Ana: “Caminaba por los rincones de mi mente como un gato en su territorio, sin hacer ruido” (Nettel, 2006, p. 23).

En otras palabras, la fijación por los ciegos y la ceguera lleva a la protagonista a entender cómo otros se comunican con el mundo exterior, cómo, sin la vista, se puede “tantear” el mundo y recibir información del entorno sin necesidad de la mirada: “Uno por uno, los internos pasaban a descubrir las formas de mi cara, el olor de mi piel, la extensión y la textura de mi cabello. Me pregunté de qué les servirían esos datos si lo único que necesitaban conocer de mi persona era la voz” (Nettel, 2006, p. 59). Una práctica que contrasta con la manera que tiene la protagonista de experimentar todo mediante imágenes: “Más que ningún otro vidente, yo apreciaba las imágenes, la posibilidad de absorber los colores y las formas, de incrustarlas en mi memoria, en mi propio cuerpo” (Nettel, 2006, p. 69).

Todas estas cuestiones, el cuerpo como territorio, la distinción entre conciencia y cuerpo, la memoria a base de imágenes, la memoria corporal, la fijación por los ciegos, el miedo a la ceguera son temas que afectan la *flâneuserie* de Ana. En principio, la ciudad

recorrida por Ana en su calidad de *flâneuse* es también un cuerpo-territorio ocupado por huéspedes, muchos de ellos resguardados en las “cloacas”. Segundo, la pelea por gobernar el cuerpo de la protagonista llevará a que ambas conciencias, la de Ana y La Cosa, tengan preferencias por recorrer espacios distintos; una prefiere la ciudad superficial y la otra necesita ocupar la ciudad subterránea. Tercero, la tendencia por la memoria basada únicamente en imágenes es lo que lleva a la *flâneuse* a recorrer una zona delimitada de la ciudad con el fin de capturar todo lo que pueda con la mirada, tarea interrumpida numerosas veces por La Cosa. Cuando la *flâneuse* camina por el metro, en cambio, reconoce formas de construir recuerdos a través del cuerpo.

Como último punto, la fijación por los ciegos y el miedo a la ceguera permite que la narración se detenga en las maneras en que socialmente se construyen lugares que resguardan a aquellos quienes no cumplen los requisitos corporales para la utilización del espacio urbano diseñado para todo aquel que no padezca ninguna discapacidad. Ana ve el centro de ciegos como un lugar lleno de cuerpos acostumbrados a las paredes construidas para contenerlos, es decir, cuerpos disciplinados según sus características “especiales”: “Regresé a mi salón para esperar a los ciegos que venían tanteando las paredes, algunos con bastón y otros — seguramente quienes llevaban más tiempo en el instituto— sin ayudarse de nada” (Nettel, 2006, p. 65). El espacio del centro para ciegos tiene, por tanto, correspondencia con el del metro, un sitio habitado por varios cuerpos que transitan de manera mecánica de un punto al otro: “Al llegar a Balderas noté que entre mi persona y la puerta había por lo menos treinta cuerpos de distancia” (Nettel, 2006, p. 97).

Los recursos en torno a la construcción del cuerpo en *Tras las huellas de mi olvido* son menores en cantidad debido a la extensión de la novela; al ocurrir en el ámbito del sueño, tiene una extensión menor en comparación con el relato principal. Esta corta extensión, por

otra parte, no representa una menor significación para el argumento de la novela, al contrario, permite identificar temas y motivos relacionados con la sensación de “olvido” padecida por la protagonista: Etél. De este modo, se puede afirmar que se establece una relación entre lo que ocurre en el ámbito del sueño y el recuerdo con el cuerpo que, por otra parte, recorre tanto una ciudad soñada como una ciudad recordada.

Resulta indicativo que el primer capítulo de la novela sea dedicado a la narración del sueño y sea el motivo de los pies descalzos la manera de empezar el relato pues será también con los pies descalzos con que termina la narración de Etél: “Agaché la cabeza, confundida miraba mis pies descalzos” (Camacho, 2010, p. 179). Construir de este modo el argumento, además de conformar una circularidad, también evidencia cómo el cuerpo utilizado para caminar es importante para la historia. El cuerpo de Etél, a diferencia de como sucede en *Los deseos y su sombra* y en *El huésped*, no es un territorio o un *locus* habitado por *alter egos* o huéspedes, es, en cambio, el medio para transitar entre el recuerdo y el olvido, entre una ciudad onírica y una ciudad material, entre el espacio doméstico opresor y el espacio urbano exterior conocido, pero amenazante.

Los pies, ese elemento que se encuentra en contacto directamente con la acera al caminar, se vuelve en el motivo predilecto de la narración para demostrar cómo el sueño, el recuerdo y la vigilia se conectan y se alteran el uno al otro. Por ejemplo, el episodio en donde la protagonista recuerda haber perdido los zapatos al salir de una fiesta es un recuerdo que posteriormente se convierte en parte importante del sueño presente en toda la narración: “Iba al reventón de mi amigo y tenía que estar preparada, sus fiestas solían ser un caos; en la última perdí los zapatos y tuve que regresar descalza” (Camacho, 2010, p. 135). En este sentido, también se configura una memoria corporal que afecta al sueño lo que, en última

instancia, originará un contraste entre la ciudad solitaria que Etél sueña y esa otra ciudad a la cual está acostumbrada a pesar de los peligros que implica el hecho de caminar sola.

Aunado a lo anterior, las referencias al cuerpo en el plano onírico permiten que la narración describa fenómenos que no coinciden con el realismo del relato principal, por ejemplo, la animalización de los pies de Etél. En el fragmento inicial de la novela se evoca la imagen de los pies con las uñas largas y amarillentas como garras de buitre, como ya se ha citado en el apartado anterior, una descripción que conecta lo corporal y lo animal, así como lo realista y lo insólito. Por otro lado, las descripciones en torno al cuerpo propio realizadas por Etél demuestran una tendencia por parte de la protagonista a prestar atención al cuerpo de los otros, por ejemplo, cuando presenta a su padrastro: “Miré a Rosendo mientras maniobraba para estacionarse, tenía la lengua de fuera, la mirada atenta y las mejillas coloradas” (Camacho, 2010, p. 18). Estas señalizaciones corporales tienden a comparar al sujeto y su físico con lo animalesco, del mismo modo en que ocurre en el plano de lo onírico: “Semanas atrás recordaba haber escuchado entre sueños a una mujer que caminaba sobre el asfalto con tacones que parecían pezuñas, raspando el suelo a cada paso” (Camacho, 2010, p. 116).

Así como sucede con la narración del sueño y la presentación de los personajes, el relato principal está construido a partir de descripciones cuya base es referenciar al cuerpo de la protagonista: “No tenía valor frente a ella: me temblaban las extremidades y un miedo veloz y corrosivo paseaba a través de mis huesos” (Camacho, 2010, p. 38). Este procedimiento resulta importante de resaltar en tanto que cuando se recorre la urbe dichas descripciones corporales también estarán presentes, no sólo en el plano del sueño. Al contrario de como se ha procedido en la narrativa urbana del siglo XX, en donde las descripciones son desde y acerca de la ciudad como objeto de observación del/la paseante,

en *Tras huellas de mi olvido*, todo acto narrativo, sea memoria o sueño, tiene como núcleo el cuerpo de Etél.

Además de lo anterior, el olvido es parte importante del relato principal de la novela, pues es lo que inicia tanto la novela como el recorrido de la protagonista, primero por encontrar aquello que perdió y, segundo, por evitar tener esa sensación de haber olvidado algo en algún lugar. El olvido, como fenómeno que podría decirse sólo ocurre en el plano de la psique, para la protagonista tiene implicaciones corporales, por ejemplo: “La sensación de olvido se instaló en el hueco de mi estómago y sentí retortijones muy similares a los de la diarrea” (Camacho, 2010, p. 89). Las sensaciones del cuerpo se vuelven un recordatorio, es decir, el olvido es una sensación corporal que genera malestar como un recuerdo. En otras ocasiones, una sensación sustituye a la otra, recuerdo en lugar de olvido: “El dolor de estómago desapareció y recordé que había olvidado algo” (Camacho, 2010, p. 75).

El cuerpo en el sueño y en la vigilia, los pies como algo animalesco, la relación de la protagonista con otros a través de describir y resaltar sus cuerpos son partes constitutivas e importantes de la *flâneuserie* realizada por Etél. En principio, tanto *Los deseos y su sombra* como *El huésped* presentaban elementos insólitos para lograr que sus protagonistas caminen por la ciudad, una a través del miedo de quedar ciega debido a un huésped que se apodera de su cuerpo y la otra mediante la invisibilidad. En el caso de *Tras las huellas de mi olvido*, lo insólito se presenta por la realización de un recorrido urbano que sólo es posible en el ámbito del sueño en una ciudad inusual y la gradual mezcla de recuerdo y sueño. Aunque no haya una dualidad de personalidades como las de Soledad y Lucía o Ana y La Cosa, en la novela de Bibiana Camacho se presenta una escisión de la protagonista no sólo porque el argumento se divide entre el sueño y el relato principal, sino porque en varios momentos Etél se desconoce a sí misma, un hecho que, por cierto, le agrada: “No me reconocía, me gustó lo

que reflejaba el espejo. Mi imagen era andrógina, ni hombre ni mujer” (Camacho, 2010, p. 146).

Entre las dualidades ya mencionadas, ciudad soñada/ciudad recordada y sueño/recuerdo, en la novela los espacios de la casa y la ciudad son importantes porque presentan no sólo un contraste, sino también configuran los modos de andar que tiene la protagonista. En el espacio del hogar hay una disciplina muy severa sobre el cuerpo de la narradora por parte de la madre, quien se construye como una presencia que constantemente persigue a Etél y cuyo cuerpo le causa malestar: “No podía dormir, estaba muerta de miedo, pero sobre todo de asco, tuve que reconocer la repulsión que me causaba sentirla acostada junto a mí” (Camacho, 2010, p. 162). No obstante, esta dualidad de espacios será analizada más adelante. Lo que interesa apuntar ahora es la relación entre la disciplina social presente en *Los deseos y su sombra*, ocurrida también en el hogar y por parte de la madre como sucede en *Tras las huellas de mi olvido*.

En *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* hay una acentuación evidente e importante acerca del cuerpo de quien protagoniza la novela que es, eventualmente, quien recorre la ciudad. El cuerpo ya no es sólo un objeto de la mirada o una manera de relacionarse inmediatamente con el entorno. En estas tres novelas, lo corporal se convierte en un elemento complejo que nos da indicios del pasado de las protagonistas, sus recuerdos, sueños, deseos, frustraciones, etc. En esa misma medida, la ciudad como cuerpo ajeno juega un papel importante, especialmente en las novelas de Ana Clavel y Guadalupe Nettel, en donde las *flâneuses* se vuelven parte de la ciudad. En *Tras las huellas de mi olvido* se presenta un fragmento de una cotidianidad atravesada por la violencia del hogar y una ciudad interiorizada por Etél.

La misma complejidad del cuerpo también se presenta a través de un atisbo a la crisis del género del sujeto. Aunque en las novelas no se problematiza explícitamente el género de las protagonistas en tanto éstas se asumen dentro de la categoría social “mujer”, parte de la identidad de la caminante se expresa en términos de su género. Aunque no sea el único aspecto para marginar a los sujetos, resulta evidente que, desde las primeras discusiones sobre la *flâneuse*, el género prevalece como elemento fundamental para separar la agencia entre los caminantes masculinos y las caminantes femeninas. El hecho de que Etél, en *Tras las huellas de mi olvido*, se siente cómoda cuando se reconoce con características andróginas implica también pensar en las posibilidades de su agencia en la urbe si, socialmente, no fuera percibida como una mujer: “Era evidente que estaba disfrazada, pero me pareció que podría salir a la calle con esa ropa y no sentirme incómoda por las miradas de los demás, no me reconocerían” (Camacho, 2010, pp. 146-147).

No obstante, cuando Etél se suma a la fiesta de *drags*, todos la reconocen y la separan a partir de su género: “Ingenuamente pensé que podría pasar desapercibida, pero al darse cuenta de que era mujer me ignoraban. Pocos respondieron mi saludo” (Camacho, 2010, p. 150). Por tanto, se remarca esa diferenciación cuyo origen se encuentra en el género del sujeto y que la aparta del grupo social con el cual convive. Asimismo, Isaac es un personaje cuya identidad genérica se encuentra en transición, lo cual nota la protagonista a partir del cuerpo de su amigo:²⁷ “Entonces Isaac y yo nos encerramos en su cuarto, y mientras le ayudaba a vestirse me di cuenta de que estrenaba tetas, no se las había visto antes” (Camacho, 2010, p. 137). Ulises Paniagua (2021) señala cómo la figura *queer* en la novela urbana reciente está poco presente, por ello resulta interesante el personaje de Isaac porque, como lo señala el

²⁷ En el texto de Bibiana Camacho, Etél se refiere a Isaac con pronombres masculinos a pesar de la transición genérica y de identidad realizada por éste.

autor: “[...] no necesita encubrir su sexualidad ante los vecinos. Es capaz de convocar a una fiesta de disfraces dentro de su privacidad sin que los condóminos se escandalicen” (p. 277).

En *Los deseos y su sombra*, a pesar de no existir un personaje como Isaac, sí se da cuenta de un personaje cuyas características faciales, según lo narrado, oscila entre los sexos femenino y masculino. La relevancia de dicho personaje reside en que pertenece al grupo de los marginados sociales, huérfanos e indigentes del Centro histórico al cual Soledad se unirá eventualmente. Sumado a lo anterior, se narra en la novela el vínculo que este sujeto mantiene en la urbe como un ser inherente al espacio de la ciudad: “Era evidente que la calle le sentaba bien a este joven de rasgos femeninos que, hacía tan sólo unos meses, bordeaba constantemente los límites de la psicosis” (Clavel, 2000, p. 164). En su *flâneuserie*, Soledad reconoce también a estos agentes urbanos cuya identidad genérica problematiza los esquemas establecidos.

Resulta útil recordar que la ciudad en *Los deseos y su sombra* carece de un género determinado a pesar de que se le evoque como un cuerpo. De este modo, sólo es un cuerpo a-genérico o que puede oscilar entre los géneros como sus habitantes. En el caso de *El huésped*, esta falta de definición de género en la segunda consciencia de Ana le permite a Orly. C. Cortés concluir que el “acto *flâneuse*”, la *flâneuserie*, la lleva a cabo el huésped, un ser sin género, y que esto limitaría la agencia urbana de la protagonista. No obstante, si bien La Cosa no tiene un género definido, siempre oscila entre ser simplemente “La Cosa” y “el huésped”, el agente que lo contiene es un cuerpo femenino que, al final de cuentas, es quien realiza el recorrido urbano. Esto no implica que no importe el género de La Cosa, lo que se busca resaltar, como en el caso de la novela de Bibiana Camacho, es que las agentes presentan una identidad (mujer) que corresponde con su cuerpo (femenino) que, después de todo, es desde donde se construye la agencia urbana.

En todos los casos, especialmente pensado desde la fenomenología, el cuerpo enuncia, narra y configura la experiencia de cada protagonista en sus recorridos por la Ciudad de México, al mismo tiempo que adquieren diversas funciones cada vez más alejadas de la metáfora de “la ciudad como cuerpo femenino”. Dicho alejamiento gradual se percibe en las tres novelas en tanto *Los deseos y su sombra*, del 2000, aún menciona la metáfora que homologa la ciudad con el cuerpo femenino, pero, de algún modo desarticulando dicho discurso a través del sujeto que experimenta ese cuerpo urbano sin erotizarlo ni sexualizarlo. En cambio, en *Tras las huellas de mi olvido*, del 2010, dicha homologación desaparece; la ciudad es una abstracción imaginaria consolidada ya desde el sueño o desde el recuerdo.

2.3 El cuerpo femenino como herramienta y los modos distintos de andar en la ciudad

Los “modos de andar” refieren a la manera de trazar un recorrido urbano y, por lo tanto, la construcción gradual de la narración pues mientras se anda, se narra.²⁸ Estos “modos de andar” alternos abrevan de las propuestas de Sarah Ahmed (2018), especialmente sus “orientaciones” –centradas en el uso del espacio– que, en palabras de la autora, es: “[...] alienar el cuerpo y el espacio: solo sabemos en qué dirección girar una vez que sabemos en qué sentido estamos” (p. 20). Aunque la orientación y el uso del espacio, en un sentido

²⁸ María Lugones, en su libro *Peregrinajes* teorizar una coalición contra múltiples opresiones, mediante su categoría de “Teórica callejera” realiza una serie de propuestas para usar el cuerpo como herramienta y explorar la calle, es decir, propone “modos de andar” y “usar” el cuerpo en el espacio urbano. Estos modos y usos son alternos y distintos a los tradicionales, en esa misma medida, las búsquedas y las producciones también son diferentes a las de la filosofía tradicional. Sus aportaciones, desde el pensamiento poscolonial, permiten observar una necesidad de agencia y posibilidades de lectura del espacio urbano a finales del siglo XX. Se presentan nuevas maneras de pensar la urbe a partir de sujetos que no entran en la categoría del hombre-europeo-hetero-normado, en el caso de Lugones serían las mujeres subalternas u oprimidas. Aunque las aportaciones de la filósofa argentina no sean centrales para este trabajo, pues su postura mira hacia un horizonte distinto al aquí planteado, sus ideas permiten señalar cómo también fuera de la literatura se pensaron maneras alternas de andar y usar la ciudad.

fenomenológico, se explica en el siguiente capítulo, lo que importa apuntar en este punto es que también en el objeto literario las y los caminantes registran orientaciones mediante el uso del cuerpo en relación con el espacio ocupado-habitado. Además, existen “modos de andar” que hacen hincapié en la *performatividad* del cuerpo para orientarse por la ciudad, a saber, no es el mismo uso que hace el *flâneur* (caminata al ras del suelo o sobre la acera) que la realizada por la *flâneuse* en su calidad de caminante “no legítima”.

La búsqueda de otros modos de explorar, pensar y caminar por la ciudad es parte central de una *flâneuserie*, es decir, de una caminata femenina. Cuando se afirma que la *flâneuse* no es la simple traducción al femenino del *flâneur*, no sólo por el contexto de origen o su historia cultural, se señala también que el “modo de andar” de la caminante es distinto. Esta diferencia entre la agencia entre uno y otro tiene su génesis en el tipo de herramientas utilizadas para tener una experiencia urbana. En el presente estudio se trabaja con la propuesta de que la herramienta esencial de la *flâneuse* es el cuerpo, en consecuencia, este cambio de herramienta, del conocimiento al cuerpo, implica modos de andar diferentes. Mientras el *flâneur* tiene un aparato crítico basado en el conocimiento de la urbe, de sus calles y su historia, lo que le impide perderse del todo, la *flâneuse* sólo tiene su cuerpo como receptor, no sólo de estímulos cinestésicos, sino de la ciudad como construcción sociohistórica.

Georgiana Banita, Judith Ellenbürger y Jörn Glasenapp (2017), por ejemplo, mencionan: “Al mismo tiempo, el ‘deseo de caminar’ femenino pone a prueba los límites de la *medialidad* moderna y, por lo tanto, representa un desafío cultural que, para hacerle

justicia, requiere un conjunto de instrumentos críticos decididamente heterogéneo”²⁹ (p. 23). Ese mismo “deseo de caminar” representado en *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* obliga a rastrear esas otras maneras de andar y, como lo anotan los autores, estudiar esas maneras con distintas herramientas. En otras palabras, la *flâneuserie*, a diferencia de la *flânerie*, al ser un tipo de recorrido urbano no tradicional, necesita estudiarse en su singularidad, por ejemplo, el recorrido por el recuerdo y la memoria que también realiza la protagonista de *Los deseos y su sombra*; el recorrido por el metro y la oscuridad en *El huésped*; y el recorrido onírico frente al recorrido del recuerdo de la vigilia presente en *Tras las huellas de mi olvido*.

Este apartado tiene como finalidad establecer esas “otras” maneras de recorrer la ciudad propuestas por las novelas del corpus estudiado en relación con el uso y la importancia del cuerpo femenino aludido en los dos apartados anteriores. A saber, cómo el cuerpo funciona en tanto herramienta para ocupar no sólo la calle, sino también para la rememoración y la reflexión del mismo cuerpo en la urbe. De igual manera, presentar que el cuerpo es central al momento de vincular el recuerdo, el recorrido y las intenciones de las protagonistas en el mundo ficcional. Hacer estas señalizaciones resultan de suma importancia pues en el capítulo posterior se hará una propuesta de lectura de las orientaciones, espacios y subjetividades resultantes de que la *flâneuse* ocupe la calle en las obras narrativas aquí trabajadas.

En principio, debe anotarse que estas formas alternas de caminar están enmarcadas por el hecho insólito de cada novela: la invisibilidad, la conciencia parasitaria y el umbral

²⁹ „Die weibliche ‚Lust zu gehen‘ testet zugleich die Grenzen moderner Medialität aus und stellt dadurch eine kulturelle Herausforderung dar, die, um ihr gerecht zu werden, eines dezidiert heterogenen kritischen Instrumentariums bedarf“ (La traducción es mía).

onírico. Si las protagonistas de *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* pueden convertirse en *flâneuses* es gracias a un acontecimiento “fantástico”. Esta línea de reflexión propone una incapacidad de los sujetos femeninos por apropiarse del espacio urbano. Sin embargo, a partir del hecho fantástico se puede configurar la *flâneuserie* como agencia urbana mediante la exacerbación de sensaciones, pero también de maneras de andar por la ciudad. Este hecho, por otro lado, no se presenta como único momento “aislado” en cada novela; la invisibilidad, la segunda consciencia o el ámbito onírico están presentes a lo largo de cada relato, construyen también el argumento y, en consecuencia, la *flâneuserie* de cada personaje femenino.

En segundo término, cada uno de estos recorridos femeninos están antecidos por momentos en los cuales las protagonistas tienen dificultades para andar por la calle, lo que eventualmente las orilla a explorar otras vías de deambular. Estos momentos iniciales de los recorridos evidencian un “modo de andar” previo, muchas veces marcado por la educación genérica, el “ser” mujer en la ciudad. Por ejemplo, la caminata realizada por la protagonista de la novela de Clavel está inicialmente caracterizada por esa imposibilidad del libre andar, la ansiedad y vulnerabilidad: “No pudo evitar sentirse desprotegida, como si las decenas de miradas que la traspasaban tuvieran la capacidad de hurgarla, penetrar esa intimidad que, ahora lo sabía, resguardaba la piel” (Clavel, 2000, pp. 16-17). Como puede notarse en este fragmento, la ansiedad de la protagonista proviene del acto de sentirse observada a pesar de la invisibilidad. La mirada, como motivo recurrente, también refiere a todos aquellos momentos en los cuales Soledad fue un objeto para el deseo del otro; su función era ser contemplada: “Soledad percibió por primera vez aquel juego de sombras y tanteos que tanto disfrutaba Péter sin mover un dedo, sólo la vista ejercitada. Era como si su mirada no se detuviera en las partes visibles de su cuerpo, sino que la acariciara en esas zonas ocultas a

sus ojos” (Clavel, 2000, p. 75). El recorrido inicial está aún influenciado por todas aquellas cuestiones sobre las cuales hacen hincapié los estudios de la *flâneuse*: el miedo, la vigilancia, la “mirada” del otro y la ansiedad que existe sobre el cuerpo de las agentes urbanas.

En el caso particular de la novela de Clavel, el trabajo realizado por Soledad en el Archivo Muerto, esa parte subterránea del Palacio de Bellas Artes se concibe no sólo como un entrenamiento del cuerpo, sino también como prefiguración del recorrido urbano insólito según el espacio recorrido, en otras palabras, un antecedente del modo distinto de andar mientras se es invisible. Uno de esos modos distintos refiere a un aspecto anotado en el apartado anterior, a saber, el cuerpo como un “lugar” para ser recorrido (el espacio subterráneo urbano en relación con el jarrón/cuerpo en donde se esconde Soledad) pero también como un indicio del recorrido urbano mediante el uso del cuerpo para explorar el espacio: “Qué contraste con el aire enrarecido de los subterráneos, penumbra permanente que uno podía tocar con las manos” (Clavel, 2000, p. 139).

Recorrerse a sí misma, entonces, es también un modo alterno de andar que, paralelamente, propone al cuerpo como un nuevo sitio para ser “caminado” o “experimentado” y para ser explorado como se explora una ciudad. Esta afirmación resulta impensable en los esquemas bajos los cuales fueron creadas y leídas las narrativas urbanas del siglo XX, especialmente aquellas protagonizadas por sujetos masculinos. En cambio, la *flâneuse*, producto de los últimos años del siglo XX y de las lecturas actuales, deambula por su cuerpo, pone en crisis la noción de que sólo los espacios geográficos pueden ser recorridos: “Se recorría por dentro, volvía al jardín, a recorrer el laberinto de paredes rojizas, a encontrarse con el dragón dormido y a contemplarlo como si su verdadera misión fuera resguardar ese sueño” (Clavel, 2000, p. 151). Experimentar el cuerpo como algo propio será

una de las metas de la caminante urbana, especialmente, experimentarlo mientras se anda por la ciudad.

Por tanto, no debe aventurarse que la *flâneuse* realiza su actividad de manera plena y exitosa desde el principio; la *flâneuserie* es una práctica construida en el relato a partir de momentos cuyos principales referentes son los modos de andar realizados bajo una disciplina social. La caminante urbana no inicia su recorrido siendo una *flâneuse* en los términos de una agencia del cuerpo en la urbe. Por ejemplo, de Soledad García se narra que: “[...] no supo si eran las intensas luces de la avenida y el ritmo vertiginoso de los autos que circulaban en esa hora, o el nerviosismo propio de saber que los deseos te invaden [...] El caso es que trastabilló” (Clavel, 2000, p. 98). Su *flâneuserie* comienza con tropiezos, miedos e inseguridades porque las condiciones insólitas la llevan a pensar en una serie de posibilidades antes impensables cuando su cuerpo era visible.

No obstante, con la conciencia de que no se puede ocupar la calle aun cuando se es invisible, Soledad decide primero evitar la masa peatonal, caminar por los márgenes de la ciudad con el cuerpo pegado a las estructuras urbanas: “Retomó el rumbo del Paseo de la Reforma. Si había de andar de día, era mejor hacerlo por el boulevard arbolado con amplios camellones donde esquivar a los transeúntes” (Clavel, 2000, p. 197). Caminar en los márgenes, con el cuerpo pegado a la ciudad, también implica una nueva manera de conocer la ciudad y de caminar; ir en contra de la disciplina y de los modos aprendidos socialmente desde la representación literaria.

En este mismo orden de ideas, otra de las acciones significativas de la protagonista de *Los deseos y su sombra* es la de “montarse” sobre estructuras arquitectónicas de la Ciudad de México. El acto de “montar” una de las construcciones urbanas, en lugar de recorrerla o mirarla desde una perspectiva del peatón cotidiano como lo haría el *flâneur* (mediante la

simple caminata), evidencia una de esas formas alternativas de relacionarse con la urbe, esos modos de “andar” utilizando el cuerpo de manera insólita, por ejemplo: “Para cuando consiguió montarse en el Caballero Alto, la ciudad despertaba, perezosa, en el valle” (Clavel, 2000, p. 19). El espacio para observar de manera totalizante no es la calle ni el punto alto de un edificio, sino la estructura que adorna el Castillo de Chapultepec, desde donde no sólo se evita al transeúnte, también se puede experimentar la ciudad en solitario. Además, “montar” conlleva algo más que usar los pies, implica hacer un uso del cuerpo para poder acceder a un panorama urbano desde un punto de vista distinto que, a su vez, permite poseer la ciudad y una práctica interiorizada por la protagonista a tal grado de tener el impulso de montar o subirse al punto más alto de las construcciones recorridas: “Soledad sintió el impulso de treparse con ella antes de que la Catedral terminara de zarpar, pero entonces la mano de Matías la detuvo” (Clavel, 2000, p. 309).

Para que Soledad pueda andar por la ciudad como lo ha deseado, resulta necesario reconocer ese cuerpo, lo cual ocurrirá también gradualmente, aunque en esos primeros momentos de invisibilidad se haga notoria esta necesidad: “Frente a ella apareció un cuerpo de cabeza y tronco reducidos y de extremidades alargadas: era propio” (Clavel, 2000, p. 135). Se ha trabajado a lo largo de este estudio con la hipótesis de que la *flâneuserie* es una práctica del cuerpo en el espacio urbano, por tanto, para ser *flâneuses*, las protagonistas deben asumir al cuerpo como esa herramienta vivencial y también como un lugar habitado. Soledad García, por ejemplo, explicita desde una primera persona esa posibilidad de “tantear” el espacio exterior: “Descubro en ese tantear donde los sentidos se vuelven hacia el exterior, donde los pies se transforman en otro par de manos para tocar el terreno, en ese tantear en tinieblas el cuerpo se convierte, encorvado sobre sí mismo, en un gran signo de interrogación que pide respuestas a cada paso” (Clavel, 2000, p. 225).

En la novela de Guadalupe Nettel la relación del uso del cuerpo y el espacio está dada por el desplazamiento gradual del sentido de la vista. Conforme la protagonista siente debilitada la vista, se anota en la novela, sus otros sentidos se acentúan: “En vez de restablecerme pronto, como había asegurado el médico, mi debilidad aumentó, así como el dolor y los mareos. Mi oído, en cambio, era cada vez más receptivo. Detectaba todos los ruidos de la casa” (Clavel, 2000, p. 78). Sin embargo, así como ocurre en *Los deseos y su sombra*, el cuerpo se representa como 1) medio dificultoso para explorar la urbe, una primera barrera, y 2) a pesar de ser una barrera, el cuerpo es la principal herramienta para conocer el entorno: “Miré enfrente con la actitud hipnotizada de la mujer del rebozo y comencé a empujar haciendo abstracción de todas las caderas, manos y nalgas que entraban en contacto con mi cuerpo” (Nettel, 2000, p. 97).

En un principio, el modo de andar de Ana es el típico recorrido urbano a pie cuya herramienta principal es la mirada. Sin embargo, su caminata carece de un sentido lúdico y de disfrute. Para ella, recorrer la urbe tiene un fin claro: “Caminaba para almacenar recuerdos, pero también porque no soportaba quedarme quieta, a la merced de mis pensamientos y del zumbido inquietante con el que me atormentaban” (Nettel, 2006, p. 160). Caminar, por tanto, se vuelve en una necesidad y una forma de escape de la influencia de La Cosa que la habita. Se hace patente una gran diferencia, por tanto, en el modo de caminar de la *flâneuse* y, quizás, una de las más problemáticas: la carencia del placer por el callejeo. Así como Soledad García de *Los deseos y su sombra* inicia su recorrido con una ansiedad que la persigue hasta casi el final del relato, Ana tiene un constante miedo a la ceguera, a los ciegos, a La Cosa y a olvidar. Su recorrido está marcado por el miedo, la urgencia y la persecución.

La afirmación de que la *flâneuserie* carece de un aspecto de placer resulta problemática en tanto se ha planteado que, en las representaciones más recientes, el *flâneur*

también se ha alejado del disfrute en su callejeo. Este alejamiento, en última instancia, proviene de los diversos cambios de las ciudades actuales que se han convertido en megalópolis difíciles de recorrer y de experimentar en su totalidad. De igual manera, diversas preocupaciones sociales de la vida extraliteraria han afectado al hecho literario de tal modo que aspectos como la criminalidad y la violencia son obstáculos para que el caminante pueda ocupar las calles; el *flâneur* pasó de tener un paseo errático a un paseo imposible. Sin embargo, en el caso de la *flâneuse*, las diversas dificultades de acceso y ocupación del espacio urbano han estado presentes desde sus primeras teorizaciones y representaciones. Para la caminante urbana no hizo falta que las ciudades se convirtieran en enormes megalópolis violentas e inseguras para que su participación en el espacio público estuviera limitada.

La *flâneuse*, como se escribió en el primer capítulo del presente trabajo, nace de un contexto particular que hizo hincapié en el cambio de paradigmas para comprender los fenómenos culturales y sociales antes ignorados. El hecho de que las caminantes no sean capaces de disfrutar de su recorrido ni de tener algún placer de estar en la urbe, como sí lo tuvo en un principio el *flâneur*, resalta la importancia de poner el cuerpo femenino en el centro de la reflexión, pues es sobre los cuerpos femeninos donde las distintas disciplinas y violencias recaen. En este sentido, “sentir” la ciudad es una manera alterna de andar en *El huésped* pues esto implica asumir los riesgos de la urbe y esto, así como ocurre en *Los deseos y su sombra*, se logra cuando la protagonista obtiene una conciencia sobre su cuerpo.

A través de “sentir”, Ana expresa las impresiones de su entorno, al contrario de como lo haría el caminante experto, quien describe su experiencia urbana a partir del “saber”. Este uso del cuerpo para intuir el espacio vincula el “poder ver” del caminante con el tipo de aparato crítico (conocimiento) que tiene de la urbe. Mientras tanto, para la *flâneuse*, en este caso Ana, intuir, más no asegurar, es la base de toda su experiencia: “Junto a mí, sentí que el

Cacho sonreía. ¿Cómo pude adivinarlo? No lo sé con certeza” (Nettel, 2006, p. 100). El recorrido realizado por Ana tiene como herramienta principal los otros sentidos y no tanto la vista; existe una predominancia de la intuición sobre el conocimiento. Eventualmente, como se anota en la novela, esta intuición inicial se convierte en hechos y afirmaciones: “La respiración del ciego me permitía saber en qué dirección se encontraba y sentir la velocidad a la que se movía cuando comenzó a acercarse” (Nettel, 2006, p. 99).

Mientras la protagonista de *Los deseos y su sombra* hace evidente una disciplina anterior sobre el andar en la ciudad, Ana pone en crisis ese instrumento crítico con el cual el sujeto urbano se orienta en el espacio. La intuición es la primera herramienta de la *flâneuse* en *El huésped*, pero no una intuición entrenada como el *flâneur*, sino una que es producto del hecho insólito del cual es víctima la protagonista: su conciencia parasitaria. Las intuiciones de Ana no se basan en “saber” o “conocer” de forma absoluta los distintos espacios o los diversos sujetos que también habitan la urbe; es una intuición surgida de la urgencia que implica quedarse ciega gradualmente y en esto yace una manera de andar distinta.

El paso de la intuición inicial al pleno uso del cuerpo como medio para andar se lleva a cabo gracias al entrenamiento sobre la corporeidad de Ana que también implica un nivel de conciencia sobre sí misma. Dicho entrenamiento conlleva saber andar en la oscuridad, una meta que, según la protagonista, podría lograrse con la convivencia de los ciegos. No obstante, cuando El Cacho la invita a conocer al grupo de ciegos del metro, Ana empieza su andar en la penumbra gracias a quienes siempre la han habitado: “Madero [un ciego del metro] me explicó que con el tiempo había logrado compensar su falta de vista con otros sentidos. Ponía, por ejemplo, mucha más atención que antes a las voces de la gente” (Nettel, 2006, p. 122). Consecuentemente, en la novela se plantea un desplazamiento de la predominancia del sentido de la vista hacia los otros sentidos. Este desplazamiento de los

sentidos, específicamente desplazar la centralidad de la vista, permiten al personaje “encarnar” el espacio a través de una serie de estímulos corporales.

El desplazamiento del sentido de la vista, además, corresponde a un desplazamiento del espacio urbano recorrido, es decir, Ana pasa de la ciudad superficial al espacio subterráneo del metro. En este segundo espacio es en donde la protagonista acentúa más sus otros sentidos: “Poco a poco fui permitiendo que los ruidos del lugar llegaran hasta mí para dejarse descifrar: el metro con su rugido monótono se oía constantemente muy cerca de nosotros, así como los pasos de la gente de arriba, el ronroneo de la escalera eléctrica y otros crujidos que no me era posible reconocer, entre ellos el golpeteo incesante detrás del muro” (Nettel, 2006, p. 110). Se puede leer en la cita anterior esa falta de necesidad de percibirlo y conocerlo todo, la protagonista obtiene estímulos fragmentados y ella lo interpreta según su oído. Aquí, por tanto, reside otra manera de explorar la urbe mediante la quietud y la escucha de lo que ocurre alrededor, en otras palabras, no hay una caminata continúa sino una experimentación sensorial.

Este recorrido no continuo o con momentos de quietud se relaciona con el espacio ocupado por la *flâneuse* en *El huésped*. Por ejemplo, los vagones del metro, al no ser un lugar de tránsito para los usuarios, permite que desde la inmovilidad se pueda percibir el espacio que, en última instancia, es también parte de la ciudad. Ese “otro” espacio, el vagón del metro, por tanto, involucra otras vías de aprehender la ciudad. En *El huésped* una de esas vías reside en “sentir” el cuerpo ajeno. Por tanto, en la novela de Nettel se leen dos maneras alternativas de recorrer la urbe: 1) mediante otros sentidos que no sean la vista; y 2) a través de espacios que no necesariamente son la ciudad superficial o la ciudad “turística”. Estas maneras también están presentes en *Los deseos y su sombra*, pero con variaciones

significativas, pues en la novela de Clavel los modos de recorridos se hacen a través de la desaparición del cuerpo y la evasión de la mirada del otro.

En *Tras las huellas de mi olvido*, debe señalarse nuevamente, el recorrido urbano está escindido en dos: 1) un recorrido realizado en el momento de la vigilia: la protagonista busca saciar la sensación de olvido con la cual despierta; y 2) un recorrido en el plano onírico. Aunque este segundo recorrido esté enmarcado por aquellos realizados en el momento de la vigilia y el recuerdo, caminar por una ciudad onírica como única posibilidad para la libre agencia conlleva alejarse de las representaciones miméticas del callejeo, es decir, abandonar el plano de lo “real” o “factual” para darle cabida al umbral del sueño. En esa medida, así como ocurre en *Los deseos y su sombra* y *El huésped*, las condiciones insólitas del sujeto que camina y de los espacios caminados determinan los modos de andar y la manera en que el cuerpo tiene presencia en el relato.

En el recorrido onírico, la *flâneuserie* realizada por Etél, se dan acontecimientos cuya explicación provienen de que se trata de un sueño, pero que tienen como centro construir un cuerpo caminante, por ejemplo: “La mugre de las plantas de mis pies avanza de los tobillos a las pantorrillas que se endurecen como si fueran piedra” (Camacho, 2010, p. 12). Dicho cuerpo caminante, como se ha indicado, siempre está en relación con el espacio recorrido, en este caso también onírico: “Mis pies chapotean en algo viscoso, invisible; debe ser que el asfalto se derrite bajo mis pies” (Camacho, 2010, p. 13). Estas primeras señalizaciones entre el cuerpo de la protagonista y el espacio evidencian una imposibilidad de andar por la ciudad, una resistencia de la calle para ser ocupada por la *flâneuse*. Dicha resistencia, en consecuencia, produce modos de andar también distintos; averiguar de qué modo recorrer una ciudad que parece no poder (o querer) ser recorrida en el plano onírico.

Por otro lado, En *Los deseos y su sombra* y *El huésped* los hechos insólitos, aunque no oníricos como en la novela de Camacho, también tienen sus correspondencias con el espacio urbano. Por ejemplo, Soledad García habla con las estatuas de Paseo de la Reforma y se encuentra con los muertos de las calles del Centro histórico; Ana conoce espacios y sujetos (huéspedes) inimaginables en los túneles del metro de la ciudad. Mediante estos hechos se construye un recorrido particular que, aunque de base “factual” o “realista”, propone otras formas de representar, pensar y narrar la ciudad. Así mismo, la oscilación genérica de estas novelas, entre lo insólito-factual-fantástico-realista, corresponde a una tendencia actual en la narrativa hispanoamericana. En consecuencia, la construcción del relato se vincula con el contexto del circuito literario al cual pertenecen Ana Clavel, Guadalupe Nettel y Bibiana Camacho

En *Tras las huellas de mi olvido*, el acto de caminar por una ciudad onírica produce miedo debido a una educación y disciplina sobre el cuerpo femenino y su agencia en la urbe, tal como ocurre en las novelas de Clavel y Nettel. En la caminata onírica, aunque llena de posibilidades, existe un sentimiento de ansiedad y desconcierto: “Camino rápido, trato de mantener el menor tiempo posible mis pies sobre el asfalto” (Camacho, 2010, p. 13). Hay una urgencia de permanecer lo menos posible en el espacio, de escapar de ese mundo irreal. Como ocurre en *Los deseos y su sombra* y en *El huésped*, hay una imposibilidad de caminar por la ciudad; mientras en las novelas de Clavel y Nettel la imposibilidad proviene de la muchedumbre y su vigilancia, en la novela de Camacho la ciudad soñada no permite realizar el recorrido.

Por tanto, esa manera alterna de ocupar la calle en la novela de Camacho es soñar un recorrido, pero, aún en el ámbito onírico, ser incapaz de realizarse como caminante. El uso del cuerpo será a través de todas las sensaciones vividas en ese sueño urbano. Es decir, y

como ya se ha escrito, el cuerpo vincula sueño y vigilia; todas las peripecias ocurridas en el sueño tienen una correspondencia con el relato principal y con la sensación de olvido permanente en la protagonista. Todas las indicaciones sobre el cuerpo hechas en el sueño resuenan en algún punto del relato de la vigilia.

El cuerpo en *Tras las huellas de mi olvido* no sólo se usa para recorrer la calle o para dar cuenta de las impresiones del sujeto en la urbano. El cuerpo, en tanto un sueño y vigilia, estructura la novela y cohesiona cada una de las acciones del argumento a pesar de la existencia de una narración en tercera persona y otra en primera persona. Así como los pies dan ese efecto de circularidad, el cuerpo se mantiene en el centro como articulador de los temas y motivos, entre ellos, el recorrido urbano y la memoria. *Tras las huellas de mi olvido*, puede conjeturarse, es una novela hecha a base de sensaciones corporales y descripciones sobre los cuerpos. De igual manera, el hecho de que el recorrido urbano se realice en el plano onírico hace evidente las alternativas de representar la ciudad. Es decir, contar una experiencia urbana ocurrida en el sueño, a la par de una ocurrida en la vigilia, muestra dos maneras de evocar la urbe.

En las tres novelas que conforman el corpus narrativo sobre la *flâneuse* se muestra una creciente preocupación, presencia y crisis del cuerpo femenino de la primera década del presente siglo. En *Los deseos y su sombra* hay una crisis del cuerpo visible, de la corporeidad como obstáculo para el disfrute del sujeto mismo pues es objeto útil sólo para el otro, para el deseo ajeno, como lo apunta Ana Clavel. En *El huésped*, se presentan cuerpos con particularidades que eventualmente los llevan a habitar otros espacios en los cuales residen aquellos quienes no pueden ocupar la calle como el resto. En *Tras las huellas de mi olvido* el cuerpo lo es todo en la medida en que lo ocurrido alrededor de él en el ámbito de la vigilia, el sueño y la psique tiene un efecto sobre lo corporal y su narración.

Estas representaciones y preocupaciones en torno a la existencia corporal de los personajes producen modos alternos de andar, de explorar la urbe porque ya no se da por hecho que tener un cuerpo para caminar y experimentar la ciudad sea suficiente para configurar una narración urbana. Además, en las novelas propuestas para el presente estudio se evidencian otros medios para evocar la urbe, no sólo la caminata al nivel de la calle y mediante la mirada como lo haría tradicionalmente el *flâneur*. Subir y montarse a las estructuras urbanas, pasear en los túneles sin poder ver y utilizar solo los sentidos para ubicarse y soñar que se recorre una ciudad ponen en crisis las representaciones tradicionales de la caminata citadina. De este modo se presenta la *flâneuse* en el argumento de las novelas, mediante los espacios distintos, e insólitos, que recorre.

3. Elementos para la construcción de una *flâneuserie*

Las funciones y las resignificaciones del cuerpo, así como el recorrido femenino representados en el corpus de novelas del presente trabajo, se despliegan mediante el acto de narración textual. Aunque esto pareciera una obviedad, es indispensable remarcar la naturaleza constitutiva de cada una de las novelas; hacer hincapié en el texto es señalar la importancia de la composición, el origen de enunciación y los recursos constructivos en cada una de las novelas. Cuando se propone el análisis de una experiencia urbana femenina se trata, por tanto, del estudio de un artefacto cuya construcción, por no decir “forma”, está también influenciada por dicha experiencia. Del mismo modo como se anotó en el capítulo anterior, la experiencia vivencial está dada por un uso del cuerpo, el recorrido urbano y los espacios explorados y descubiertos por las protagonistas que se evocan en un producto textual (novela).

En las tres novelas las protagonistas, quienes también llevan a cabo el recorrido urbano, narran la historia y, de manera explícita, realizan una serie de ajustes para su composición. Si bien, en *Los deseos y su sombra* hay una voz narrativa en tercera persona, ésta se encuentra focalizada en Soledad García al mismo tiempo que la voz de la personaje se hace presente por medio de apartados y apuntes separados en la narración. En *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*, Ana y Etél asumen completamente la función de narradoras. Anna María Iglesia (2019) reiteradamente resalta la necesidad de atender a la *flâneuse* como una productora de discursos urbanos pues, escribe la autora: “Si el relato está a cargo de los hombres, también lo está la ciudad, el espacio de la palabra pública” (p. 26). Esta fue una de las principales búsquedas de la crítica artística de las dos últimas décadas del siglo XX: la

flâneuse como enunciadora de su propia experiencia en contraposición con el relato de la transeúnte o la prostituta narrado por un sujeto masculino.

La narración de una experiencia propia, por otro lado, permite entender todas las funciones que tiene el cuerpo como alegoría o como herramienta en vínculo con el espacio urbano, especialmente aquellas funciones asignadas por ese “yo” asumido por las protagonistas. La manera en que dicha experiencia está expuesta también tendrá implicaciones en cómo se percibe y se configura la *flâneuserie*. En el caso de las tres novelas, la memoria o el recuerdo será la estrategia predilecta para contar la historia. En el mismo acto de recordar o rememorar se encuentra una de las alegorías más frecuentes: el andar. Soledad García, Ana y Etél andan por la memoria como lo hacen por la ciudad, incluso, en *Tras las huellas de mi olvido*, la protagonista retrocede sobre sus propios pasos para recordar lo que ha olvidado.

El recuerdo se vuelve más que un motivo; es, en última instancia, el acto que da origen al relato y la forma de las novelas. Por ejemplo, *Los deseos y su sombra*, Soledad García hace referencia frecuentemente sobre la necesidad de recordar ya sea mediante la metáfora de la fotografía o del tren. En *El huésped* la narradora no sólo enuncia una necesidad de guardar todo lo percibido en la memoria, pues al mismo tiempo la narración es un gran recuerdo que abarca toda la novela. En *Tras las huellas de mi olvido* la búsqueda por aquello olvidado, la urgencia de recordar, es lo que motiva la narración. En ese sentido, las tres novelas tienen como centro de su operación narrativa la reconstrucción de una serie de recuerdos cuya finalidad es explicar cómo la protagonista llegó al punto desde donde se está narrando. No es sólo que la memoria sea un tema o un tópico, sino que mediante la narración se emulan o ensayan vías a través de las cuales se configura una experiencia vivencial. También, en las

tres novelas el recuerdo conlleva o se relaciona con el recorrido urbano y, en consecuencia, con el uso del cuerpo ya anotado en el apartado anterior.

Al tratarse de los recuerdos como un asunto de índole individual, el uso de la memoria como recapitulación de una serie de hechos pasados responderá a las necesidades, experiencias, inquietudes e intereses de cada protagonista quienes usan la memoria para reconstruir su experiencia no sólo como caminantes de una ciudad. Además, cuando se habla de una (re)composición de los hechos se refiere a cómo en el acto narrativo se dispone de las acciones sucedidas con anterioridad para la configuración de una historia. Escribe José María Pozuelo Yvancos (1994) que “La actividad de contar o narración, el modo de presentar esos hechos (perspectiva elegida, temporalidad adoptada en su presentación al lector, etc.) pertenecen al discurso que impone desde una selección de acontecimientos hasta su disposición de interés según los fines del narrador y una elocuencia concreta” (p. 222). El objetivo de este tercer apartado es señalar y estudiar las disposiciones de la narración, sus motivaciones, así como sus operaciones con la finalidad de determinar las maneras en que se construye la experiencia femenina como agente en la Ciudad de México novelada en *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*.

Hacer el estudio de la narración textual que da como resultado la evocación de una experiencia determinada permite, al mismo tiempo, analizar a las novelas como artefactos artísticos, constructos de tres autoras de quienes no podemos conocer sus motivaciones, pero sí los efectos de las obras que crearon. Dichas obras, como se ha revisado anteriormente, coinciden en temas, preocupaciones y, lo que ha originado el presente trabajo, la presentación de tres protagonistas femeninas que caminan por una ciudad. Si, como lo menciona Pozuelo Yvancos (1994): “Narrar es administrar un tiempo, elegir una óptica, optar por una modalidad (diálogo, narración pura, descripción), realizar en suma un argumento entendido como la

composición o construcción artística e intencionada de un discurso sobre las cosas” (p. 224), las coincidencias de las tres novelas aquí estudiadas no sólo se constriñen a la ciudad novelada, al tipo de protagonista construida o a la importancia del cuerpo, sino también al modo en que los relatos están compuestos, en este caso, el recuerdo.

Debe apuntarse, por otro lado, que cuando se habla de “recuerdo” o “uso de la memoria”, no se refiere únicamente a una analepsis en su definición propuesta por Gerard Genette (1972) como “toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos, es decir, una retrospección” (p. 48), o en algunas de sus variantes. Recordar se vuelve la operación entera de la novela: *El huésped* es una historia construida a base de recuerdos antes de la ceguera de la protagonista, así como también ocurre en *Tras las huellas de mi olvido* en donde Etél recuerda la serie de hechos que la llevó a esa última escena en el coche escapando de su madre mientras intenta recordar todo el tiempo aquello que ha olvidado.

Rocío Romero Aguirre (2010) advierte con pertinencia que “si el análisis del recuerdo se ciñe únicamente al análisis de la forma, corremos el riesgo de desvirtuar el valor del recuerdo en sí mismo dentro de una narración” (p. 47), lo cual sería aún más limitante en el caso de las novelas de Clavel, Nettel y Camacho, donde el recuerdo está relacionado con el acto de narrar, el cuerpo, el recorrido urbano y una serie de búsquedas y construcciones llevadas a cabo por las protagonistas. Establecer que hay presencia únicamente de analepsis sería, en última instancia, cercar cualquier posibilidad de interpretación o análisis sobre la composición en cada una de las partes de la novela (texto, temas, motivos, actantes) que se vinculan y generan una experiencia en torno a la ciudad.

En las tres novelas aquí analizadas, las protagonistas hacen un uso de la memoria desde una posición determinada en el relato; esa posición también tiene una estrecha relación

con un posicionamiento en la ciudad o el espacio recorrido: memoria y recorrido, por tanto, están ligados. En este sentido, será importante señalar aquellos espacios recordados y también soñados en el caso de la novela de Camacho. Si bien, el espacio que más resalta es el de la ciudad, ésta genera contrastes con otros lugares como el hogar, el metro, el centro de ciegos, etc. A medida que la *flâneuse* camina y narra, descubre, explora y, en ocasiones, reinterpreta los espacios por los cuales ha pasado. Cada uno de esos sitios, entonces, tiene una importancia en el acto de recordar ya que, como ocurre más claramente en *Los deseos y su sombra*, es el espacio el que genera el recuerdo.

Los elementos para el estudio de una *flâneuserie*, por tanto, no sólo implican identificar un recorrido urbano femenino en la obra narrativa, sino entender cómo se da dicho recorrido, qué lo motiva, por cuáles espacios urbanos ocurre, el tipo de experiencias que involucra y las diversas orientaciones del sujeto. Todos estos elementos provienen de la misma tradición crítica y teórica sobre la caminante urbana en las producciones culturales, la cual se ha preguntado por el tipo de recorrido, relato, perspectiva y espacios que conllevan una *flâneuserie*, especialmente si, como se anotó en el primer capítulo, la *flâneuse* no es simplemente la contraparte femenina del *flâneur*.

Aunque la discusión sobre el género no es central en este trabajo, pues la *flâneuse* se construye totalmente dentro del género femenino y las consecuencias sociohistóricas y culturales que esto implica, textos como *La fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros* de Sara Ahmed, ayudan a entender que la ocupación y habitación de espacios por agentes no “legítimos” siempre conllevará una serie de obstáculos. Con preocupaciones similares, pero con resoluciones distintas, el texto de María Lugones y el de Sara Ahmed presentan como primer conflicto el del cuerpo con un género en particular, femenino en el caso de Lugones, y *queer* en el caso de Ahmed; es decir, aquello distinto al sexo masculino

o al sujeto masculino hegemónico heteronormado. El planteamiento principal es la ocupación y utilización de un espacio diseñado por otro; ese otro quien se encuentra totalmente orientado, el “estratega” o “agente autónomo” como lo llama Lugones.

Por su parte, Ahmed (2019) escribe que: “El ‘aquí’ del cuerpo no se refiere solo al cuerpo, sino a ‘donde’ vive el cuerpo. El ‘aquí’ de la vivencia corporal es por tanto lo que saca al cuerpo de sí mismo, dado que está influido y es modelado por lo que le rodea” (p. 22). “Espacio” y “uso” del espacio son los axiomas esenciales para la comprensión de la *flâneuserie*, entender la naturaleza del “estar”, “habitar” y “recorrer” mediante el uso del cuerpo como principal herramienta para la construcción de la experiencia. La ciudad, por tanto, también tendrá implicaciones en el uso del cuerpo de la *flâneuse*, no sólo en ese momento donde se echa a andar las disciplinas sobre el cuerpo, sino también cuando la caminante tantea sus potencialidades y limitaciones en tanto agente urbana.

Las orientaciones, en el caso del género narrativo, también son presentadas por medio de la narración textual. Mientras las protagonistas recorren la ciudad, narran, mientras narran ocupan el cuerpo para construir una subjetividad y, al mismo tiempo, en el acto de narrar-caminar-ocupar el cuerpo, evocan espacios, exponen interpretaciones, miedos, deseos, etc. Los cuerpos, como lo indica Ahmed (2019), “no viven en espacios que son exteriores a ellos: más bien los cuerpos les dan forma al vivir en ellos, y cobran su forma al habitarlos” (p. 22) Por ello, la Ciudad de México representada en *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* es un espacio dinámico, no un simple escenario de fondo. La urbe no sólo tiene sus dinámicas, en las cuales interrumpe la *flâneuse*, sino también es ente activo, un actante en las novelas que interactúa con los personajes y está en constante cambio. Narrar el espacio será una de las tareas de la *flâneuse*, pero narrarla desde una perspectiva singular, evidenciar un relato alterno pues, como lo anota Anna María Iglesia (2019), el relato de la

ciudad “es el relato colectivo y, a la vez, el relato hegemónico: la ciudad es la imposición de un mapa y sus prácticas, es decir, es la imposición de todo un modo de vida, y por lo tanto, de un rol social” (p. 26).

En los siguientes apartados se estudia la relación de la memoria y el recuerdo con el acto narrativo llevado a cabo por la *flâneuse*, así como las distintas estrategias narrativas alrededor del acto de “recordar”. Así mismo, se hace una descripción y análisis del espacio representado en las novelas haciendo una distinción entre la ciudad como institución establecida y la ciudad como territorio de agencia por parte de la *flâneuse*. Por último, se anota la experiencia subjetiva resultante del uso del cuerpo como práctica para una *flâneuserie* en la Ciudad de México. Por tanto, para términos del análisis de la *flâneuserie* en el presente corpus literario se señalarán y estudiarán tres elementos: la narración, el espacio y, finalmente, la experiencia resultante de caminar por la ciudad como *flâneuse*.

3.1 La memoria como narración

Como se ha descrito anteriormente, *Los deseos y su sombra* está narrado principalmente por una voz narrativa en tercera persona que totalmente se focaliza en la protagonista; la función principal de esta voz es describir la serie de acciones llevadas a cabo por Soledad García y, de igual manera, mediante el uso del discurso indirecto libre, exponer sus pensamientos, inquietudes y reflexiones. Esta voz narrativa en ningún momento da indicios de pertenecer al mismo mundo ficcional de los personajes novelados, por tanto, no es testigo. No obstante, se evidencia una carencia de omnisciencia por parte de esta voz, especialmente, cuando Soledad interrumpe su recorrido: “Debió perder el conocimiento porque cuando abrió los ojos el cine estaba vacío. Salió a toda prisa sin importarle que al

empujar la puerta una señora de aseo rodara por el piso” (Clavel, 2000, p. 17). Existe una suposición realizada por esta voz narrativa lo que permite concluir una total supeditación a la conciencia y acciones de la protagonista.

Por otro lado, la distancia temporal establecida entre los sucesos narrados y el momento de la enunciación por parte de la voz narrativa es indeterminada. Es decir, aunque haya un uso predominante del pretérito, éste no implica la narración de un suceso ocurrido en algún punto lejano en el tiempo. Al contrario, el uso de determinadas deixis temporales ayuda a establecer que entre los sucesos y la narración hay una distancia corta no claramente establecida ni determinada, por ejemplo el siguiente fragmento: “Ahora caminaba por las cornisas del Caballero Alto sin temor a la caída, se colgaba del asta donde cada fecha solemne tremolaba una bandera tricolor [...]” (Clavel, 2000, p. 20). La señalización “ahora” determina en qué momento se narra en relación con el suceso narrado. Dicha señalización diferencia entre el momento del relato principal (a partir de la invisibilidad de Soledad) y el relato donde se recuenta el pasado de la protagonista, pues la narración sigue a Soledad en su rememoración y volverá al presente narrativo indicando la temporalidad narrada: “Ahora que nadie puede verla trepada de nuevo en el Caballero Alto, desde este puesto de observación alguna vez dispuesto para atisbar el movimiento de los astros [...]” (Clavel, 2000, p. 81).

Esta manera de operar de la voz narrativa en tercera persona en *Los deseos y su sombra* implica que, a pesar del uso del pretérito, no haya una práctica de la memoria y del recuerdo por parte de la voz enunciativa ya que toda su enunciación gira en torno a la protagonista, aunque en ocasiones la voz narradora muestre indicios de autonomía: “y yo me quedé sin tinta para escribir estas líneas” (Clavel, 2000, p. 282). Caso contrario a *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* en donde las voces narrativas se originan en las protagonistas y, por lo tanto, ellas asumen la responsabilidad del relato, así como de su composición. En la

novela de Ana Clavel, la voz narrativa no asume ninguna responsabilidad y se permite dudar de lo narrado siguiendo siempre la conciencia de la protagonista y recurriendo en ocasiones al tiempo verbal presente: “Soledad duda al pensar que ahora mismo no sabe con certeza si es la misma que se columpia en los hombros de un caballero-astronómico, erguido sobre la punta de un cerro cuya base duerme un chapulín de piedra” (Clavel, 2000, p. 109).

La *flâneuserie* de Soledad García está expuesta por una voz narrativa carente de valoraciones morales o juicios sobre los actos de la protagonista. Además, el hecho de que la narración se focalice completamente en la *flâneuse* evita que ésta sea descrita como una aparición o como un sujeto fugaz de la urbe como ocurría en los relatos centrados en los caminantes masculinos: “Sus pasos la llevaron a la entrada principal del bosque, ahí una reja barroca y florida abría sus puertas a los visitantes. A la derecha e izquierda las estatuas de los famosos leones que guarecían la entrada de Chapultepec” (Clavel, 2000, 196). Como puede notarse en la cita anterior, se describe el recorrido y el espacio urbano explorado; la *flâneuse* es el centro de la narración, su objeto principal.

Al mismo tiempo que ocurre la narración en tercera persona, en la novela se incluyen una serie de “apartados” distinguidos por el cambio de margen, punto y fuente. Estos apartados están escritos, en su gran mayoría, por una voz en primera persona que corresponde a la de la protagonista; en uno de los primeros apartados puede leerse: “Ahora sí sé dónde estoy. Puedo ver con mis manos restos de carne reseca y digerida, y salamanquesas de oscura transparencia. Aquí, aprisionada en el vientre del lujurioso dragón” (Clavel, 2000, 20). En la primera oración se asume completamente la primera persona; la segunda oración refiere a la invisibilidad de la protagonista; y la última menciona la metáfora de Soledad en torno al deseo (el dragón). En otros episodios, se hará más evidente que la voz narrativa en primera persona es la de la protagonista, por ejemplo, el siguiente fragmento: “Jugábamos Rosa y yo

en el patio de su edificio cuando llegó el par de ángeles. Hay ángeles de distintos tamaños, sexos y jerarquías, pero éstas eran casi mayores” (Clavel, 2000, 34).

Una de las principales funciones de esta voz en primera persona es complementar lo relatado por la voz narrativa en tercera persona. El siguiente ejemplo proviene de un episodio en el cual Soledad empieza a reconocer su entorno por medio de sus sentidos con los ojos cerrados; la voz narrativa en tercera persona enuncia: “Perpleja, ladeaba la cabeza para dar más intención de embudo al oído y encontrar entre el zumbido de las bombillas eléctricas que iluminaban la plaza, el rumor latente de la ciudad dormida y el sosiego del agua de la fuente donde anidaban los insectos y basura [...]” (Clavel, 2000, p. 227). A esta descripción la acompaña el siguiente apunte realizado por Soledad: “Poco a poco, al reconocer que algo dentro de mí despierta con esta limitación de los ojos, el miedo aminora y descubro que las tinieblas también pueden ser protectoras” (Clavel, 2000, p. 226). Como se puede notar en estas dos citas no existe ni contradicción ni aclaración de lo narrado por cada una de las voces. Sin embargo, lo expuesto por Soledad presenta la interpretación de una experiencia subjetiva del entorno que la rodea. Por tanto, una de las operaciones de estos apartados es la reinterpretación de lo narrado en el relato principal.

Además de complementar, las “intervenciones” realizadas por la voz de Soledad al relato principal evidencian la capacidad creativa de la protagonista. Al inicio de la novela, cuando se narra la infancia de la protagonista, se menciona que: “Ella caminaba por las juntas de los mosaicos como si se tratara de una cuerda floja, se topaba con un azulejo, inventaba una historia y así pasaba el molino del viento que cantaba [...]” y, en consecuencia, se plantea la habilidad inventiva de Soledad como un elemento relacionado con la caminata, pero, sobre todo, como una característica propia de la *flâneuse* en tanto produce narrativas aunque sean ficcionales dentro de la lógica interna de la novela. En otro episodio de la novela,

una de sus compañeras del trabajo incita a Soledad a contar una historia: “Oye, sombra, ahora que casi estamos entre nubes cuéntame ese cuento que inventaste con tu amiga aquella, a la que le mataron un hermano en el 68. ¿Cómo dijiste que se llamaba aquel juego? ¿Lecciones para volar entre las nubes?” (Clavel, 2000, p. 170).

La creación de una historia en torno a la masacre estudiantil ocurrida en el Distrito Federal en 1968 presenta el potencial de reinención de la protagonista de *Los deseos y su sombra*. El episodio de dicha reinención es amplio y, como todos los apuntes de Soledad, se inserta como un apartado distinto al relato principal. En dicha reinención, la narradora, con el propósito de crear un final distinto a lo ocurrido en Tlatelolco, decide trastocar la historia oficial y contar cómo la sociedad civil, ante el atentado contra los estudiantes, se alzó en armas: “El 2 de octubre de 1968 comenzó la epopeya: apenas el olor de la sangre y la pólvora se extendieron por las calles, la gente se levantó en armas. Hasta los niños tomaron parte en la lucha; muchachitas vertieron gasolina en la calle de Lerdo, por donde tenían que alejarse los tanques y les prendieron fuego [...]” (Clavel, 2000, p. 60). En esta “su” historia, Soledad García se incluye como actante, como Soledad (“Una periodista inglesa, Soledad Fryer, atravesó la línea de resistencia” [Clavel, 2000, p. 62]) y como Lucía (“Lucía había salvado al teniente Pucheros durante la masacre del 2 de octubre escondiéndolo en un jarrón chino. Ahora combatían juntos” [Clavel, 2000, p. 63]).

Todos los elementos característicos de Soledad se encuentran en su recreación ucrónica de la masacre del 68: el jarrón, el hermano de Rosa (teniente Pucheros), su alter ego Lucía, incluso ella misma. Es de suma importancia resaltar esa capacidad inventiva de la *flâneuse* en *Los deseos y su sombra* pues, a diferencia de las otras dos novelas, en el texto de Clavel la voz de la protagonista se limita a los apartados y a las ocasiones que la voz narrativa en tercera persona la cita. No obstante, a pesar de dichas limitaciones en el acto narrativo,

como se ha afirmado, estos apartados atribuidos a la voz de Soledad son continuidad o reinterpretación no sólo del relato principal, sino también del relato social en cual se inserta el personaje, en este caso, la matanza estudiantil. A su modo, Soledad García también hace presente una subjetividad individual a partir del acto narrativo en primera persona como lo hacen Ana y Etél. Incluso, en el primer apartado, cuando Soledad se ha subido a la torre del Caballero Alto de Chapultepec, se puede distinguir la perspectiva de la protagonista y se intuye una intención o un ensayo de la invención de historias:

El Caballero Alto, montado en su talaya, los protegía de la ciudad inclemente, de los cielos contaminados y la poca fe de los visitantes que creían que aquello era un museo... No...no. El Caballero alto era un gigante de piedra que resguardaba el sueño de una princesa convertida en montaña.... Tampoco, además esa es otra historia. (Clavel, 2000, p. 19).

Las dos interrupciones y reinicios (“No... no” y “Tampoco...”) indican una tendencia por contar la historia correcta pero también un tanteo en las posibilidades mismas de la invención como si la protagonista, en tanto *flâneuse*, también caminara por sus historias y decidiera el rumbo mientras lo recorre.

La ucronía, por otro lado, no es el único registro o género al cual se recurre en estos apartados pertenecientes a Soledad. Se escribió anteriormente que también hay apartados con un carácter mítico como, por ejemplo, aquel que relata la fundación de la Ciudad de México y en el que, a modo de *La Iliada*, la protagonista reinterpreta su andar y su empresa invisible como una epopeya: “Oh, ninfa de los extintos lagos, de este valle otrora cristalino donde los ‘miradores del cielo’ atisbaban las migraciones de los pájaros, el rumbo de los vientos y los soles por venir” (Clavel, 2000, p. 195). Asimismo, se encuentran las distintas poéticas sobre la fotografía (“Lección de Tinieblas”), historias urbanas (“Lección de nubes”) y húngaras (“Rapsodia húngara”) contadas por otros a Soledad quien las inserta en la narración de la novela e historias inventadas únicamente por la protagonista (“Dones y contradones”). De

entre varios registros y recursos, el centro narrativo, tanto del relato principal como el de los apartados, es Soledad. Además, el relato de la protagonista refunda la ciudad no sólo mediante (re)contar su historia, sino también mediante su recorrido urbano por las sombras de la ciudad.

El hecho de que Soledad García sea el centro narrativo también implica una serie de alteraciones en cómo la narración se compone. En la novela de Clavel no hay un orden cronológico en la exposición de los hechos: lo que se relata primero es la invisibilidad de Soledad, posteriormente, tanto las causas como las consecuencias de la invisibilidad se narran de manera alterna; esta narración se construye en la medida en que la protagonista decide qué hacer en su nuevo estado y hacia dónde ir. La composición proviene del ejercicio de memoria y la serie de recuerdos evocados mientras anda por la ciudad, al mismo tiempo, en el texto se enfoca aquello rememorado por Soledad, como si la narración se reorientara para dar sentido al relato tal cual ocurre en los tanteos cuando la protagonista inventa sus historias, por ejemplo: “Más allá, la Torre triangular de Tlatelolco y la estación de trenes le recordaron de nuevo a su padre y, después, a Miguel Bianco, vencedor de epopeyas y soldados. Pero para llegar hasta Tlatelolco debía detenerse en una parada previa: su amiga Rosa Bianco” (Clavel, 2000, p. 30); en este caso se anuncia la presencia del personaje de Miguel, la historia sobre la resistencia del 68, no obstante, la narración hace explícita la necesidad de atender primero la anécdota en torno a Rosa.

Se escogen los caminos dentro de la memoria, bajo la metáfora de “estaciones” se seleccionan las imágenes o los episodios para contarse. Inmediatamente después a la mención de Rosa, se lee en la novela: “[Soledad] abordó el tren de la memoria porque algo como una extrañeza o melancolía le hizo pensar que tal vez en el pasado encontraría una respuesta” (Clavel, 2000, p. 30). El relato hacia el pasado, el repaso de ciertos recuerdos toma la forma

de un viaje, un recorrido paralelo al realizado por la *flâneuse* en la ciudad. No obstante, también bajo la metáfora de la fotografía se nombra al fenómeno del recuerdo o, mejor dicho, al acto de recordar mientras se anda con el cuerpo invisible: “Por eso es que para saber qué camino seguirían sus huellas sin pasos, recurre al pasado y husmea entre sus recuerdos – verdaderas instantáneas fotográficas – antes de que como ella misma, terminen de velarse” (Clavel, 2000, p. 30). En el apartado sobre el cuerpo se apuntó la importancia de la fotografía en *Los deseos y su sombra* especialmente para la reconsideración del cuerpo de la protagonista como objeto sumiso para ser capturado por una cámara (actante). En este caso, la fotografía prefigura el modo en que los recuerdos aparecen en la novela, como fragmentos y escenas cuyo hilo conductor es Soledad y su invisibilidad.

La noción de “instantánea” aparece también como una de las vías de reorientación de la memoria, por ejemplo: “Pero la historia de las zapatillas sucedería después con su dosis de desilusión inevitable. Antes están las instantáneas de la escalera y de las hermanas Ángeles” (Clavel, 2000, p. 32); de un modo similar como ocurre con el fragmento sobre Tlatelolco y el tren de la memoria, en esta cita se anuncian anécdotas “suspendidas” para ser retomadas después debido a que hay otras antes para ser narradas. Así es como se evidencia la composición en *Los deseos y su sombra*; explícitamente se informa al lector la urgencia de cierto orden que, por otro lado, no es producto de la voz narrativa, sino del andar de la protagonista quien, mientras mira la pirámide de Tlatelolco, evoca recuerdos particulares.

En “Lección de tinieblas 2. Notas para el diseño de una sombra”, la poética de la fotografía y el cuerpo de Soledad vincula la práctica fotográfica con la memoria: “Escrita con luz y sombras, el origen de la fotografía es el de la memoria: perpetuar la imagen amada, invocar una anulación del tiempo y el olvido” (Clavel, 2000, p. 130); si se sigue el vínculo ya establecido de Soledad como una fotografía, el recorrido por la memoria de la protagonista

es sobre sí misma, como un objeto capturado a punto de velarse por la exposición de luz, un objeto vuelto invisible. Es así como los deseos y los sueños también tienen cabida en la poética de la fotografía de Soledad que es, al mismo tiempo, una poética sobre la exploración del recuerdo y de sí misma: “¿Y la fotografía experimental y abstracta? Lo mismo. Es resultado de nuestros recuerdos futuros. Los sueños y otra vez los deseos que aún no apetecemos pero que nos eligen como propios” (Clavel, 2000, p. 130). Se construye una estrecha conexión entre Soledad y la memoria evidenciada también en los apartados donde la *flâneuse*, quien hace una práctica del cuerpo en la ciudad, asume la voz y anota: “Recuerdo otros recuerdos: filos reptantes de la piel áspera me rozan lo sueños: una podadora me atraviesa sin ruido y sin dolor; manecitas transparentes me hurgan la boca hasta convertirla en espuma” (Clavel, 2000, p. 116).

Se ha escrito que la operación predilecta para la narración de las novelas es el recuerdo o la búsqueda en la memoria como un recorrido introspectivo; en el caso de *Los deseos y su sombra*, el objetivo de esta búsqueda es la realización de la protagonista como actante, como agente social anteriormente supeditada a los demás, a saber, la construcción de una identidad. Una vez que Soledad deja de ser objeto y se encuentra desorientada en la ciudad, recurre a lo único que está segura es su propiedad, sus recuerdos: “Sin embargo, los recuerdos existen. Soledad puede dudar de sí misma, pero ellos se pasean en el interior del laberinto, la habitan como el eco que ya no es voz, pero sí el reflejo de una presencia: la suya, huidiza, volátil” (Clavel, 2000, 110). Al volverse invisible, la protagonista duda de su existencia material, de su posición en el espacio y el lugar que ocupa, del mismo modo que duda de sus primeros pasos: “En mi pecho están despuntando dos temores. Camino encorvado para disimularlos y ocultar a todos que estoy enferma y que voy a morirme” (Clavel, 2000, p. 81).

Los recuerdos guían, por tanto, el recorrido de la *flâneuse* en *Los deseos y su sombra*; a falta de una intuición urbana y un conocimiento de las calles a modo de un *flâneur*, Soledad recurre a su memoria para saber qué hacer y hacia dónde ir. Por ejemplo, cuando ve el Castillo de Chapultepec, se narra el recuerdo evocado por la protagonista: “Siguió corriendo hasta llegar a Reforma; aturdida levantó la cara hacia el poniente. Fue entonces cuando descubrió el Castillo de Chapultepec iluminado y en la punta de su torreón el recuerdo de aquel niño que se había arrojado envuelto en la bandera nacional” (Clavel, 2000, p. 17). Aunque este recuerdo tenga su origen en la historia urbana oficial, lo cual se estudiará en el siguiente apartado, remarcar el modo en que el espacio evoca el recuerdo y en que la memoria de Soledad opera según recorre ese mismo espacio, es de suma importancia para señalar cómo se construye la narración.

En este punto del trabajo puede anunciarse que tanto los apartados como la búsqueda en la memoria, o recurrir a los recuerdos, como una guía, tienen una mayor presencia en los primeros tres capítulos de la novela. Estos elementos se hacen menos presentes a medida que Soledad construye su propio trayecto urbano y aprende a usar su cuerpo invisible para relacionarse con la urbe. No es que la voz ni la subjetividad de la protagonista desaparezcan, más bien, su cuerpo, metafóricamente, comienza a volverse uno con la ciudad y por lo tanto ya no hay una desorientación o una duda hacia dónde ir. Soledad, hacia el final, encuentra su lugar entre los agentes de esa ciudad a la cual primero temía y de cuyos habitantes solía escapar.

Las operaciones de construcción textual de *El huésped* son distintas a las de *Los deseos y su sombra* en tanto sólo hay una voz narrativa en primera persona perteneciente a la protagonista, Ana. La existencia de una única voz enunciativa implica que todo origen de sentido será atribuido y dado por las experiencias y la subjetividad de la narradora. Al mismo

tiempo, debido a la falta de otras perspectivas en el acto de la narración, no se confirman y ni se niegan los fenómenos del tipo “fantástico” padecidos por Ana, principalmente, aquellos provenientes de poseer a un huésped dentro del cuerpo, huésped que también carece de una voz. De tal modo, todas las acciones y las peripecias que construyen el argumento de la novela tienen no sólo como centro, sino también como procedencia a la protagonista. En consecuencia, la *flâneuserie* llevada a cabo en la novela de Nettel se enuncia desde la propia voz de la *flâneuse* quien compone la historia y su recorrido según sus intereses y sus intenciones.

La estructura textual de la novela aparenta un orden cronológico pues se inicia con la mención a la niñez, un tiempo anterior y lejano al momento de la narración por medio del uso del pretérito. No obstante, en ciertos momentos de la novela se construye y se evidencia que el acto de enunciación se realiza desde un presente indeterminado: “Por eso ahora soy una persona sin virtudes y la gente opina que es difícil tolerarme” (Nettel, 2006, p. 9.). La deixis de tiempo “ahora” indica una posición en el tiempo y en la narración en relación con el resto del relato construido en pretérito. La posición, por tanto, es posterior al final de los acontecimientos narrados, una posición que, además, no se describe, por lo tanto, no se sabe qué pasa después de la ceguera de la protagonista, se desconoce la relación posterior con el Cacho o la vida familiar de Ana. Desde ese lugar indeterminado se enuncian afirmaciones como la siguiente: “[...] aún ahora la escucho [La Cosa] aunque ya no pueda afectarme de ninguna manera” (Nettel, 2006, p. 19).

Debido a esa localización en los lindes del relato, o de la temporalidad narrada, la utilización del pretérito se interrumpe con intervenciones realizadas desde el presente: “A veces me pregunto por qué, si siempre recuerdo mi propio nombre, Ana, tan simple, tan común, no recuerdo ese otro nombre que llevo dentro” (Nettel, 2006, p. 11). A pesar de la

existencia de una voz enunciativa desde el presente, en *El huésped* la narración no incluye apartados u operaciones textuales alternas al relato principal realizado en pretérito. No hay otras voces además de la de la protagonista. La información agregada desde el presente no contradice ni desdice lo narrado: todo pertenece a la misma conciencia narrativa, conciencia que en ciertos fragmentos se permite libertades para hipotetizar escenarios desconocidos: “Me lo imagino escapando de las sábanas, concentrado en no despertar a nadie” (Nettel, 2006, p. 41); incluso conjeturar la posibilidad de una reescritura ajena de su propia historia: “Tal vez dentro de muchos años, cuando todo se termine, alguien escribirá la historia de lo que no haya sido tomado, de la vida paralela, de nuestras cloacas incorruptas” (Nettel, 2006, p. 163).

El hecho de relatar todo en pasado desde el presente provoca que la historia tome la forma de la narración de un recuerdo; desde ese punto incierto después de lo acontecido, Ana realiza una retrospectiva de todo lo sucedido en torno a La Cosa y sus maneras fallidas de lidiar con su huésped. La misma narradora hace la aclaración acerca de la naturaleza de su narración: “Que no quepa la menor duda: mi único interés es contar los hechos tal y como sucedieron, con una fidelidad irreprochable. Es normal, entonces, que en esta parte del relato su intervención se reduzca a simples vislumbres” (Nettel, 2006, p. 73). Desde el acto de la narración, es decir, la relación entre lo relatado en pasado y esos momentos en presente, se muestra el registro del recuerdo o el acto de recordar como constructor principal de la historia de Ana con un principio de subjetividad y de verdad que, como quedará evidenciado más adelante, será trastocado por la misma naturaleza del relato y la memoria.

Se ha anotado en este trabajo que tanto el tema del cuerpo como la motivación para el recorrido urbano, especialmente en la urbe superficial, se relacionan con una necesidad de la protagonista por capturar todo y crear una “recuerdoteca” debido a que cuando La Cosa se

apoderará de su cuerpo, la memoria es lo único que le quedará. Del modo similar como ocurre en *Los deseos y su sombra*, los recuerdos y la memoria son la reafirmación de la existencia de la persona, el único recurso ante lo desconocido y, en el caso de Ana, ante lo inevitable (la posesión de su cuerpo): “Durante más de diez años me dediqué a coleccionar recuerdos, como quien almacena una reserva de víveres, para resistir a la catástrofe” (Nettel, 2006, p. 50). El producto final de esa recolección de recuerdos es la historia de la novela.

A pesar de la intención de presentar los hechos de una manera objetiva y tal cual ocurrieron, lo cierto es que el recuerdo, como se da cuenta la misma protagonista, no obedece a normas de cronología y no tiene un carácter holístico. Ana pasa de estar segura de sus recuerdos, de poder describir todo y confiar en su memoria (“Mi recuerdo de lo que vino después es muy claro y no se ha modificado en lo más mínimo: terminamos el pastel de chocolate en silencio y enseguida regresé al salón envuelta en ese halo de faldas y calcetas que por alguna razón se agitaban más que nunca” [Nettel, 2006, p. 15]) a entender cómo funcionan esa serie de imágenes y escenas que cuidadosamente coleccionó: “Así supe que los recuerdos son semejantes a esos insectos casi vegetales que perseguimos con redes puntiagudas [...] El alfiler de en medio de las dos alas las termina matando, y aunque los colores permanecen intactos, la mariposa se convierte inevitablemente en un epitafio” (Nettel, 2006, p. 51).

La poética de los recuerdos de Ana, y por lo tanto de la narración, no se encuentra en apartados o en secciones separadas del relato como sucede con la poética de los recuerdos de Soledad en *Los deseos y su sombra*. Sin embargo, del mismo modo que la protagonista de la novela de Clavel, en *El huésped* se hace repetidamente mención de la urgencia, la necesidad, la intención y el funcionamiento de la memoria y los recuerdos. La cita en la cual se comparan los recuerdos a las mariposas disecadas evidencia que para Ana los recuerdos son como

objetos recogidos de recorridos, objetos recuperados para cuando sea ciega y se hacen presentes cuando narra su historia. Guardar en la memoria se vuelve un motivo central en la novela pues conecta la caminata urbana con el uso de los sentidos, pero también con el acto de narrar posteriormente lo guardado.

En la novela de Nettel el “recuerdo” primero debe construirse hasta cierto punto de manera consciente: “El resto del tiempo lo invertía en la recuerdoteca o simplemente mirando, abstraída, feliz” (Nettel, 2006, p. 120); caso contrario a como sucede en *Los deseos y su sombra*, donde Soledad debe buscar esos recuerdos. A pesar de la búsqueda y la seguridad otorgada por la recuerdoteca, Ana expresa lo poco durable de los recuerdos, de su extraño funcionamiento: “Mientras tanto, yo me enfrentaba al recuerdo de Diego, un recuerdo ahora tan borroso como había sido mi hermano los últimos meses” (Nettel, 2006, p. 127). Así como la protagonista no recuerda del todo el suceso de Marcelita y expresa el borroso recuerdo de su hermano se da a entender que la memoria y los recuerdos son incapaces de dar fe una historia tal y puntualizar exactamente lo que ocurrió y cómo ocurrió. Por otro lado, también está el huésped, esa otra conciencia de Ana, quien la hace dudar acerca de su memoria y la propiedad de sus recuerdos: “Muchas veces me pregunté si lo que guardaba tan celosamente en la memoria me pertenecía de verdad o si también formaba parte de su vida” (Nettel, 2006, p. 121).

Dudar de los propios recuerdos, de la memoria individual, implica dudar de la propia existencia, de aquello que hace a Ana ser quien es. Debe recordarse, como se anotó en el apartado sobre las resignificaciones del cuerpo, que Ana lucha por el control de su existencia corpórea y así como sintió invadido el terreno de los sueños, no estar segura de la sus recuerdos y memoria sería entregar todo lo que es a su huésped y desaparecer pues, como ella afirma: “En caso de invasión absoluta, la memoria sería mi única prueba de existencia”

(Nettel, 2006, p. 47). El recuerdo y la memoria tienen un peso fundamental en el relato de Ana, especialmente porque, como se anota al final, quedó ciega y, por tanto, el huésped se apoderó de su cuerpo y lo único restante de ella, o que prueba su existencia, son sus recuerdos, es decir, el relato.

Mientras avanza la narración, la construcción de la “recuerdoteca” o la recolección de los recuerdos cambia según el uso del cuerpo y de los sentidos de la protagonista. Al principio, como se hizo notar anteriormente, Ana usa únicamente la mirada como fuente para la creación de recuerdos: “Me concentré en memorizar lo que estaba mirando: la calle, los balcones de herrería, los ventanales con marcos blancos en la acera de enfrente: Estaba absorta en la anticipación del recuerdo, abierta a la memoria sin pensar en nada más, y quizás de ahí el impacto que después sobrevino” (Nettel, 2006, p. 131). A medida que continúa la novela y la protagonista se relaciona mediante el “tanteo” con el entorno explorado, la “recuerdoteca” se llena de sensaciones y de estímulos sensitivos, ya no sólo de imágenes. Similar al recorrido en *Los deseos y su sombra*, Ana termina perteneciendo a la urbe, su cuerpo se vuelve parte de la ciudad.

Debe anotarse que, a pesar de no tener una voz, Ana conjetura la “memoria” de La Cosa pues, si es una conciencia aparte, debería tener sus propios recuerdos. El modo en que dicha memoria ajena a la de Ana se presenta es una prefiguración del espacio subterráneo del metro de la Ciudad de México: “Su memoria debía ser húmeda como un sótano que nadie visita y donde los hongos han invadido el territorio, una covacha de topo resentido” (Nettel, 2006, p. 51). Esta prefiguración relacionada no sólo con el metro sino con sus túneles y espacios cerrados al usuario común consolida las distintas dicotomías en la novela: ciudad superficial/ciudad subterránea, Ana/La Cosa y anfitrión/huésped. El espacio de la memoria de La Cosa será lo que posteriormente Ana explore cuando baje al metro con el Cacho.

Además, imaginarse la memoria de su ente parasitario provocará en la protagonista una curiosidad por saber cómo funcionan los recuerdos de los demás, especialmente el de los ciegos: “Si sólo me fuera posible, pensaba yo en ese entonces, sumergirme en mis recuerdos como hace esa señora, mi historia no será jamás la de una derrota” (Nettel, 2006, p. 86).

Los deseos y su sombra y *El huésped* coinciden en la importancia que tiene el motivo del recuerdo para la construcción de sus argumentos, pero también para la configuración textual. Mientras en la novela de Clavel la exploración del pasado en relación con el presente motiva la serie de acciones llevadas a cabo por la protagonista, en *El huésped* es justo la creación de esos recuerdos a los cuales posteriormente recurrirá Ana lo que cataliza las peripecias de la historia. Al ser dos intenciones distintas, los resultados textuales también son diferentes, pues en la novela de Nettel toda la narración es un discurso continuo de la protagonista entre ese pasado recordado y el presente indeterminado, no hay intervenciones de otras voces o conciencias narrativas. Sin embargo, en ambos casos la relevancia de los recuerdos yace en su carácter indispensable para la construcción de una identidad y para la narración de una historia. Como se verá en el apartado posterior, hay un tipo de memoria no individual que pertenece al ámbito de lo público, de lo urbano e institucional. La construcción de la *flâneuserie* involucrará también esos otros recuerdos, los urbanos, el de los otros.

La cuestión del recuerdo y la memoria es central en *Tras las huellas de mi olvido* que ya desde el título anuncia operaciones narrativas y argumentales en la novela. Como se ha descrito en apartados anteriores, Etél, quien cumple la función de narradora de la novela, despierta con la sensación de haber olvidado algo; esta sensación la lleva a buscar el causante de esa sensación. El relato principal, el del olvido y la búsqueda, es narrado por Etél en primera persona y en pretérito. Como ocurre en *El huésped*, el uso del pretérito podría dar indicios de un relato usual, no obstante, la narradora ocupa una posición específica en

relación con los eventos narrados; dicha relación, similar a la novela de Nettel, es la de colocarse al final de los hechos y, mediante una retrospectión, narrar lo recordado.

Sin embargo, al contrario de Ana y su posición indeterminada, si seguimos las propuestas de análisis de Maricruz Castro Ricalde (2013), se puede distinguir la posición de Etél, ese punto desde donde narra: “Así en el inicio de la novela, cuando los lectores aún no saben que está contada en retrospectiva por la joven mientras está encerrada en un vehículo” (p. 75). Para Castro Ricalde, el punto de enunciación es exactamente el final de la historia, cuando la protagonista, después de observar el cadáver de su padrastro y ser perseguida por su madre se encierra en el coche y voltea hacia varios lados para asegurarse de que su madre no pueda ingresar al auto. En algún momento, resalta Castro Ricalde, Etél expresa: “Giro la cabeza. En mi recorrido visual creo hallar el rostro de mi madre reflejado en un aparador. Regreso la mirada a ese lugar, pero no hay nadie. [...] Analizo la perspectiva y busco el punto específico donde vi el reflejo. Adelanto un poco la cabeza, soy yo” (Camacho, 2010, p.14).

Aunque discutible, el análisis de Castro Ricalde pone dentro de la narración el punto de origen enunciativo, lo cual supondría una corta distancia entre la voz de la protagonista y los actos narrados. Incluso cuando la distancia sea corta, *Tras las huellas de mi olvido* se trataría del relato de una serie de recuerdos en torno a un olvido, la violencia familiar y de una ciudad caótica, todo cercano al momento de lo ocurrido al final y, al mismo tiempo, un relato que cumple con la práctica de repaso a la cual constantemente la protagonista alude: “Durante el trayecto repasé mis actividades del día anterior, con la esperanza de dar con lo extraviado: fui a la escuela, temprano, luego al instituto de sociología donde trabajo como ayudante de un investigador” (Camacho, 2006, p. 17).

Paralelamente a la narración en tercera persona se realiza otra narración distinguible por el uso del presente indicativo, atribuida también a Etél. Estas narraciones son menores

en cantidad en relación con aquellas enunciadas en tercera persona y además son fragmentarios, es decir, no hay una relación directa entre las narraciones y el relato principal, lo cual no implica una falta de significación para el argumento de la historia. Sumado a lo anterior, el contenido de dichas narraciones son los sueños de la protagonista o aquello que recuerda de sus sueños al despertar. El origen o autoría de esas narraciones es conocida gracias a que Etél expresa:

Quería contarle un sueño que había empezado semanas antes atrás y que me asaltaba casi todas las noches, pero cada vez había una parte nueva, una que no había soñado antes; era como ver una serie de televisión, sólo que este caso la historia siempre comenzaba desde el principio y lo nuevo era tan breve que parecía sólo el avance del siguiente capítulo. (Camacho, 2006, p. 37)

La naturaleza fragmentaria se evidencia por esa “capitulación” y “agregados” en los sueños; no son relatos completos y suelen ser breves a excepción de la primera con la que inicia la novela y en donde ocurre el primer recorrido urbano.

Estas narraciones oníricas, como se les puede denominar, están inicialmente separadas del resto únicamente por espacios más extensos entre párrafos, incluso el primer sueño se presenta como el primer capítulo de la novela. Por lo tanto, se puede asegurar que hay una intención de distinguir lo onírico del resto del relato; esta intención, como se anotará más adelante, será alterada según avanza la novela. Otra de las características de estas narraciones oníricas es que no escapan de las afectaciones de la vigilia, específicamente, del motivo del “olvido”; en el mismo sueño se hace presente la sensación de haber olvidado algo, pero bajo cuestionamientos concretos, no sólo como una intuición: “No recuerdo a qué vine, ni por qué estoy descalza y mucho menos dónde dejé la falda” (Camacho, 2006, p. 14)

Por tanto, la novela oscila entre una narración en primera persona y otra en tercera persona, entre el sueño y la vigilia, pero también entre el recuerdo y el olvido. En cuanto a la naturaleza textual y el tipo de registro adoptado, hay una oscilación entre la narración de los

recuerdos (que también es la del olvido) y la narración de los sueños. En algunos puntos de la novela estas dos narraciones entran en contacto mediante referencias explícitas, por ejemplo: “Estaba a punto de quedarme dormida cuando recordé que había olvidado algo y no supe qué” (Camacho, 2006, p. 26). O se mencionan afectaciones entre los recuerdos y los sueños pues, como se ha escrito, el primer sueño narrado, el urbano, describe cómo Etél se encuentra completamente sola y desconcertada en el Centro histórico de la Ciudad de México lo que, eventualmente, se relaciona con lo expresado por la protagonista: “La sensación de haber olvidado algo era más evidente cuando estaba sola” (Camacho, 2006, p. 24). La historia de Etél se construirá a base de estas relaciones entre sueño y recuerdo.

No obstante, en la narración de los recuerdos se presentan tres fenómenos resaltables en torno al funcionamiento de la memoria y, por lo tanto, del relato similares a *El huésped*: 1) la descripción de un posicionamiento presente en relación con los recuerdos; 2) una necesidad de recurrir al pasado y la urgencia de confiar en la memoria; y 3) el reconocimiento de que la memoria tiene sus carencias y, por lo tanto, no puede reconstruir hechos de manera objetiva y sin que los deseos del sujeto interfiera en ello. Sobre el primer punto, hay breves menciones a un presente enunciativo, mismas que confirman al acto de recordar como operación narrativa predilecta: “Aún ahora extraño la vida de barrio como la recuerdo, como quiero recordarla” (Camacho, 2006, p. 113). Los recuerdos son el motivo y la base de todo lo narrado, así como el olvido es el catalizador de las acciones.

La urgencia de recurrir al pasado nace como una respuesta inmediata a la sensación de olvido padecida por la protagonista. Son recurrentes las menciones de “repasos” realizados por Etél, ejercicios de memoria sobre días anteriores: “Traté de hacer memoria de mis acciones durante los últimos tres meses, pero todo fue inútil. No recordaba lo que había olvidado y había perdido las únicas cosas que de verdad eran mías” (Camacho, 2006, pp.

103-104). Esta práctica de tratar de recordar hechos anteriores, en el argumento, comienza a alterar las emociones de Etél: “El recuerdo vívido de las sensaciones de los días pasados interfería con mis emociones” (Camacho, 2010, p. 88); por lo tanto, es plausible que también afecte al ámbito de los sueños. El Centro histórico vacío, ese espacio urbano silencioso y solitario, proviene justamente del estado emocional de la protagonista, de un gran vacío en la memoria que mientras avanza la novela se hace más grande: “No recordaba una sola noche con tanto silencio en mi vida. Quizá la que estaba mal era yo y la explicación se encontraba en lo que había olvidado y que no podía recordar” (Camacho, 2010, p. 101).

De tal modo, recuerdo, sueño y olvido se relacionan con el espacio urbano y con la *flâneuserie* realizada por Etél, y no únicamente la sucedida en el plano onírico sino también la caminata de la vigilia y el recuerdo, pues, como lo anota la protagonista, los recuerdos se hacen presentes mientras se camina. Los recuerdos se vuelven importantes en tanto el repaso de la memoria guía a la protagonista en su recorrido por los distintos espacios en búsqueda de suprimir su sensación de olvido. Lo anterior tiene una correspondencia con *Los deseos y su sombra* pues Etél busca la respuesta en un recuerdo, pero éste se encuentra perdido en algún punto; distinto al caso de Soledad García, quien dispone de todos sus recuerdos y sólo es cuestión de enfoque y composición para dar con el camino adecuado.

Los recuerdos para Etél, igual que para Ana, se concretan no sólo en imágenes, también en objetos, lo que conlleva hacer uso de otra acepción del concepto “recuerdo” como artefacto adquirido para recordar algo o alguien, no sólo la evocación de sucesos o eventos del pasado: “Dejé esos libros para el final y me dediqué a buscar recuerdos perdidos en el resto; en cuando terminaba de revisar los tiraba al piso” (Camacho, 2006, p. 93). Debe repetirse que para la protagonista de *El huésped*, los recuerdos tienen un carácter objetual, se les recolecta y guarda en una “recuerdoteca”; para Etél, los recuerdos también son

literalmente diversos objetos: libros, cabellos, cartas, etc. Esta acepción de recuerdo hace pensar a la protagonista que recorriendo y explorando los espacios encontrará lo olvidado o perdido.

Por otra parte, a pesar de la confianza en el acto de recordar, de repasar por los hechos pasados, para encontrar lo perdido o lo olvidado, a medida que se realiza la búsqueda, la protagonista evidencia una confusión entre sueño y recuerdo y, además, presenta una amnesia global transitoria que le impide acceder tanto a recuerdos más recientes como a los más lejanos. En el caso de la confusión, por ejemplo, primero se expresa una falta de claridad por parte de la narradora de ciertos hechos narrados: “No sucedió y me pregunté si en verdad la había encontrado en el pasillo, o si me había quedado en mi cuarto” (Camacho, 2006, pp. 20-29). Cuando la protagonista consume sustancias alucinógenas explicita la mezcla entre recuerdo y sueño: “No distinguía entre la realidad y mis sueños pachecos” (Camacho, 2006, p. 61).

La falta de distinción de sueño y recuerdo, o sueño y realidad, conlleva dos situaciones para el relato: la primera es en su estructura, si bien desde un inicio la novela presentaba una clara diferenciación entre el sueño y el relato de los recuerdos, hacia el final ambos se entremezclan y, por ejemplo, hay sueños que se narran a modo de recuerdos, a saber, con el uso del pretérito: “Mi pubis tenía una maraña de pelos que no eran míos, me los quité y creí que eran los pelos crespos de Lucila. Me recargué en la cabecera con las manos sobre mi cara, los pies punzaban de dolor y sentía un vacío en el vientre. Entonces desperté” (Camacho, 2010, p. 170). Además de reafirmar al cuerpo como un motivo en la novela, este fragmento es un ejemplo de cómo el ámbito onírico y el de la memoria, antes diferenciables en el texto, se conjugan.

La segunda situación producida por la mezcla sueño/recuerdo reside en el argumento de *Tras las huellas de mi olvido*. Lo que en principio es sólo no poder recordar hechos pasados se vuelve en el no ser capaz de evocar acciones recientes como sucesos “reales”, por ejemplo, después de hacer destrozos en su hogar, Etél espera que al día siguiente su madre le recrimine su comportamiento, pero, contra todo pronóstico, nadie la regaña y, lo que es aún peor, el hogar está en orden, como si no hubiera pasado nada, ante esto Etél concluye: “Mis actos no provocaban consecuencias y dudaba que hubieran sucedido” (Camacho, 2010, p. 136).

Hacia el final de la novela, no sólo se confunden los recuerdos con los sueños; sino también opera entre ellos un olvido que provoca desconocimiento por parte de la narradora quien, por ejemplo, desconoce todos los objetos guardados por su familia: “[...] mi madre no tenía trastes ni de peltre ni de barro y no me explicaba por qué guardaba todo aquello. En cuanto a los adornos de navidad, aunque mi madre cada año se pasaba horas seleccionando lo que volvería a usar, no reconocí ninguno” (Camacho, 2010, p. 99). La memoria, como sucede también en *El huésped*, no funge como fuente fiable, y en el caso particular de *Tras las huellas de mi olvido*, es mucho menos fiable cuando se confunden con los sueños y opera una amnesia creciente entre ambos. La naturaleza textual de la novela de Camacho girará en torno a estos tres elementos: recuerdo, sueño y olvido y se hacen presente tanto en la forma como en el argumento de la historia.

En estas tres novelas se explora ampliamente el fenómeno de la memoria y el de los recuerdos a tal grado que “recordar” se vuelve la operación constructiva de la narración. Si bien, puede argumentarse que, como lo apunta Susana E. Mellerup (2015), “el proceso de relatar parece ser equivalente [en todos los casos de la narrativa] al proceso de recordar o traer a la memoria lo que ha sucedido en el tiempo. En suma, en el acto de recordar estamos

narrando [...]” (p. 89), en *Los deseos y su sombra, El huésped y Tras las huellas de mi olvido*, el acto de recordar adquiere otros significados al ser, el mismo recuerdo, el motivador de los argumentos. Tal y como se ha anotado, Soledad García recuerda para saber cómo llegó a ser invisible y cuáles serán sus siguientes pasos, además, los recuerdos se vinculan con elementos metafóricos vinculados con ella, por ejemplo, la fotografía. En *El huésped*, Ana debe guardar en la memoria lo que posteriormente recordará, narrará y al mismo tiempo podrá verificar su existencia anterior a la posesión de su cuerpo por parte de La Cosa, de su segunda conciencia. En *Tras las huellas de mi olvido*, Etél ha olvidado algo, una cosa o un recuerdo, su búsqueda, entre el ámbito del sueño y el recuerdo y entre el espacio del hogar y la calle, la lleva a explorar, caminar, tantear posibilidades en su entorno.

En las tres novelas, recordar, por tanto, constituye y reafirma la identidad de las protagonistas porque con la existencia de una memoria “podemos percibir y reconocer sus efectos al recordar lo sucedido en el transcurso del tiempo, es decir, recordamos y reconocemos lo vivido” (Mellerup, 2015, p. 90), lo cual implica también reconocerse como individuos y, sobre todo, actantes. En este orden de ideas, la práctica actancial de las protagonistas se manifiesta en el uso del espacio público: Soledad camina mientras recuerda, reorienta sus pasos del mismo modo que ajusta sus recuerdos y sus historias; Ana camina por la ciudad para formar una memoria que le pertenezca y, eventualmente, explora nuevos espacios con otros agentes urbanos para aprender a generar recuerdos de manera sensitiva; por último, Etél, con el fin de recordar, camina no sólo en el recuerdo sino también en el sueño, explora el espacio primero para buscar lo que perdió y después para evadir la sensación de olvido.

Las tres novelas comparten ese vínculo entre el uso del cuerpo y el fenómeno de la memoria. Las tres protagonistas confían en sus recuerdos para dar forma a su narración y

emprender sus propias búsquedas, no obstante, los recuerdos no son suficientes. Este aspecto puede explicarse también desde lo fenomenológico de la memoria que inicia con el “creer” “que se encuentra en el presente, nivelado temporalmente entre los recuerdos proyectados hacia el pasado y nuestras expectativas proyectadas hacia el futuro” (Mellerup, 2015, p. 90). En las novelas se hace evidente este estado mediante la enunciación de un presente indicativo; hay un punto en el tiempo desde donde se narra lo recordado, específicamente en *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* que, mediante la deixis “ahora”, hacen explícito el acto de recordar y acortan la distancia entre narración y hecho.

Además, agrega Mellerup, el estado de “creer” se caracteriza por una plena confianza en la memoria y en lo recordado. En *Los deseos y su sombra*, por su misma característica compositiva y narrativa, no se muestra una duda sobre los recuerdos de Soledad, sin embargo, es sintomático que el peso de la memoria sea reemplazado por la experiencia corporal urbana de la protagonista, es decir, en los primeros apartados de la novela la preocupación por saber qué recordar y cómo recordarlo está más presente en comparación de los últimos apartados, en los cuales hay una experimentación urbana a través del cuerpo de la protagonista. Tanto en *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*, las protagonistas sí confían inicialmente en sus memorias; tanto es así que Ana moldea la suya para el futuro incierto y Etél se frustra cuando es incapaz de recordar una sola cosa. En ambos casos, esta confianza será traicionada por los límites del recuerdo y los límites de la experiencia.

Escribe Susana E. Mellerup (2015) que cuando ocurre la angustia “se produce un estado de confusión, lo cual origina un proceso de cuestionamiento respecto a nuestras experiencias del pasado y a nuestras expectativas del futuro. Este proceso ocurre en un ‘punto único’, nuestro pensamiento” (p. 90). La confusión es evidente en *Tras las huellas de mi olvido*, donde la narración del sueño y el recuerdo se entremezclan de tal manera que la

protagonista no sabe qué ha sucedido y qué no. En *El huésped*, en cambio, los vacíos en la memoria, así como las limitaciones de la mirada como productora de recuerdos provocará interrupciones y alteraciones en el relato de Ana, quien, llevada por su confusión, explorará otras posibilidades de relacionarse con su entorno. En el caso de Soledad García hay una clara desorientación inicial provocada por la invisibilidad de la protagonista, una desorientación relacionada con los deseos y el cuerpo, pero también con comprender la serie de situaciones que la orillaron a querer ser invisible.

Para Antonio Muñoz Molina, el recuerdo y la narración están fuertemente vinculadas en tanto los tres se constituyen de recuerdos, olvidos y de imaginación (Mellerup, 2015, p. 91). Estos tres elementos corresponderán por tanto a la narración (recuerdos), a las búsquedas (olvidos) y a la (re)invención (imaginación) en *Los deseos y su sombra*, *El Huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*. Las protagonistas, en tanto actantes y *flâneuses*, narran, exploran y reinventan el relato según sus posibilidades y sus experiencias. Estas operaciones, por otro lado, no se limitan al espacio textual, sino también al espacio urbano en donde llevan a cabo su *flâneuserie*.

3.2 El espacio urbano

Anteriormente se apuntó que un eje de las reflexiones sobre la agencia femenina era la cuestión del espacio; un espacio diseñado para la experiencia masculina y en donde la *flâneuse* se plantea como ilegítima. Lauren Elkin (2017), por ejemplo, recurre a la relación espacio-poder de Foucault para analizar las diversas fuerzas que actúa en la agencia urbana: “El espacio es fundamental en todo ejercicio de poder decía Michel Foucault, y sus palabras resumen en gran medida la situación de la mujer en el espacio urbano: el ejercicio de poder

se expresa en el control de los espacios y sus prácticas, en la cesura y codificación de las mismas” (p. 25). Si, como se ha propuesto en el presente trabajo, la *flâneuserie* conlleva maneras alternas de andar (mediante el uso del cuerpo) y de experimentar la urbe, los espacios recorridos por la *flâneuse* también deben corresponder a la singularidad de su práctica y mostrar, especialmente, ese ejercicio de poder citado por Elkin.

En *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* la ciudad representada y recorrida es la Ciudad de México. Si bien, la tendencia de representar la capital mexicana puede explicarse por motivos extraliterarios, lo cierto es que, como lo anota Minni Sawhney (2004), la presencia de la Ciudad de México en la literatura se remonta desde el siglo XIX (p. 613), es decir, existe una tradición en la cual se insertan las novelas aquí analizadas. Por otro lado, el área a la cual aluden las novelas corresponde al Centro histórico. Sobre la tradición literaria ya se hicieron puntualizaciones en el primer capítulo, lo que resulta importante ahora es la cuestión de la evocación y trastocamiento de los distintos significados del lugar conocido como “Centro histórico” pero también aquel denominado como ciudad desde la perspectiva de la *flâneuse*.

Las caminantes del corpus de novelas aquí analizadas ingresan a una ciudad dada, diseñada, un lugar en donde las dinámicas y las prácticas ya están establecidas por otros. Este prediseño modifica por tanto la orientación y el recorrido. Al mismo tiempo, en *El huésped* y en *Tras las huellas de mi olvido* se construyen espacios que contrastan con la urbe, pero que también le otorgan un significado nuevo al hacerla ver desde un punto de vista distinto, es decir, mediante asociaciones, por ejemplo, del hogar y la calle, la narración da cuenta que lo ocurrido en los espacios interiores es un reflejo de lo que ocurre afuera. Este vínculo, entre “espacio privado” (hogar, los centros médicos, la escuela) y la ciudad es de suma importancia especialmente por la concepción mencionada por Danielle van den Heuvel (2019):

El hogar doméstico suele verse como el espacio privado por excelencia. También es un espacio que se asocia en gran medida a la mujer y a la protección del honor femenino. [...] De hecho, a pesar de las crecientes reservas de los académicos acerca de equiparar lo doméstico con la privacidad y la feminidad, la mayoría reconoce la influencia persistente de esta idea. (698).

La caminata de la *flâneuse* también subvierte la concepción de los espacios, así como lo hace con la noción de cuerpo y ciudad.

En *Los deseos y su sombra* la ciudad se representa inicialmente de manera panorámica en sus descripciones; el relato tiende a evocar una escena urbana totalizante con el fin de puntualizar la posición de la protagonista en el espacio narrado desde la voz narrativa en tercera persona: “Soledad miró a su alrededor [...]. A su izquierda la columna dorada del Ángel, como una espiga que tocara el cielo; a su derecha, en lo alto de un cerro, el Castillo de Chapultepec. Frente a ella, los hoteles de lujo y los edificios modernos de la zona” (Clavel, 2000, p. 14). Es decir, la narración coloca desde el inicio a la protagonista en el centro de ese espacio diseñado por otros agentes en el cual ella va a irrumpir con su invisibilidad. Además, esta clase de descripciones tienen como fin mostrar las posibilidades del recorrido de la *flâneuse*. En este primer fragmento, correspondiente al inicio de la novela, prefiguran los monumentos históricos, el Ángel y el Castillo de Chapultepec, como elementos importantes en la construcción del espacio urbano y la posterior subversión de éste mediante la exploración que, como ya se ha explicado, devendrá en un recorrido por el Centro histórico de la ciudad.

Antes de llegar al Centro, Soledad García recorre los siguientes sitios: Paseo de la Reforma, el Castillo de Chapultepec, la Casa de los Espejos, la Avenida de los Héroes, el Palacio de Bellas de Artes, la Catedral Metropolitana, la Plaza de Santo Domingo, la Ciudadela y la Biblioteca de México. Finalmente se asienta en el Centro histórico de la Ciudad de México. En cada espacio la *flâneuse* rememora una parte de su pasado y también

aprende a usar su corporalidad para generar una experiencia urbana. Debe apuntarse que Soledad, así como las protagonistas de *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*, tiene una relación ya establecida con la ciudad, incluso, en ciertos recuerdos, se menciona un recorrido urbano anterior, pero siempre en compañía de otros, por ejemplo: “Como vivían en colonias cercanas, Péter propuso que caminaran. Lo hicieron en silencio. Tomaron Reforma con sus camellones sembrados de álamos y héroes de bronce” (Clavel, 2000, 98).

Por otro lado, también existen los recorridos realizados con un fin concreto, por ejemplo, la siguiente cita se refiere a cómo Péter y Soledad pasaron de caminar juntos a ella perseguirlo, en una inversión de la persecución tradicionalmente entendida, es decir, la del hombre detrás de la mujer en el espacio urbano: “Así, llegó el día en que no sólo se tardó, sino que fue Soledad quien tuvo que regresar sobre sus pasos, desandar el laberinto de calles del Centro de la ciudad [...] correr afiebrada entre teporochos, mariachis, prostitutas y padrotes, para, finalmente, regresar a su lado” (Clavel, 2000, p. 118-119). La cita anterior también agrega una de las maneras en que la narración de *flâneuse*, no sólo en *Los deseos y su sombra*, construirá la Ciudad de México de la novela, específicamente, el espacio del Centro; mientras se realiza la *flâneuserie* se caracteriza el espacio mediante sus habitantes: teporochos, mariachis, padrotes y prostitutas, de esta manera se genera un contraste entre ese espacio histórico y monumental del Centro y su tipo de ocupación. Esta señalización también se encuentra al inicio de la novela; después de describir las construcciones monumentales y los edificios modernos del Paseo de la Reforma, se lee en la novela: “Mientras esperaba, miró en la acera de enfrente a un grupo de pordioseros, sentados en plena calle” (Clavel, 2000, p. 14).

Los primeros apuntes sobre la ciudad en la novela de Clavel señalan una convivencia entre la monumentalidad y la historia con una serie de personajes que, si bien no son

necesariamente urbanos, en la tradición literaria se asocia con la ciudad y su carácter perverso. Se anotó en los antecedentes teóricos sobre la *flâneuse* acerca de la figura de la prostituta como alegoría de la carencia moral del espacio urbano, de igual manera, hay señalizaciones sobre el estado de los “monumentos”, el trato social que éstos tienen por los habitantes de la ciudad, por ejemplo, la escena sobre las ruinas del Templo Mayor: “Miró la calle vacía salvo por un par de perros que olisqueaban en una montaña de basura muy cerca del Templo Mayor” (Clavel, 2000, p. 214). En otro episodio de la novela, cuando la protagonista es cuestionada por Leandro Valle (estatua) sobre la calle que lleva su nombre, ella le responde: “[...] es una calle absurda, nauseabunda, allí se consume y se vende droga... y los niños se prostituyen y se pierden (pero también se encuentran y se esconden). Ahí viven, en un sótano, Clarín y los otros. Por ahí deambula Matías” (Clavel, 2000, p. 284). Aquí el contraste se genera porque en el nombre de la calle reside su historicidad y, por lo tanto, añade monumentalidad al Centro pues Leandro Valle fue un general liberal mexicano, aliado del presidente Benito Juárez durante la Guerra de Reforma y en su calle viven sujetos urbanos que realizan prácticas ilícitas y socialmente inmorales.

Es significativo el episodio de la calle Leandro Valle, no sólo porque esa sea la estatua con la cual platica Soledad, un fenómeno explicado más adelante en el trabajo, sino también porque repara en cómo la ciudad construye genealogías de crimen e ilegalidad en torno a estos sitios históricos. Soledad le cuenta a Leandro Valle cómo en la calle que lleva el nombre de éste se asentó una familia criminal: “[...] el Sope sobrino, ha mostrado ser digno heredero de su renombrado tío: desde más pequeño regenteaba niños y niñas apenas un poco mayores que él, vendía droga y participaba en asaltos a negocios, casas y una vez a una subcomandancia de policía. Sí, él también vive en Leandro Valle” (Clavel, 2000, pp. 284-285). Además, hay una extensa disertación acerca de la nominación de la ciudad por parte de

Matías, el ciego al que acompaña Soledad. En dicha disertación Matías expone el desconocimiento de los transeúntes de las calles que recorre diariamente pero, sobre todo, la “lógica” detrás de los nombres de la urbe:

Mucha gente que transita por esa calle, a pie o al volante, lo que tienen sus casas lujosas a uno y otro lado de avenida, tal vez no lo saben, pero Thiers, el general por quien le pusieron nombre a esa calle pavimentada de la colonia Anzures, se enorgullecía de haber “pavimentado” de cadáveres de miserables las calles de París. ¿No crees que es una ironía? (Clavel, 2000, 247).

La relevancia de lo expuesto por Matías reside en que describe el funcionamiento de la ciudad por la cual camina Soledad; puntualiza el desconocimiento de los nombres pero sobre todo la política urbana de erigir un espacio con historia, de un quehacer institucional sobre el espacio urbano y las intenciones de volverla monumental. Esa política urbana es inicialmente representada por el Boulevard de los Héroes de la Ciudad de México: “La rigidez de una figura en bronce que, en lo alto de un pedestal, detenía el tiempo y negaba el movimiento de la avenida, la hizo recordar que entraba al boulevard de los héroes, paladines de los movimientos de Independencia y Reforma de su país” (Clavel, 2000, p. 197). Incluso, al inicio de la novela, cuando Soledad ve el Castillo de Chapultepec y reconoce al Caballero Alto se apunta: “Fue entonces cuando descubrió el Castillo iluminado y en la punta de su torreón el recuerdo de aquel niño que se había envuelto en la bandera nacional. Soledad recordaba también haber oído que todo aquello eran puros cuentos, la necesidad de un país de inventarse una historia admirable y prodigiosa” (Clavel, 2000, p. 17).

La Ciudad de México evocada en *Los deseos y su sombra* muestra su prediseño a partir de esa pretendida historicidad y monumentalidad; es un espacio hecho con ciertos fines y, en consecuencia, para ciertos usos. Vinodh Venkatesh (2015), como se refirió en el capítulo uno del presente trabajo, propone que la caminata de Soledad ocurre en un espacio institucional-masculino; en palabras del autor: “A través de edificios que tipifican

instituciones de poder, derecho y saneamiento (entre otros), lo urbano es también una realidad metafísica que se instaura, perpetúa y practica en el diseño de lo Masculino” (p. 159). Sumado a lo anterior, la noción de una ciudad histórica y monumental complementaría la lectura de Venkatesh en tanto también se trata de una ciudad en torno a los sujetos masculinos. La predilección de ciertos sujetos sobre otros queda ejemplificada con la manera de andar de Jorge, un hombre que trabaja como estatua de ángel en el Centro y a quien Soledad persigue: “Tal vez fuera por su andar despreocupado, sus rasgos varoniles de una gallardía incuestionable, o ese aire de naturalidad con que se daba el derecho de estar entre los otros, pero lo cierto era que, aunque no llevara su indumentaria de ángel, la gente le abría paso y lo seguía con la mirada” (Clavel, 2000, p. 274).

En cambio, el caminar de la protagonista se representa dificultoso a pesar de su invisibilidad: “Soledad cruzó la calle para evitar el puñado de jóvenes que se apelotonaban para ser admitidos” (Clavel, 2000, p. 274); existe una constante de evitar la muchedumbre por parte de la *flâneuse*. Los sujetos masculinos, desde el hermano de la protagonista, Péter, Martín Rueda, Jorge, el ciego Matías son representados como agentes legítimos de la urbe, no escapan de la muchedumbre y conocen las calles que recorren. Sobre el caminar de Matías se dice: “Así cruzara las calles más concurridas por transeúntes y vendedores ambulantes, la gente le hacía espacio para que pasara. Era un verdadero acto de magia en el que de seguro colaboran la capa y la dignidad garbosa y a toda prueba del ciego” (Clavel, 2000, p. 256). La seguridad al caminar de algunos individuos, especialmente masculinos, también puede leerse en *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*. Además, está la seguridad como condición para un disfrute de la calle: la imposibilidad del disfrute urbano de la caminante se relaciona también con el acoso hacia las mujeres, una de las problemáticas sociales más revisadas respecto a la crítica cultural de la *flâneuse*. Dentro de la novela, Soledad se pregunta si

realmente no es un alma en pena y recuerda un episodio concreto: “Luego se acordó también que de regreso al cuarto de azotea un hombre pareció seguirla cuando atravesó de noche el Jardín del Arte que estaba frente al edificio donde vivía. Sólo que tenía muy clara la imagen de haberse apresurado y de haber entrado al edificio [...]” (Clavel, 2000, p. 207).

Aun cuando existe una predilección por ciertos sujetos urbanos, el espacio evocado en *Los deseos y su sombra* se caracteriza por oscilar entre la criminalidad y el desconocimiento; el espacio del Centro se muestra como hostil, una hostilidad también prefigurada al inicio de la novela justo después del robo de Soledad a la librería francesa: “Uno tras otro, los automóviles que circulaban por Reforma aplastaron el primer hurto de Soledad. Cuando hicieron una pausa, la muchacha pudo cruzar y levantarlo” (Clavel, 2000, p. 14). La hostilidad de la ciudad, no obstante, también proviene de sus agentes de orden pues, como toda institución y espacio disciplinar, la urbe también hace efectivo su poder sobre los otros. En este sentido, el orden civil establecido se presenta mediante las figuras de autoridad gubernamentales, sujetos de poder temidos por los habitantes del centro debido al constante acoso y a la violencia potencial detrás de su presencia: “No levantaron a nadie pero se paseaban alardeando por aquella avenida tan cercana a la Plaza de la Constitución con la prepotencia que les otorgaba esa cara siniestra de la represión y el terror instituidos como medidas de orden y seguridad social” (Clavel, 2000, p. 262).

De vuelta a la metáfora de la ciudad-cuerpo, Venkatesh (2015) interpreta a la policía como “anticuerpos” del espacio urbano cuya misión es la de eliminar a los agentes no legítimos: “Las avenidas públicas de la ciudad/texto establecen una vía para el control hegemónico en forma de patrullas policiales. Son los anticuerpos de la ciudad/cuerpo que fluyen a través de sus arterias, identificando y erradicando todas las amenazas al yo superior”

(p. 162).³⁰ En la novela, una vez que los agentes policiales ejercen violencia sobre los individuos, violencia comprobada con la fractura de Jorge presentada posteriormente, se lee lo siguiente: “Fue entonces cuando descubrió las aceras mojadas y una corriente de agua que se deslizaba hacia alguna alcantarilla [...]. Sintió que el corazón se le encogía sólo de pensar que la sangre pudiera desaparecer bajo un chorro de agua, borrarse con tal facilidad, hacerse transparente” (Clavel, 2000, p. 302). La imagen de una ciudad limpia, recién lavada, será de suma importancia en tanto construye un espacio en donde, aparentemente, no pasa nada. En *Tras las huellas de mi olvido*, por ejemplo, este carácter tranquilo de la urbe provoca un malestar en Etél similar a lo expuesto por Soledad.

Especialmente en *Los deseos y su sombra*, el espacio urbano se construye con base en narraciones históricas y ficticias a las cuales la *flâneuse* hará frente en su recorrido, de ahí también la importancia de la capacidad inventiva de Soledad. Vinculado al orden civil violento, uno de los apuntes más significativos es el de la matanza de los estudiantes en el 68, un suceso histórico que pertenece a la historia de la ciudad. Dicho suceso, aunque pertenece al ámbito del recuerdo, tiene su correspondencia con el levantamiento de los vendedores del centro por parte de los agentes de la delegación; cuando Soledad inventa su historia sobre la resistencia de jóvenes, su amiga Rosa le exige se detenga y expresa: “Aquí la gente no hizo nada después del 2 de octubre, ni se levantó en armas, ni clamó por la verdad, ni mi hermano es ningún combatiente de la libertad... Es más: aquí no hubo muertos ni heridos... No hubo cuerpos ni sangre” (Clavel, 2000, p. 64). La limpieza de la sangre es una

³⁰ “The avenues of the public citytext establish a viaduct for hegemonic control in the form of patrolling police troops. They are the form of patrolling police troops. They are the city/body’s antibodies that flow through its arteries, identifying and eradicating all threats arteries, identifying and eradicating all threats to the greater self” (La traducción es mía).

de las prácticas comunes en el espacio urbano recorrido por Soledad y del mismo modo se configura en *El huésped*, una búsqueda de olvido.

Por último, y como parte de la historia y las ficciones de la Ciudad de México en *Los deseos y su sombra*, está el planteamiento de “otra ciudad”, una “ciudad subterránea”. Lo cierto es que el espacio se muestra dividido entre aquel mostrado a todos (la ciudad monumental e histórica) y una serie de sitios desconocidos para el transeúnte común. Como se puntualizó anteriormente, esta dualidad de la ciudad corresponde con las dualidades de Soledad/Lucía y luz/sombra. No obstante, esa otra ciudad pertenece al ámbito de las ficciones para el habitante urbano quien sólo reconoce la ciudad institucional y sus narrativas; se lee en la novela: “Ya sabe usted mi teniente, lo que dicen, que hay una ciudad por debajo de ésta y que, por eso, a pesar del tráfico y las manifestaciones, el Preciso siempre llega a sus actos a tiempo” (Clavel, 2000, p. 292). Incluso cuando Soledad se entrevista con el maestro Gallegos, quien es conocido como el “archivo viviente”, él duda de la existencia de la ciudad subterránea: “Ésas son puras fantasías inventadas por la gente [...]. O si lo quiere ver en un sentido urbanista, ese mundo subterráneo, mítico, subconsciente sería la ciudad prehispánica sobre la cual edificaron la colonial, y sobre la colonial la moderna... [...] ese mundo de túneles, créamelo, está más en nuestras cabezas que en el subsuelo” (Clavel, 2000, p. 173).

Hay en la novela una concepción de un espacio normado, disciplinado, ya adherido al imaginario individual de cada sujeto. Ese espacio, como se ha revisado, se caracteriza por la vigilancia, la hostilidad y por una serie de dinámicas que otorgan ventajas a algunos y excluyen a otros. Se evoca, por otro lado, una Ciudad de México cuya monumentalidad solo ocurre en apariencia, pero no en prácticas o reconocimientos de su historia. En esta ciudad la *flâneuse* camina y se descubre como agente y al mismo tiempo hace notar esos espacios y narrativas no institucionales, como lo apuntó Lugones, tantea posibilidades de participación

ante la disciplina urbana. Una ciudad que al principio se muestra inaccesible pero llena de posibilidades gracias a la invisibilidad de la protagonista: “Pero por más inaccesibles que fueran unos y otros, mientras durara aquel sueño, sólo bastaría con franquear los sitios prohibidos, hacer a un lado los cordones, las vallas, las puertas clausuradas o simplemente estirar la mano y tomar lo que deseara. La invadió una sensación de plenitud” (Clavel, 2000, p.14).

En *El huésped* el área de representación más recurrente es la colonia Roma; en ella vive la protagonista y se ubica también el Centro de ciegos al cual entra a trabajar posteriormente. Otros espacios recorridos por la *flâneuse* son el sur de la ciudad, las estaciones Pino Suárez, La Candelaria y El Rosario. Hay un recorrido cuyas ubicaciones no son puntualizadas en la novela, dichos recorridos son los del subterráneo; dentro de los túneles y los espacios del metro. Esta indeterminación de los espacios en el recorrido bien podía interpretarse como una desorientación por parte de la caminante, no obstante, pareciera más una singularización propia de la *flâneuserie*; recorrer el espacio sin detenerse a pensar en donde se está.

Las primeras descripciones de la colonia Roma evidencian un lugar propicio para ser caminado, con una seguridad para las(os) paseantes y habitantes, se lee en la novela: “A unas cuadras de nuestra calle había un parque. Acudía allí varias veces a la semana, ya fuera en bicicleta o a pie, para ver cómo otros niños reían, jugaban con sus hermanos y eran felices y cómo las ancianas o las madres paseaban en carriolas a esos críos que aún no habían muerto”. (Nettel, 2006, p. 44). Las comodidades para los transeúntes que representa dicha zona de la ciudad también se vinculan con la construcción de la personaje; es decir, alguien de clase media quien, si bien no es adinerada, vive cómodamente. Esto será importante para establecer algunas de las características para la posibilidad de una *flâneuserie*, a saber, preguntarse si

todas las personajes femeninas evocadas pueden ser *flâneuses* o sólo algunas y si esto depende también de la clase social.

Por otro lado, la colonia Roma es evocada como un sitio que ostenta su historia mediante la referencia a la arquitectura de los edificios: “Cuando salí del instituto, la tarde estaba nublada pero aún calurosa. El edificio era una belleza con la gravedad senil que tienen las casas de la colonia Roma” (Nettel, 2006, p. 63). Si bien, la colonia en donde vive la protagonista no tiene el mismo carácter histórico y monumental que el Centro histórico, como lo escribe Ulises Paniagua 2020, la Roma “[...] fue, durante la primera década del siglo XX, en los años finales del porfiriato, un asentamiento de la clase alta de la ciudad, en el que se edificaron suntuosas mansiones y palacetes, parte de los cuales se demolieron cuando la colonia perdió importancia y cedió su lugar a otros fraccionamientos” (p. 297). Desde principios del siglo XX, por otra parte, la zona ha experimentado un renacimiento en tanto habitación, vida cultural y entretenimiento, al mismo tiempo que ha padecido una gran gentrificación. En todo caso, es un área ideal para la caminata urbana que no representa muchos obstáculos.

Sin embargo, hacia el final de la novela, sitios como la colonia Roma u otras zonas de la Ciudad de México son resignificados según el recorrido de la *flâneuse* y su experiencia en otros lugares. El primero de esos lugares es el Centro de ciegos en donde comienza a trabajar Ana una vez que está segura de su inevitable ceguera. El Centro de ciegos resulta importante no sólo por su presencia constante en la novela, sino también porque es un lugar destinado a sujetos imposibilitados para ocupar la ciudad, en este sentido funciona como una alegoría de la “Ciudad” en sus dinámicas y poderes. Igual como ocurre en *Los deseos y su sombra*, la ciudad-institución está diseñada para ciertos individuos y construye lugares para los excluidos. Dicha exclusión se produce porque los sujetos para quienes no diseñaron la

ciudad son notables cuando infringen en ella, como la *flâneuse*, por ejemplo, sobre los ciegos se dice lo siguiente: “En la calle los ciegos pueden parecer integrantes de alguna secta. La forma en que caminan, la expresión de su rostro los hace ver como si aprovecharan cada segundo de silencio para perderse en meditaciones sobre todo lo que no pueden mirar” (Nettel, 2006, p. 123).

La descripción del Centro de ciegos se realiza a partir de los espacios designados para los distintos grupos en él, es decir, los ciegos y los maestros/personal administrativo: “El jardín de la entrada está reservado a los maestros, nuestros consentidos, a partir de ahora usted forma parte de ellos” (Nettel, 2006, p. 54). La anterior indicación encuentra sus correspondencias entre las distintas dualidades presentadas en la novela, especialmente, el de la ciudad superficial y la ciudad subterránea. Además, opera como una prefiguración del paso de la ciudad superficial a la ciudad de los “otros” que realizará la protagonista cuando explore el metro junto con el Cacho, a saber, cuando pase de pertenecer al grupo de los maestros y administrativos (videntes) al de los ciegos. Lo importante a anotar aquí es que incluso en el Centro para ciegos hay una prohibición para quienes está destinada la institución: “El jardín era un lugar reservado a los maestros, pero el sol estaba ahí y ella [la señorita Vélez] se atrevía a romper esa regla para alcanzarlo” (Nettel, 2006, p. 58); éste es un sitio donde hay un orden al cual se debe regresar y sus diversos agentes están ahí para realizar ese trabajo: “¿Qué está haciendo ahí? Sabe perfectamente que el jardín está prohibido” (Nettel, 2006, p. 58).

Igual que en el espacio urbano, las distintas clasificaciones de los sujetos no se limitan a sus capacidades, existen otras variantes que otorgan diversidad al centro y éstas son percibidas por Ana: “Los ciegos se dividían en grupos de internos y externos. La única diferencia era que los primeros dormían ahí, en recámaras de cuatro personas, desayunaban a las nueve y, por la noche, cuando los otros se habían marchado, cenaban gelatina con un

pan dulce [...]” (Nettel, 2006, p, 67). Resaltar esta diversidad entre origen, pero también entre edades y capacidades adquisitivas, es importante en tanto en el centro se uniforma todo mediante la disciplina y la norma lo cual se hace evidente justamente por la forma de caminar: “[Los ciegos] Caminaban en fila, con la mano izquierda sobre el hombro del otro y el bastón en la derecha o una oruga de tres cuatro o cinco cabezas, cuando estaba todos” (Nettel, 2006, p. 86).

Detrás de todos los apuntes sobre el Centro de ciegos se encuentra una lógica de procedimientos por la naturaleza de la institución y de los ocupantes, una lógica que proviene de la vida social (la serie extraliteraria); a pesar de ello, la caracterización del centro, dentro de la novela, adquiere otros significados en relación con la urbe y, especialmente, a partir de lo pronunciado por el Cacho, quien funge como el guía urbano de Ana: “Aquí se habla de que los internos deben aprender a valerse por sí mismos y ocurre todo lo contrario. Míralos, no se atreven a hacer nada sin pedir permiso, terminan convertidos en mascotas de departamento a las que se saca a pasar dos veces al día alrededor de la cuadra” (Nettel, 2006, p. 106). Esta explicación de la función del centro, según un agente externo, se contrapone con lo explicado por una de las trabajadoras del lugar quien, cuando Ana va a solicitar el trabajo, explica: “Aquí se aprende mucho, pero nuestra prioridad es hacer de ellos unos seres autónomos, capaces de integrarse a la vida laboral, como cualquier persona” (Nettel 2006, p. 57).

La contraposición entre lo expresado por el Cacho y la trabajadora del Centro de ciegos es complementada por las intervenciones de dos pacientes del centro. Uno de ellos realiza una contraposición de la familiaridad y la orientación dentro del instituto en comparación con el caos y de la calle:

Este lugar es mi casa [...]. En este edificio, mis pies están en confianza. Sólo por el eco que hacen al caminar, puedo saber a qué distancia me encuentro de las habitaciones [...] No quiero ni pensar lo que sería abandonarlo para siempre; cambiar sus corredores por calles anónimas, sus voces tan familiares por esos ruidos horribles de ciudad que atraviesan la barda algunas veces. (Nettel, 2006, p. 95).

Por otro lado, se encuentra la experiencia de Lázaro, un ciego que ha escapado del centro y habita en las calles de la urbe: “El encierro atrofia. ¿Se da cuenta?, algunos ni siquiera conocen todos los pasillos del edificio. Están acostumbrados a un solo recorrido y temen modificarlo [...]. Nos obligan a adoptar un comportamiento uniformado, que nos hace ver apacibles, pero ¿qué sucede con nuestra verdadera personalidad?” (Nettel, 2006, p. 164). En ambos casos se refiere a la oposición del Centro para ciegos y la calle; el centro como un lugar familiar pero también opresivo y la calle como un espacio de libertades, pero peligroso. Asimismo, debe notarse que el contraste se realiza mediante la señalización del “uso”: caminar por el centro y recorrer la ciudad.

Apunta Carolyn Wolfenzon (2017): “En *El huésped* de Nettel la entrada al instituto de ciegos es también una puerta a otra realidad [...]. El instituto es, en suma, un mundo diferente al mundo exterior y en el que Ana nunca se sintió cómoda” (p. 43). No obstante, según lo revisado hasta este momento sobre el Centro de ciegos, éste funcionaría como una reproducción espacial e institucional de esa otra institución normada y disciplinada que es la ciudad, el exterior. Un espacio en donde el espacio público (ciudad) y el espacio privado (el centro), como lo anota María Cristina Toro-Zambrano (2018) en relación con las heterotopías propuestas por Foucault, “se auto-refieren unos a otros en menor escala y repiten el mismo discurso, el mismo saber, las mismas normas y el mismo tipo de sujeto del gran sistema de poder que los rodea” (p. 31). El instituto no se configura como “otra realidad”, más bien, participa del sistema en donde está inmerso y reproduce sus dinámicas y disciplinas.

En otro momento de la novela, El Cacho realiza un paralelismo entre los habitantes urbanos y los ciegos del centro y se refiere a los habitantes como ciegos, pero en otro sentido:

Los ciegos que te digo no están de acuerdo ni en desacuerdo, sólo obedecen. No los mueve ni la justicia ni la idea de una mejoría, sino la voluntad de sus jefes, a los que rara vez comprenden. Se sienten embriagados con la revuelta, con el hecho de estar juntos, creyendo que finalmente son libres, y siguen con la esperanza de una tierra prometida. (Nettel, 2006, p. 124).

Hay una equiparación entre quienes habitan el instituto, y viven bajo sus normas y reglas, y quienes son parte del afuera, la “gente común”, personas que también son parte de la gran institución urbana en donde los sujetos también residen supeditados a las normas de la instalación civil. De esta “vida normal” del afuera da cuenta la protagonista cuando se piensa en comparación a Marisol, una de las indigentes que viven en el metro: “¿Qué me esperaba en casa si volvía? Mi habitación más que conocida, una preocupada madre, un reloj de buró que marcaba cuenta regresiva, un espejo implacable. Súbitamente, la vida de esa mujer, con su indigencia y sus incertidumbres, me pareció envidiable” (Nettel, 2006, p. 140).

Esta forma de describir a la ciudad mediante la referencia a uno de sus espacios también será una de las operaciones textuales más relevantes en *Tras las huellas de mi olvido*. En cambio, la novela de Clavel dista de esta operación, pues no hay una construcción o evocación de un espacio concreto privado como contrapunteo del espacio urbano; esto no implica que las urbes sean radicalmente distintas pues en *El huésped*, por ejemplo, también aparecen los “anticuerpos” urbanos, como los llamó Venkatesh para el caso de *Los deseos y su sombra*, quienes son los encargados de mantener el orden del espacio, así como las enfermeras mantienen el orden en el Centro de ciegos. En el texto de Nettel, nuevamente es la policía el órgano social que funge como vigilante y dispositivo de disciplina. La primera mención a dicha institución social se hace mediante la referencia a que han invadido ese “otro espacio” que es el metro: “Lo único que nosotros les aseguramos, y quién sabe por cuánto

tiempo, es el espacio reducido del metro, cada vez más lleno de policías” (Nettel, 2006, p. 124).

El episodio del secuestro y asesinato de Marisol genera una descripción urbana similar a la presente en *Los deseos y su sombra*. Debe recordarse que, en medio de una misión antidemocrática que consistía en cambiar unas casillas de votación por contenedores llenos de desechos, Marisol es atrapada por dos agentes policíacos. Lo que sigue a esta peripecia es la ansiedad creciente de Ana y una inevitable sensación de culpabilidad, lo cual la lleva a estar atenta a cualquier noticia de su compañera y de la misión llevada a cabo. No obstante, se lee en la novela: “Durante los días que siguieron al secuestro de Marisol, me dediqué a buscar en los periódicos y la radio alguna noticia de los sobres [...] y descubrí que nadie tocaba el tema. ‘Los comicios se habían desarrollado en una tranquilidad absoluta y sin incidentes’, al menos eso decía la prensa” (Nettel, 2006, p. 160). Similar a la ciudad de Soledad, la ciudad de Ana es un espacio donde no ocurre nada, un sitio donde el orden restablecido no deja sus huellas, donde, como sucedió con el levantamiento de los vendedores ambulantes en *Los deseos y su sombra*, todo puede ser lavado, desaparecido y olvidado.

En el argumento de *El huésped* se cuenta que el cuerpo de Marisol fue encontrado posteriormente, un hallazgo prefigurado por la siguiente anotación de Ana: “Entre los desechos no hay jerarquías, cuando se busca ahí existen las mismas posibilidades de encontrar un zapato viejo que a un estudiante desaparecido” (Nettel, 2006, p. 163). La ciudad se evoca como un lugar hostil y violento, en donde quienes quebrantan el orden, invaden esos lugares prohibidos, sufren las consecuencias. Orly C. Cortés Fernández (2020) propone que el espacio de la ciudad en la novela de Nettel tiene también un lado alterno y violento, esa otra cara sería la causante de la muerte de Marisol: “Ella [Marisol] es víctima de desaparición forzada, situación atestiguada por la protagonista. De alguna forma, Marisol también es

víctima de La Cosa Urbana —el lado oscuro y terrible que configura las realidades de la capital mexicana” (p. 134).

Por otro lado, también está el espacio alterno configurado en la novela a través de los sujetos particulares que lo habitan, a saber, el subterráneo de la ciudad. En el apartado sobre el cuerpo se explicó la constante relación establecida entre Ana/La Cosa y la ciudad/subterráneo, una correspondencia también explicitada en el relato mediante la idea del desdoblamiento. Al mismo tiempo, la presencia de esa otra ciudad confirma lo anotado anteriormente sobre la similitud entre la ciudad y el Centro de ciegos en tanto los habitantes de la ciudad subterránea se perciben libres y con agencia en comparación con quienes viven en la superficie: “Todo depende si prefieres estar atrapada adentro o afuera, pagar tus impuestos, mantener con mordidas a los oficiales de tránsito o acá pidiendo limosna y eligiendo tu vida” (Nettel, 2006, p. 114).

En tanto alternativa y subversiva, podría pensarse al subterráneo como una “heterotopía” debido a su función de “crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior la vida humana está tabicada” (Foucault, 2010, p. 79). Es decir, la ciudad subterránea se conforma a partir de los restos urbanos o, mejor dicho, del diseño urbano: los agentes no autorizados para su uso, las narrativas no oficiales, incluso los espacios no usados o destinados para otros fines como es el caso del metro. En este orden de ideas, se contraponen la ciudad superficial/el Centro para ciegos y el subterráneo de la urbe. A pesar de lo anterior, y de los distintos contrastes construidos en la novela, la ciudad representada, en todos sus niveles, presenta, además de disciplina y norma, violencia y peligro, como prueba de lo anterior está el episodio de Marisol y también la constante vigilancia y orden patriarcal del subterráneo. Es en esos

espacios donde la *flâneuserie* de Ana se lleva a cabo y de donde surge su particular experiencia como caminante.

En *Tras las huellas de mi olvido*, como se ha repetido numerosas veces, hay dos recorridos; el del recuerdo (o vigilia) y el onírico. En ambos existen vínculos en tanto parten de la experiencia del sujeto que ha experimentado la calle, en este caso, Etél. Similar a como se construye el espacio del Centro de ciegos en *El huésped*, en la novela de Camacho el hogar se configura como una reproducción del caos y la vigilancia urbana y subvierte la tradicional separación de espacio doméstico (privado) y espacio público y las asignaciones genéricas para cada uno. Esta subversión del espacio doméstico, como también lo escribió Ela Molina Sevilla de Morelock en su trabajo ya citado en el primer capítulo, implica que las dinámicas de la calle entren al hogar y, al mismo tiempo, que el hogar sea una extensión de la ciudad.

Aunque Molina piensa el hogar de Etél como una distopía, lo cual tiene sentido por su carácter negativo y alienador, lo cierto es que también cumple con las características de una heterotopía, en tanto se trastocan algunos vínculos y dinámicas establecidos por la instalación civil, la primera de ellas es la del espacio privado como un lugar seguro o, como la ciencia social lo pensó, como un espacio femenino y, por lo tanto, hogareño e ideal en contraste con el afuera. La casa en *Tras las huellas de mi olvido* es uno de esos espacios “que reproducen la relación sistemática de la episteme, espacios afectivos de verdades, de discursos, de pensamientos [...]” (Toro-Zambrano, 2018, p. 28). Para términos del análisis del espacio en la novela de Camacho primero se atenderá la construcción de los lugares (hogar y ciudad) en el recuerdo pues en ellos se basa la configuración de la ciudad onírica. En consecuencia, en esta novela se tiene tanto un espacio recordado como uno soñado y hacia el final de la novela se confunden.

En el caso del hogar, lo primero descrito en la novela es el tipo de violencia constante ejercida sobre los individuos, particularmente, de la madre de la protagonista hacia el padrastro y hacia Etél: “Entreabrí la puerta de la recámara y vi mi padrastro bajar a la carrera mientras mi madre le propinaba la dosis de insultos y reclamos de fin de semana” (Camacho, 2010, p. 15). El personaje de la madre será quien represente la violencia, la disciplina y la vigilancia del hogar que, posteriormente, se traslada al espacio de la calle. Se configura un ambiente rutinario de caos en el espacio privado, como sucede con el ambiente urbano (exterior), cuya principal causa es la presencia de la madre: “Desperté con los gritos de mi madre en el pasillo, prometiendo que se tiraría de las escaleras si alguien no salía a rescatarla de los demonios que ella era incapaz de controlar” (Camacho, 2010, p. 70). Vale recordar que para Ela Molina, la madre de Etél es una alegoría de la Ciudad de México en tanto ambos se encuentran recubiertos por una sensación de locura y desconcierto.

Dicha locura y desconcierto también se traduce en prácticas de vigilancia, por ejemplo, uno de los apuntes más representativos en la narración de Etél corresponde a la falta de privacidad en el hogar: “Ninguna puerta de la casa, a excepción de la entrada, se podía cerrar con llave por disposición de mi madre. Decía que una familia no guarda secretos” (Camacho, 2010, p. 28). A esta falta de privacidad también se suma la calidad omnipresente de la madre lo cual alimenta el constante sentimiento de persecución de la protagonista que, eventualmente, se manifestará en el espacio urbano: “Era omnipresente. Escuchaba y veía todo lo que sucedía en casa. Cuando no podía, lo imaginaba y en su paranoia estaba segura de que conspirábamos contra ella” (Camacho, 2010, p. 35). Sumado a lo anterior, y como se refirió en el apartado anterior, mientras avanza la novela se evidencia una creciente confusión manifestada también en el orden textual; esta confusión proviene de prácticas de la madre de Etél, quien, como lo recuerda la protagonista: “aprovechaba cualquier oportunidad para

hurgar en mis cosas y nadie era capaz de impedirlo” (Camacho, 2010, p. 69), y ante ello la narradora busca en sus propios “recuerdos” y sólo encuentra un orden desconocido o no recordado, probablemente producto de la intervención de la madre: “Además la habitación tenía que estar perfectamente recogida y limpia, de lo contrario mi madre gritaba y pataleaba, no se cansaba nunca” (Camacho, 2010, p. 92).

Estas condiciones de convivencia en el hogar provocan que Etél rehúya constantemente de él para evitar las presencias dentro del espacio doméstico: “Salí de casa lo antes posible para no encontrarme con Rosendo y mi madre. Ya había bebido una taza de café y tenía la otra mitad sobre la mesa” (Camacho, 2010, p. 31). De este modo, la ciudad se vuelve en ese sitio de escape y también en un lugar de refugio para la narradora. Esta manera de refugiarse en el exterior es una de las subversiones más relevantes en la novela de Camacho, en tanto el imaginario social ha forjado la idea contraria, la del espacio privado como seguro y el público como peligroso, especialmente para las mujeres. Ya se ha escrito antes sobre la importancia de esta asignación de espacios según el género del sujeto para la teoría y crítica sobre la *flâneuserie*; en muchos de los textos sobre la caminante se presta suma atención a este problema en tanto, como tipo, la *flâneuse* también da cuenta de la serie de obstáculos respecto al acceso y uso del espacio en la vida social. Al respecto, Dorde Cuvardic (2011) apunta: “La progresiva aceptación de la *flâneuse* como figura histórica reconocible [...] está acompañada del resquebrajamiento paulatino de las sólidas fronteras del modelo patriarcal de la visión sexual entre la esfera pública masculina y la privada femenina” (p. 69).

Ela Molina Sevilla de Morelock apunta que el cambio de funciones de los espacios (públicos y privados) también se evidencia en los sujetos construidos por Camacho. La crítica presta atención al personaje de Rosendo, la pareja sentimental de la madre de Etél, un

personaje masculino asociado constantemente a la cocina: “[...] en el hogar de Etél los roles de género se invierten. Rosendo, su padrastro, es el amo y señor de la cocina mientras la madre, verdadera jefa de la familia, es la reina de la sala en la que habita sola un espacio donde se sienta a mirar, por horas, una televisión apagada” (Sevilla, 2019, p. 41). Si bien, este apunte, en un principio, refiere al espacio doméstico, fuera, en la ciudad, esta asignación de roles también está presente, por ejemplo, en los amigos de Etél, Ramón y Lucila; Lucila es quien sale del hogar a trabajar mientras Ramón se queda en casa: “Lucila, diez años mayor que él lo mantenía y vivían, contentos, pero no creo que estuviera dispuesta en complacerlo en un plan tan disparatado” (Camacho, 2010, pp. 18-19).

La asignación de los roles y las prácticas de los sujetos de la novela cobran relevancia por la naturaleza misma de la agente, en este caso Etél, una mujer que usa la calle para escapar del hogar y huir de su sensación de olvido. La señalización de las mujeres trabajadoras también evidencia una presencia femenina en la urbe no necesariamente asociada con la *flâneuserie* como también ocurre en *Los deseos y su sombra* con Maru, la amiga de Soledad, y en *El huésped*, con Marisol, la compañera de Ana en su misión. En *Tras las huellas de mi olvido*, hay una constante presencia femenina en las calles, no sólo porque la narradora recorra la urbe, sino también por la clase proletaria que sale a trabajar. También están aquellas agentes a las que tradicionalmente, desde un aspecto moral, se les vinculó con la urbe: “Mientras caminaba por San Cosme la iluminación de la calle se encendió. A lo largo del muro de un estacionamiento había varias mujeres, distribuidas a poca distancia unas de otras, en espera de clientes. Dos de ellas charlaban animadamente en una parada de autobús, ajenas a lo que sucedía a su alrededor” (Camacho, 2010, p. 88).

En el espacio público, Etél recorre lugares cercanos a su hogar y, sobre todo, del Centro histórico: el metro Hidalgo, Eje Central, el Zócalo, Palacio Nacional, Isabel La

Católica, San Cosme y la Alameda Central. Sobre esta área de la ciudad, la narradora anota en su recuerdo: “El Centro era uno de mis lugares favoritos, pero lo frecuentaba poco. Nadie aprobaba mis visitas furtivas, mi madre y Rosendo le temían; y Bernardo lo odiaba: Está llena de nacos, decía” (Camacho, 2010, p. 41). A través de la cita anterior pueden notarse los estigmas sobre el espacio (atemorizante y de baja categoría) lo cual conlleva a una advertencia para la protagonista, a quien recriminan por sus paseos en el centro de la ciudad. En este sentido, disciplina y estigma se hacen notorias a través del espacio.

Por otro lado, en *Tras las huellas de mi olvido* no se problematiza la monumentalidad de la ciudad mediante la evocación de su Centro histórico o de la ciudad mítica como ocurre en *Los deseos y su sombra*. No obstante, también se anota el caos urbano, aquel que recorre Soledad entre vendedores y teporochos para Etél se vuelve en lo siguiente: “La saturación del espacio me impedía reconocer la fachada que buscaba y tampoco podía mirar todo el tiempo hacia arriba como imbécil, pues corría el riesgo de pisar la mercancía de alguien o ser presa de ladronzuelos” (Camacho, 2010, p. 45). En realidad, desde el ingreso de la protagonista al espacio del Centro, éste se caracteriza por el caos y, además, prefigura una de las situaciones sociales de la ciudad que también involucran a los personajes; la ocupación del hogar: “Llegué a la explanada del Zócalo, parcialmente invadida por una agrupación que exigía vivienda digna. Me senté en el suelo, cerca del asta bandera” (Camacho, 2010, p. 41).

La escena de la manifestación por una vivienda digna no sólo caracteriza a la ciudad como una instalación civil con problemáticas sociales en torno a derechos básicos de sus ciudadanos, también se corresponde con la situación de “ocupación” ilegal en la cual viven los amigos de la protagonista: “Mientras atravesábamos el patio vacío, me explicó que los vecinos se turnaban para montar guardia. El dueño quería echarlos para vender el inmueble, y es que ya no obtenía ganancias con las rentas congeladas que ya ni le pagaban” (Camacho,

2010, p. 47). Ramón y Lucila ocupan un sitio que, ante la legalidad, les pertenece y ante dicha situación están en constante alerta de manera muy similar a Etél y la relación establecida con su espacio doméstico; la narradora también está siempre alerta por la “omnipresencia” de su madre: “Todo estaba oscuro y en silencio. Seguramente ya era muy tarde. No pude dormir el resto de la noche, cada que cerraba los ojos sentía que alguien estaba al pie de la cama” (Camacho, 2010, p. 135). Esta sensación de sentirse “vigilada” también la experimenta en el espacio de la urbe cuando está con sus amigos: “Cuando salimos a comprar chelas, me sentí observada. Traté de localizar a la Gorda y a la cacariza pero no las encontré y no insistí demasiado” (Camacho, 2010, p. 49).

Se establece un vínculo entre el espacio del afuera, y sus fenómenos, y el espacio del adentro experimentado por la narradora. En ambos casos, el sujeto en cuestión mantiene una actitud de alarma ante lo que pueda ocurrir en su propio espacio. Además, se construye la noción de una habitación ajena, como si Etél también habitara un espacio donde no pertenece que se confirma cuando no reconoce la organización de su hogar o las cosas guardadas. Por otro lado, están nuevamente los agentes del orden de la instalación que, como también se encuentra en *Los deseos y su sombra* y *El huésped*, son representados por la policía; son ellos quienes, en nombre del sistema social, deben restituir las jerarquías y las estructuras.

En *Tras las huellas de mi olvido*, sin embargo, ese agente del orden se presenta mediante un simulacro, explicado posteriormente por los propios personajes: “El hijo del dueño quiere echarnos para vender la vecindad y preparó una redada, pero nos pusimos de acuerdo con los polis y todo ha sido un simulacro” (Camacho, 2010, p. 60). A pesar de ser una falsificación del actuar de la policía, se presenta la violencia propia del proceder de los agentes urbanos y revela, en consecuencia, cómo se construye el orden mediante la hostilidad como sucede en las novelas de Clavel y Nettel: “Mientras me mojaba la cara en el lavabo, la

puerta principal se abrió de golpe y escuché golpes y gritos. Dos tipos con uniforme de policía me sacaron del baño a rastras” (Camacho, 2010, p. 58).

Así como la situación de la ilegal ocupación del espacio se conecta con la enajenación de la protagonista y su hogar, el falso, aunque violento, desalojo alimenta y se liga con la creciente confusión de Etél; aquel estado en el cual la protagonista ya no reconoce lo que es real o forma parte de su recuerdo o de un sueño. Lo vivido tanto en la urbe como en el hogar también se mezclan y generan una serie de imágenes en el plano onírico, imágenes cuya significación se basa totalmente en la experiencia de la narradora. El ejemplo más significativo de la afirmación anterior reside en la sensación de habitar una maqueta en ese Centro histórico vacío y silencioso. Cuando la protagonista recorre su casa, en busca de recuerdos, se siente en un sitio artificial, un lugar no ocupado, una maqueta: “¿Cómo hacen para que parezca que nadie usa las prendas? Gran parte de la ropa que está en mi armario luce arrugada, pero la ropa de Rosendo y mi madre parecía estar colgada en un aparador de una tienda departamental: todo perfectamente ordenado y planchado” (Camacho, 2010, p. 95). Ambos espacios, el del recuerdo y el del sueño, están conectados y ambos provocan ansiedad para Etél.

Otro de los apuntes sobre el espacio soñado es el silencio, ya referido múltiples veces en este trabajo en tanto es una característica más relevante de la ciudad evocada en la novela. No es sólo el hecho de encontrarse desorientada o no recordar cómo llegó a ese sitio, es también la reacción automática ante el silencio vinculado con la vigilancia del hogar y la inestabilidad de la madre: “La tensión de los días pasados no era nada comparada con las batallas que mi madre solía provocar y sostener sin tregua hasta que desahogaba. La aparente calma me estaba desquiciando, no había nada más amenazador en casa que el silencio” (Camacho, 2010, p. 90). Si, como se afirmó anteriormente, la casa reproduce el caos y las

dinámicas de la ciudad, también caótica y peligrosa, el hecho de que en el recuerdo el hogar sea un lugar silencioso y ordenado y, en el sueño, la ciudad sea también silencioso y vacío implica una perturbación del orden preestablecido, una discordancia del imaginario interiorizado por la protagonista.

Ela Molina (2019) afirma que en la evocación de la ciudad: “Los elementos positivos, el silencio, el derecho a estar con uno mismo y la privacidad se convierten en elementos negativos. [...] el ruido, la contaminación auditiva, la invasión de espacios, el amontonamiento se convierten en elementos positivos. Estos se normalizan y estandarizan, convirtiéndose en lo deseable y en el deber ser” (p. 45). Todos estos elementos, como ya se ha visto, corresponden también al hogar, en donde la soledad y la falta de ruido conllevan un peligro. Semejante a la relación entre el Centro de ciegos y la ciudad en *El huésped*, en donde el metro, o el espacio subterráneo, también cumple una función significativa y tiene sus propias características. Ese tercer espacio en *Tras las huellas de mi olvido*, a modo de “subterráneo”, es el plano onírico, afectado por el recuerdo y la vigilia.

En *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*, por otro lado, no se realiza una visión y narración comprensiva de la ciudad en su totalidad; no hay una intención de narrar completamente la urbe, pues toda gira en torno a la experiencia subjetiva de la habitante/caminante/narradora de cada novela. En este sentido, también se exploran otros espacios que, en la tradición literaria del siglo XX, fueron leídos como contraparte del espacio público: la casa, las instituciones públicas, los centros privados, etc. Incluso, como se expuso en el segundo capítulo, el espacio de la urbe se enfrenta con ese otro espacio que es el cuerpo de las protagonistas, primer lugar de encuentro y contacto con la calle y desde donde construyen su experiencia.

3.3 *Flâneuserie*: la subjetividad femenina urbana en tres novelas mexicanas

La *flâneuserie* como práctica del cuerpo femenino y como una agencia en el espacio urbano requiere entender, por tanto, cómo se configura la narración, de qué modo se hace evidente la experiencia femenina y, al mismo tiempo, comprender el tipo de espacios, los obstáculos y las posibilidades, para ser capaces de analizar las implicaciones de que sea una caminante el origen del objeto narrado. En el caso de las tres novelas aquí estudiadas, la narración se configura a través del recuerdo como motivo y como operación principal: Soledad, Ana y Etél narran recuerdos. El espacio, por otro lado, se configura como un lugar caótico, violento y hostil. El objetivo de este subcapítulo es señalar y estudiar cómo se configura la *flâneuserie* en *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*, a saber, cómo se lleva a cabo esa práctica del cuerpo femenino hacia el logro de una agencia urbana, entendiendo dicha agencia como una praxis corporal y narrativa en el mundo ficcional pues lo narrado es el resultado de un cuerpo que experimentó la Ciudad de México.

La relación del espacio y el cuerpo femenino en movimiento se ha reflexionado y problematizado ampliamente por los estudios sobre la *flâneuse*, especialmente por la limitada agencia de la caminante que se traduce en una reducida participación en la urbe. Por ejemplo, Danielle van den Heuvel escribe: “Alternativamente, sus movimientos por la ciudad estaban restringidos mediante acompañantes (masculinos) y el uso de carruajes [...]. Como consecuencia de ello, en la ciudad moderna los hombres eran ‘dueños’ de las calles”³¹ Ser capaz de caminar por la ciudad, llevar a cabo una agencia urbana, implica ser parte de un

³¹ “Alternatively, their movements through the city were restricted by means of (male) chaperonage and the use of carriages [...]. In the modern city, as a consequence, men “owned” the streets” (La traducción es mía)

espacio, de una dinámica y poseer ciertos privilegios como el conocimiento y la orientación sobre el lugar por el cual se anda, así como la oportunidad de no ser acosados o vigilados.

Sara Ahmed, a quien ya se ha citado en el presente trabajo, también ha prestado atención al tipo de experiencia proveniente de la agencia de los sujetos en los espacios, especialmente de quienes, de alguna forma también, se separan de la norma. Por ejemplo, el uso que la autora hace del término “orientación” remite tanto a la dirección o a posición respecto a un punto como a la orientación sexual del individuo tomando como eje central al “género” y estudiándolo como categoría de análisis. Aunque las reflexiones de Ahmed atienden a fenómenos de la vida social extraliteraria, sus aportaciones resultan de suma importancia porque indican una tendencia del presente siglo por atender las distintas agencias en los espacios. Su concepción de espacio-cuerpo resulta pertinente porque establece que los espacios no son dados sino que son construcciones del cuerpo en movimiento; escribe Ahmed (2019): “Los cuerpos pueden orientarse por medio de esa respuesta al mundo que les rodea, dada su capacidad de ser influidos por él. A su vez, [...] los cuerpos no viven en espacios que son exteriores a ellos: más bien los cuerpos les dan forma al vivir en ellos, y cobran su forma al habitarlos” (p. 22). Por tanto, si bien las *flâneuses* irrumpen en un espacio (pre)diseñado por los agentes legítimos, éstas también construyen un espacio urbano mientras lo ocupan, siendo este espacio una versión alterna de la ciudad en donde no llega la legitimidad de agencia ni del uso del cuerpo.

Como lo apunta José Nicolás Lucero (2015) a partir de las propuestas de Ahmed: “La espacialidad que define a lo vivido no se define por la localización, sino por la posibilidad de acción; es decir, el cuerpo propio, así como la intercorporeidad, se despliega bajo la paradoja de ser condicionado y a la vez condicionante. [...]” (p. 173). Para el caso de las representaciones narrativas, la propuesta de estudiar y entender las orientaciones de un

cuerpo vivido y en movimiento tiene sus limitaciones en tanto se trata con un artefacto construido por un sujeto (las autoras). No obstante, los mismos textos dan indicios de dichas orientaciones a través de una serie de recursos retóricos artísticos que provienen justamente de un imaginario social; la retórica narrativa es la concreción de un determinado contexto, lo cual, también se relaciona con el carácter de tipo de la *flâneuse*, pues ésta no sólo sería una figura inmanentemente literaria, como se ha discutido antes, pues tiene un vínculo estrecho con los sujetos sociales.

Por tanto, no sólo se trata de que las protagonistas recorran la ciudad pues, como se ha anotado desde las primeras discusiones mantenidas por Janet Wolff, el recorrido con una finalidad no implica una experiencia cercana a la *flânerie*. En *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* a pesar de que las motivaciones de las protagonistas sean distintas, las coincidencias temáticas y de construcción narrativa evidencian un recorrido cuya base principal es la configuración de una identidad; la búsqueda a partir y a través de los recuerdos es una confirmación de ello. Además, al poner en crisis el cuerpo se problematiza la propia construcción social de estas protagonistas que, en tanto sujetos femeninos, deben y pueden ocupar la calle de un cierto modo, es decir, tienen “otros” medios para lograr una agencia urbana.

El recorrido de la protagonista de *Los deseos y su sombra* está motivado por un deseo, el de desaparecer físicamente de la vista de los demás. Este deseo proviene de una búsqueda de la agencia en el entorno social y, como la misma narración informa, lograr que su existencia le pertenezca, especialmente en comparación de cuando Soledad era vista por los demás y la volvían en un objeto referido ya sea mediante la fotografía, la muñeca de porcelana o la estatua: “Soledad reflexionó que, bien visto, aquel deseo de desaparecer sin dejar huellas había sido un buen deseo: sin manchas ni rastros aun en el caso de que terminara

arrojándose al vacío. Saberlo la reconfortó: no se sentía dueña de su vida, pero sería dueña de su muerte” (Clavel, 2000, p. 69). Para Soledad, en este sentido, lograr una agencia urbana implica primero pertenecerse en el sentido corporal pero también que esos recuerdos narrados sean finalmente suyos. Como se ha revisado, la única manera de lograr esto es evadir la vista de los demás, especialmente, de los sujetos masculinos (hermano, parejas, jefes), agentes de la vigilancia del orden social.

La invisibilidad, así como está dispuesto el texto, construye un antes y un después en el tipo de uso del cuerpo propio de Soledad pero también en el redescubrimiento de la ciudad; ser invisible implica una serie de posibilidades que no sólo involucra ir a donde se quiera en el espacio o hacer cualquier cosa sin ser notada, para la protagonista es, quizás, la única vía de su realización como individuo autónomo: “Burlar a Martin Rueda, a Péter Nagy, al dragón mismo, quien extraía toda aquella fuerza anuladora del sometimiento. Podría erigirse en dueña de sí misma y nunca más pedirle a nadie permiso para ser” (Clavel, 2000, p. 179). Tanto Martin Rueda como Péter Nagy representan los agentes masculinos ante los cuales la protagonista se supeditó y podrían agregarse el “Desconocido” y también su hermano. “Ser” es la finalidad de Soledad y para ello recorre la ciudad y recuerda su pasado.

Como se ha observado, el recorrido urbano de la *flâneuse* en la novela de Clavel inicia con una completa desorientación respecto al punto de localización y los diversos caminos; a pesar de que las posibilidades sean amplias, lo cierto es que la caminante debe realizarse sola: “¿Proseguir o desviarse? Ante ella se abría una encrucijada de calles, pero no se decidía. ¿Para qué seguir? ¿Acaso encontraría una respuesta? ¿Por qué si era dueña de un don maravilloso se sentía vulnerable, indefensa, sola?” (Clavel, 2000, p. 199). Esta desorientación será una constante en la narración y responde no sólo a la naturaleza fantástica del deseo cumplido, pues, ciertamente, Soledad desconoce si realmente es invisible en los

primeros capítulos, sino también a una falta de conocimiento de la urbe que, por ende, implica una limitada intuición y una primera agencia errante. Aun cuando existe una desorientación y ansiedad inicial, Soledad prosigue su camino pero siempre con la duda de cómo lidiar con su nueva naturaleza, sin preguntarse qué hacer cuando se escapa de la vigilancia social: “¿Hacia dónde ir ahora? Llegó a la esquina de Brasil y atisbó las cúpulas del templo de Santo Domingo. Sus pasos –no su voluntad– la llevaron hacia allá” (Clavel, 2000, p. 215). La última sentencia de la cita anterior también indica cómo se mueve por la urbe, como si fuera una imposición y no una decisión; esta situación cambia posteriormente. El trastabilleo y la duda dan cuenta de una agencia limitada aún con la invisibilidad a cuestas pues lo que Soledad pone en práctica es un tipo de recorrido aprendido caracterizado por el nerviosismo, la observación ajena y la evasión.

A partir de la desorientación y la ansiedad inicial de la caminata de Soledad se puede anticipar que la *flâneuserie* no se presenta como un recorrido urbano placentero realizado como simple ocio o para experimentar la ciudad porque se tiene el tiempo. De hecho, como se ha revisado, cuando Soledad empieza su recorrido se enfrenta a obstáculos, por ejemplo, chocar con la muchedumbre o el mismo desconocimiento y miedo sobre su propia naturaleza. Esta falta de placer por el recorrido también se halla en *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*, de tal forma que pareciera reservarse el disfrute de la ciudad para otros sujetos, a los legítimos. A pesar de ello, como se ha estudiado ampliamente en el presente trabajo, el recorrido se realiza tanteando posibilidades y explorando espacios urbanos nuevos para la *flâneuse*, aun cuando éstos sean inaccesibles para ella.

Entonces, hay una operación constante respecto al recorrido y los recuerdos en la novela de Clavel en su primera mitad: por cada sitio recordado se evoca una serie de recuerdos: En Reforma recuerda a Lucía y a su infancia, en el Castillo de Chapultepec

recuerda a su padre, madre y hermano, cuando va hacia la Casa de los Espejos rememora a su amiga Rosa, de vuelta a Reforma se narra sobre Péter Nagy y posteriormente de Martin Rueda. La manera de recordar será mediante la focalización, a modo de cámara fotográfica, de la escena, la imagen o la persona. Por ejemplo, cuando desde el Caballero Alto del Castillo de Chapultepec observa un edificio de Tlatelolco se indica en el relato la evocación de un recuerdo: “Soledad se quedó mirando el cielo. Un fulgor rosa a sus espaldas anunció el amanecer. Recordó a su amiga Rosa Bianco [...]. Después había venido la muerte de su hermano, el teniente Pucheros de los Combatientes por la Libertad, y Rosa se había marchado con su madre al pueblo donde las campanas cantaban” (Clavel, 2000, p. 296).

La relación íntima entre Soledad y la ciudad se establece porque, antes de ser consciente de ello, la protagonista deseaba de algún modo el espacio urbano, ser parte de ella o que le perteneciera. En otras palabras, ser una agente urbana, una posible *flâneuse*. Es por ello que, hacia el final de la novela, cuando Soledad se pertenece y es parte de la urbe divisa un dragón, símbolo de su deseo en la novela, sobre el espacio urbano: “Sonrió al perfilar un dragón plomizo que flotaba su sueño en el horizonte. Verlo en la lejanía, custodiando el cuenco del valle donde se extendía la ciudad con su laberinto indescifrable de calles y de vidas [...]” (Clavel, 2000, p. 305). Igualmente, se debe señalar que, como Ana y Etél, Soledad también tiene antecedentes con la ciudad, particularmente con la imagen panorámica con la urbe; hay tres momentos en el recuerdo de la protagonista en donde, por motivos distintos, sube a lo alto de un edificio y observa el paisaje urbano, por ejemplo, la última visita al departamento en donde vivía su amiga Rosa después de que ésta se fuera: “La última vez que fue, acababa de terminar el año escolar y las vacaciones se avecinaban con su carga de tedio y melancolía. Subió hasta la azotea: las cúpulas de la Iglesia de los Josefinos y las puntas

nouveau del Museo del Chopo refulgían en aquella tarde de brillos crepusculares” (Clave, 2000, p. 65).

Por tanto, no es que la *flâneuse* descubra u ocupe el espacio urbano por primera vez como si nunca hubiera salido, ni que no tenga algún vínculo con la ciudad, más bien, hay un uso especial de la urbe en la *flâneuserie*, y ese uso especial implica utilizar el cuerpo como herramienta principal, mediante esa utilización, crear una experiencia vivencial y muchas veces poner en crisis al espacio y sus discursos. Hay una diferencia en el uso del cuerpo y la legitimidad entre la vista obtenida desde la azotea o el punto más alto del Palacio de Bellas Artes cuando sube con Maru (lugares permitidos para observar la ciudad) y el panorama obtenido mientras se “monta” sobre la torre del Caballero Alto desde donde ya no sólo se describe a la ciudad mediante la enumeración de los edificios, sino se le enuncia como un cuerpo despierto al amanecer. O el modo como se narra cuando la protagonista sube a uno de los campanarios de la Catedral Metropolitana: “Desde la torre oriente de Catedral la ciudad se internaba en un enjambre de silencio. La madrugada se antojaba inacabable con ese tiempo inmóvil de los sueños o la desesperación. Soledad lanzó un largo bostezo y el panorama se le llenó de destellos acuosos” (Clavel, 2000, p. 290). Dicha afectación del espacio, o de la vista panorámica, también está presente en los distintos lugares por los cuales camina la *flâneuse*.

La descripción de los espacios revisados en el apartado anterior son producto del recorrido realizado por la *flâneuse* en la ciudad, de su agencia urbana, no son sitios por los cuales simplemente pasa sino, además, son construcciones propias de la caminante que al recorrer esos espacios, los experimenta y los narra, en otras palabras, los construye desde su subjetividad. En el caso específico de Soledad García, la construcción de estos espacios proviene del ejercicio de memoria realizado por la protagonista y evidenciado a través de la

voz narrativa en tercera persona. En las novelas de Nettel y Camacho esto es más evidente debido al uso de la primera persona en la narración. En *Los deseos y su sombra*, por otro lado, es la voz narrativa en tercera persona la que nos indica aquello en lo que Soledad, en su calidad de caminante, presta atención y los espacios construidos por su agencia; por ejemplo, cuando ve a los pordioseros del otro lado de la calle: “La mayoría de la gente pasaba sin mirarlos y muy pocos se detenían a arrojarles una limosna: o bien los rodeaban a fin de no pisarlos o de plano los evitaban, pero en todo caso era evidente que les hacían un sitio en la calle” (Clavel, 2000, p. 16). De esta cita surge una tendencia de Soledad por prestar atención a los agentes urbanos marginados; los indigentes, las prostitutas, los huérfanos, etc. Esto también confirma la diferencia entre la agente femenina y el agente masculino y el tipo de elementos urbanos a los cuales prestan atención.

La segunda parte del relato de *Los deseos y su sombra* ya no se basa en los recuerdos de la protagonista sino, en la convivencia de ésta con los distintos agentes con cuales establece vínculos en el Centro: el Ciego Matías, los huérfanos, una prostituta y un perro callejero llamado Canica a quien la protagonista interpela: “¿Así que cuidas a los niños perdidos, a los ciegos como Matías y acompañas a los fantasmas que no saben si lo son? – le dijo mientras lo acariciaba –. ¿Qué otros secretos guardan tus ojos transparentes?” (Clavel, 2000, p. 234). Resulta indicativo la homologación del sustantivo “fantasmas” en relación con “niños perdidos” y “ciegos”, pues Soledad no sólo se refiere a ella, un ser invisible, sino también a todos esos agentes ilegítimos de la ciudad no vistos por la sociedad civil. A estos agentes se le suma posteriormente Jorge, el joven que trabaja como estatua viviente en el Centro y es el último interés amoroso de la protagonista. Todos estos personajes ciudadanos tienen en común que son ignorados por el transeúnte ordinario; así como los primeros indigentes del principio de la novela, las personas no reparan en los ciegos, los huérfanos, las

prostitutas, los animales callejeros, así como las violencias que estos puedan padecer. Incluso Jorge, quien labora dando un espectáculo en medio de la gente, sobrelleva ser ignorado por la gente: “Y yo que me chingo cuatro horas de pie sin más descanso que para cambiar de posición... Esos días sale poco dinero y la gente me ve como un maniquí de aparador: ni reparan en mí ni yo tampoco les transmito nada... Es triste y tremendamente cansado” (Clavel, 2000, p. 260).

Soledad, en su calidad de *flâneuse*, descubre la sombra de la ciudad monumental en la cual no había prestado atención antes; la ciudad de los marginados e ignorados. La *flâneuserie* explora esas subjetividades urbanas segregadas y sus historias, es parte de su agencia urbana, mirar a través de las grietas de la construcción oficial de la urbe; por ejemplo, detrás de la imagen de los niños huérfanos hay un negocio de prostitución y narcotráfico en el Centro; el Ciego Matías es un cuentacuentos urbano que ha perdido la vista de leer tanto y a pesar de haber dedicado años a servir como escriba, los ciudadanos lo han abandonado; los indigentes cumplen con varias tareas durante las noches, etc. En esa muchedumbre la protagonista de la novela descubre su voz: “Poco a poco iba descubriendo que no era tan difícil hablar y ser escuchada: los ciegos como Matías, las mujeres religiosas, los indigentes que atraídos por un imán a la zona del Centro deambulaban por sus calles, entraban a sus iglesias, dormían en sus portales y plazas públicas” (Clavel, 2000, p. 235).

Igual de resaltable que la voz, es el espacio de la marginalidad, que es al mismo tiempo el de la monumentalidad urbana, es donde se reconoce y se hace “visible” el cuerpo de Soledad; una vez que se encuentra entre esos agentes urbanos también invisibles, ella puede ser vista sin necesidad de una existencia corporal: “La luna seguía aún en lo alto cuando Jorge reparó en un punto en el suelo que se movía con la sinuosidad de un vientecillo rebelde. Sin dejar de danzar, observó que el punto se hacía un haz de sombra y por un

momento creyó distinguir la silueta de una muchacha” (Clavel, 2000, 274). Los marginados, entonces, comparten con Soledad esa “invisibilidad” metafórica; el no ser vistos ni tener una voz ante los agentes legítimos y autónomos, como lo apuntaría Lugones, de la instalación civil. La metáfora de “ser invisible”, por tanto, adquiere significados que se extiende a otros espacios de la ciudad, porque no sólo los marginados son invisibles, sino otras subjetividades creadas a la sombra de las oficiales, de aquellas legítimas que usan la categoría de lo “otro” para continuar legitimándose.

En el apartado anterior se describió cómo en la novela se declara la suma ignorancia de los sujetos urbanos; desconocen la historia bajo la cual fue diseñada la urbe ejemplificada con los nombres de las calles que, para el transeúnte común, no tiene connotación alguna. Esta “invisibilidad” de la ciudad y sus elementos marginados es apuntada inicialmente con la imagen del Boulevard de los Héroes de Paseo de la Reforma. Cuando la *flâneuse* camina por ese espacio con las diversas estatuas en cada lado de la avenida se describe el orden urbano de las figuras monumentales, es decir, su posición y el tipo de orientación que debe tomar el transeúnte común para ver dichas figuras:

 Pero sucedía que los automóviles y transeúntes pasaban frente a las estatuas como si no existieran. La columna del Ángel, el Castillo, la estatua de Colón estaban situados en lugares estratégicos que obligaban a la vista a reparar en ellos. Pero estas efigies laterales, erigidas en los camellones al borde del arroyo, mirando el correr de los coches y los tiempos, de espaldas al viandante que para verlas debía cruzar al otro lado de la avenida o situarse en pleno arroyo y torear el tráfico... (Clavel, 2000, p. 198).

Existen construcciones urbanas que, por su tipo de posición en el espacio urbano, también son ignoradas y otras casi obligatorias para la vista del peatón. La conclusión de Soledad ante este diseño y el posicionamiento de las estatuas del Boulevard es la siguiente: “Estas estatuas estaban condenadas a pasar inadvertidas. Soledad sintió compasión: a fin de cuentas, era tan invisibles como ella” (Clavel, 2000, p. 198).

La identificación de Soledad con las estatuas del Boulevard implica no sólo identificarse con el ser ignorada por todos, sino también hacerlo con el espacio urbano pues ésta será la primera prefiguración de uno de los objetivos de la *flâneuse* en la ciudad de *Los deseos y su sombra*; realizarse como sujeta urbana. Para lograr su objetivo, la protagonista recurre a un deseo extraordinario que la lleva a vivir episodios también insólitos. El primero de esos episodios es cuando Soledad platica con la estatua de Leandro Valle confirmando, de este modo, el paralelismo entre la invisibilidad de la *flâneuse* y el de los monumentos y, al mismo tiempo, evidenciando cómo el cuerpo es el medio para experimentar la urbe pues, con el fin de escapar de la muchedumbre, Soledad debe replegarse al pie de la estatua de Valle: “Así lo hizo, pegó la espalda a la base piedra que tenía cerca y se mantuvo inmóvil hasta que el tráfico y el fluir de la gente menguaron” (Clavel, 2000, p. 2000). En esta plática, además de conocer la historia de la ciudad a través de la voz de la estatua de Leandro Valle, es también la primera vez en que la protagonista se asigna un nombre y no oscila entre si es Soledad, Lucía, Sol, Sola o Sombra, es decir, inicia una construcción de la identidad propia, del reconocimiento del sí mismo y no como un “otro”: “Bueno, supongo que ahora mi nombre completo es Lucía Soledad García Maldonado... Marquesa de las sombras y otras huestes crepusculares” (Clavel, 2000, p. 204).

La estatua de Leandro Valle, por tanto, es una prefiguración del sector social y urbano al cual pertenecerá Soledad eventualmente y, de manera explícita, anuncia esos agentes urbanos en los cuales la *flâneuse* encontrará refugio: “Pero, dígame, ¿cómo es que puede escucharme? Sólo los locos, algunos ciegos y niños me prestan atención y crédito” (Clavel, 2000, p. 205). El discurso de lo fantástico en *Los deseos y su sombra* muestra cómo hay espacios y construcciones, incluso en lugares tan monumentales como el Paseo de la Reforma, segregados y puestos en segundo plano en el paisaje urbano; no son sólo los sujetos.

La crisis del espacio monumental e histórico también queda demostrada con el tipo de ocupación y dinámicas, particularmente ilegales, del Centro histórico. Debe remarcarse que estos elementos “extraordinarios” son producto de la presencia de la *flâneuse* en el espacio urbano; en el relato de los recuerdos nunca se atisba este tipo de experiencias fantásticas más allá de la metáfora del jarrón y la construcción del alter ego “Lucía”.

Anteriormente se hizo hincapié en la capacidad inventiva de la protagonista, su tendencia por crear historias, mitos, reinventar relatos y cómo estas aportaciones estaban dispuestas en la novela de tal forma que fueran distinguibles. Durante el recorrido urbano la *flâneuse* continúa con estas reinenciones y también narra sus impresiones, su forma de andar y los espacios explorados en primera persona: “[...] camino por la Plaza de Santo Domingo en una hora de la madrugada en que se vuelve solitaria y transitable. Las baldosas del piso son tan irregulares que trastabillo y mi andar se hace todavía más lento” (Clavel, 2000, p. 226). Es de esta manera en la cual también se constata el uso de los sentidos y el cuerpo de la *flâneuse* desde una primera persona, debe recordarse que el recorrido de Soledad tiene como objetivo la realización del sujeto como ser autónomo y dueño de sí es por ello que los apuntes sobre la experiencia del cuerpo para sí misma de la protagonista son relevantes: “Pero los sentidos se han ido alertando y ahora reconozco otras vibraciones del aire, la presencia de las moles de piedra que circundan la plaza porque la luz que reflejan se torna densa, y sí, también surge como un faro de sombra la columna de la Corregidora Domínguez...” (Clavel, 2000, p. 226). Además, la presencia textual de su voz en el relato permite conocer desde la subjetividad misma ese vínculo fenomenológico con el espacio.

En su caminata urbana, la *flâneuse* de *Los deseos y sombra* descubre sujetos ignorados, espacios “invisibles”, dinámicas e historias de violencia que los agentes del orden trabajan por ocultar y, al mismo tiempo, descubre lo que es tener un cuerpo, existir, poseer

una voz. Como si fuera una imposibilidad cuando era visible, en plena “inexistencia” material, Soledad también reconoce su propia corporalidad que antes le era ajena: “Fue como si su piel reconociese antes que ella esa alegría que brincaba y retozaba, que corría y se revolcaba en persecuciones donde los cuerpos –porque sin duda eran cuerpos– se disfrutaban entre sí” (Clavel, 2000, p. 227). Así como se construye una narración, se crea una consciencia del cuerpo propio y, ese mismo cuerpo, que experimenta, reconoce, interpreta la urbe, siente la ciudad. Por ejemplo, ante el peligro de los agentes policíacos la *flâneuse* es capaz de sentir el cambio en el ambiente y la dinámica de los cuerpos: “Había algo en el aire que pesaba sobre unos y otros, esa sensación nerviosa que transmiten los cuerpos y se extiende como un fluido eléctrico instantáneo” (Clavel, 2000, p. 261).

El uso del cuerpo para conocer la ciudad no es sólo pegar al cuerpo al pie de las estatuas, bajar del Castillo de Chapultepec replegándose en las paredes para no ser atropellada por la muchedumbre, el uso del cuerpo también implica, en el caso de Soledad, poder hacer realidad sus deseos en la urbe, en ese espacio en donde antes fue el objeto de otros. Uno de esos deseos, el más significativo singularmente porque involucra a un otro masculino, es el de usar el cuerpo para la realización del placer sexual; usar el cuerpo para un objetivo personal, abandonar el sometimiento y ser actante, algo que logra con Jorge: “Toqué su mano, sus cinco dedos, toqué su pecho y sus hombros, su vientre y su sexo. Una fuerza despertaba. Era el dragón del laberinto. Me subí en él. Sus escamas acuosas eran espuma bajo mis flancos. Abracé su lomo ancho y poderoso y nos hundimos en el cielo. Sólo por tocar, tocarme” (Clavel, 2000, p. 283). A diferencia de los fragmentos en donde se narraban los encuentros sexuales con el Desconocido o Péter, en la cita anterior hay un resaltable uso de la primera persona en las acciones constructivas del acto (“toqué”, “me

subí”, “abracé”) que devienen en un verbo reflexivo (“tocarme”) en donde el sujeto y el objeto de la acción es Soledad; ella es la agente de su deseo.

Hacia el final de la novela, la *flâneuse* se siente dueña de sí misma y, con esa seguridad, observa la ciudad y también, de alguna manera, logra poseerla: “No era tan temprano pero la ciudad bostezaba y se resistía a abandonar su sueño. Soledad la contempló como si por fin la poseyera. Bueno, no era una posesión completa sino más bien que se sentía parte de la ciudad y que la amaba como a un cuerpo propio [...]” (Clavel, 2000, p. 305). Sin abandonar la metáfora de “la ciudad como cuerpo”, Soledad se siente parte de la urbe, de ese otro cuerpo urbano que le era ajeno en un principio. Su recorrido urbano, por tanto, da como resultado una experiencia sobre el volverse dueña de sí misma pero también entender cuál es su sitio en ese diseño que es la ciudad, junto a los marginados e “invisibles” sociales. No obstante, al final se evidencia una sensación de plenitud: “Soledad se sentía por fin entera: estiraba la mano para alcanzar un pan, brincaba charcos o se bañaba en la fuente de la Corregidora, y sus manos y sus pies y su cuerpo todo eran uno con ella, sin culpas y sin temores” (Clavel, 2000, p. 240).

A pesar de los logros de la *flâneuserie* y la plenitud de la protagonista, no debe obviarse las implicaciones de que un cuerpo femenino desaparezca en medio del espacio urbano pues esto suma otras connotaciones al relato de la novela en vínculo con una problemática de la vida social que afecta sobre todo a los sujetos femeninos, especialmente por lo brevemente apuntado en el epílogo de la novela: la madre de Soledad, Carmen, pide ayuda al Centro Nacional para la Localización de Personas Desaparecidas y Extraviadas y se procede a colocar fotos de la protagonista por las calles para encontrarla. Esta situación de desaparición forzada, además, vincula la historia de *Los deseos y su sombra* con el secuestro y posterior muerte de Marisol en *El huésped*; en la novela de Clavel y en la de Nettel, la

presencia de una ciudad peligrosa para las caminantes o agentes de la ciudad persiste. De igual manera, tal y como se anota en la novela, los distintos anuncios sobre la desaparición de Soledad se vuelven parte de la memoria y el paisaje urbano que, en correspondencia con la historia de la protagonista, con el tiempo se vuelven “invisibles”: “La mayoría de los carteles se amarillaron o se desgajaron. Entre los que sobrevivieron un poco más hubo uno que quedó pegado en un poste de luz de la avenida 20 de noviembre” (Clavel, 2000, p. 307).

Los últimos indicios que da la novela sobre el relato de Soledad concatenan todos los elementos que caracterizaron la *flâneuserie* de la protagonista antes de que ésta se volviera parte de la ciudad: ciudad, memoria, invisibilidad, desaparición y agencia. La última descripción de uno de los anuncios vincula la insoslayable relación entre el cuerpo y la ciudad: “Soledad no llegó a verlo, pero le habría gustado leer el mensaje que alguien garabateó al pie: Su cuerpo no la contiene...” (Clavel, 2000, p. 307). La sentencia de “su cuerpo no la contiene” funciona para referir tanto a Soledad como a la ciudad, en ambos casos, los límites del cuerpo son transgredidos, ya sea por la expansión del espacio urbano, por la invisibilidad de la protagonista o por la sugerida violenta desaparición forzada del cuerpo de la *flâneuse*.

La motivación central de la *flâneuserie* en *El huésped* es la construcción de una identidad bajo la forma de la memoria ante la inminente pérdida de control del cuerpo. Hay, por lo tanto, en el recorrido realizado por Ana, una urgencia por lograr su objetivo y disminuir las consecuencias de poseer una segunda conciencia dentro de sí. Al mismo tiempo, el temor por la desaparición se relaciona con un rechazo hacia la dependencia del otro, es decir, una falta de autonomía vinculada con una potencial agencia urbana: “Más que una persona, lo que buscaba ahí era la posibilidad de vivir de manera autónoma, a pesar de la ceguera, sin la dependencia que veía en los alumnos del instituto y que tanto me aterraba” (Nettel, 2006, p.

108). Dicho miedo también proviene de la importancia que tiene para la protagonista el sentido de la vista como principal herramienta para guardar recuerdos, guiarse y tener una experiencia: “Creía que el mundo era un mapa cifrado donde era posible leer siempre y cuando se mantuvieran los ojos abiertos” (Nettel, 2006, p. 44).

El hecho de que Ana perciba al mundo como un mapa suficientemente reconocible como para ser explorado únicamente con la mirada proviene del espacio en el cual habita, es decir, la colonia Roma. La colonia Roma, como se apuntó en el apartado anterior, es un espacio cuyo diseño no representa ningún peligro para el peatón usual, de esto también se da cuenta en la novela de Nettel mediante las distintas caminatas realizadas por la protagonista hacia los parques en donde solía recolectar imágenes. Incluso, se describe que también Diego, en su niñez, podía hacer uso del espacio urbano justo hasta sus límites: “Su trayectoria en la tierra fue tan corta como los paseos que daba en bicicleta por las calles de nuestra colonia truncada por la avenida Insurgentes” (Nettel, 2006, p. 30). Por otro lado, la ocupación de un espacio diseñado para ser caminado sin problema influencia la posterior *flâneuserie* de la protagonista ya que en dichas caminatas anteriores se explica que solía andar sola y sin ningún obstáculo.

La *flâneuserie* de Ana, por tanto, además de estar motivada por una urgencia, se caracteriza por la exploración de nuevos espacios que, en tanto desconocidos, serán recorridos en compañía de otros sujetos con quienes construye o se inicia en su eventual agencia urbana. El primero de dichos sujetos es El Cacho, el hombre que Ana conoce en el Centro para ciegos. Llevada por una curiosidad innata, Ana sigue al Cacho a esos espacios subterráneos en donde la caminante se encuentra con algunas dificultades para acceder: “Al llegar a la escalera, nos atrapó un torrente humano en el que resultaba difícil moverse. Me sentí mareada y le pedí al Cacho que no fuera tan rápido” (Nettel, 2006, p. 97). La cita anterior

remarca no sólo los obstáculos para entrar a ese otro espacio que no es la colonia Roma, además, hace un contraste entre la protagonista y un agente que domina el espacio, de quien se dice que “sus movimientos eran ágiles” (Nettel, 2006, p. 96); en cambio, Ana se muestra torpe e, incluso, el ambiente le provoca malestares. Sin embargo, en esa situación y contexto, la *flâneuse* usa su cuerpo como herramienta para lidiar con el espacio: “Miré enfrente con la actitud hipnotizada de la mujer del rebozo y comencé a empujar haciendo abstracción de todas las caderas y nalgas que entraban en contacto con mi cuerpo” (Nettel, 2006, p. 97).

Otro de los sujetos de la urbe subterránea al cual sigue Ana es Madero, el ciego que coordina al grupo de indigentes dentro de los túneles del metro. Del mismo modo como ocurre la caminata con El Cacho, la protagonista va detrás de su guía, como lo hiciera también Soledad con el ciego Matías: “Tomamos uno de los pasillos que Madero recorrió a una velocidad increíble para sus piernas viejas y zambas” (Nettel, 2006, p. 109). En medio de esos lugares con poca luz y confusos, Ana observa cómo alguien con la discapacidad de Madero puede hacer uso del espacio como si pudiera ver al usar sólo sus sentidos y la intuición: “Contra todas mis expectativas, la ceguera de Madero no era tan notoria, al menos no en sus ojos; avanzaba con la exigencia de quien encuentra su territorio invadido” (Nettel, 2006, p. 108). Caminar sin la vista, sin la luz, es el tipo de autonomía pretendida por Ana; una autonomía del cuerpo en medio de la penumbra, una autonomía que deviene en una agencia y una experiencia con el espacio.

La búsqueda de la autonomía corporal lleva a la protagonista a cambiar su percepción del espacio, cambio dado principalmente por la exploración de los túneles del metro, y también de los sujetos predilectos de su observación. El cambio respecto al espacio se da por el creciente uso de los sentidos, a saber, por esa relación fenomenológica con el espacio en donde la intuición también comienza a tener un papel importante; la caminante, en su

recorrido urbano, ensaya otros medios corporales para orientarse en el espacio y para reconocerlo: “Distinguir sus olores – por más fuertes que eran – era de alguna forma grato, pues distraía del tufo de los costales” (Nettel, 2006, p. 137). A causa de sus diferentes recorridos por el metro, siempre en compañía de alguien más pero por decisión propia, Ana inicialmente es vista como una persona ajena al espacio subterráneo, como una invasora de la ciudad superficial: “Al principio [Cacho] se mostró sorprendido de encontrarme con tanta frecuencia en sus dominios, después terminó por aceptarme como a un ser cotidiano” (Nettel, 2006, p. 118).

El cambio de comportamiento de Ana también se manifiesta en su cuerpo y, en consecuencia, en su caminar: “Mis manos crispadas, la forma de caminar, reflejaban ahora una torpeza pastosa, la lentitud de quien ha dormido muchas horas e intenta despabilarse de golpe. Al mismo tiempo descubría con asombro una sensualidad nueva” (Nettel, 2006, p. 117). La “torpeza pastosa” halla su explicación en el tipo de lugar al cual el cuerpo de la protagonista comienza a acostumbrarse, es decir, el metro de la ciudad. Como ya se ha citado anteriormente, Ana encuentra propicio el subterráneo para sus recorridos, para “perder” el tiempo y recolectar nuevas imágenes para su “recuerdoteca”, para practicar una agencia urbana particular, una agencia subterránea, por tanto, deja la ciudad superficial para de a poco, como lo constata El Cacho, volverse en un ser más en ese otro espacio. Hay un cambio en la forma de recorrer la ciudad que también se manifiesta en cambios corporales, como si el cuerpo de la *flâneuse* se adaptara a la zona explorada, a su nueva praxis.

Por otro lado, como ocurre con Soledad en *Los deseos y su sombra*, Ana descubre su sitio entre los indigentes del metro y esta identificación y predilección con cierta zona de la urbe produce una dicotomía entre Ana y La Cosa; mientras la primera disfruta del metro, la segunda prefiere la ciudad superficial. Debido a la costumbre del metro por parte de la

protagonista, la ciudad superficial se vuelve en un lugar ajeno y angustiante: “La calle que tantas veces me había parecido hermosa se mostraba ahora insoportable, opaca, amenazadora, como si sobre ella se cerniera un maleficio” (Nettel, 2006, p. 132). En cambio, sobre La Cosa se dice que: “[...] le gustaba la calle, podía caminar horas con mis pies pequeños y sus pasos sin rumbo, descubriendo la ciudad, recorriéndola por primera vez” (Nettel, 2006, p. 117). El hecho de que La Cosa sea quien efectúe un recorrido urbano por la ciudad superficial permite a Orly C. Cortés, en su artículo “Ciudad *flâneuse*: el andar entre la literatura y el arte acción” ya citado, afirmar que La Cosa es quien realmente hace el recorrido urbano, el “acto *flâneuse*”, no obstante, afirmar eso sería limitar la noción de “espacio urbano” a la ciudad superficial, cuando justamente una de las características de la *flâneuse* es poner en crisis el mismo concepto de ciudad como en *El huésped*.

En todo caso, y en consonancia con lo propuesto por Cortés, hay una designación específica para el tipo de agencia de Ana quien es destinada a ocupar el lugar del metro, como en el caso de Soledad y su ocupación junto con los marginados urbanos. Para Ana la ciudad superficial se vuelve insoportable: “Los olores de la ciudad se han convertido en un tufo único y nauseabundo” (Nettel, 2006, p. 162). El desagrado provocado por la ciudad también proviene de las motivaciones de la *flâneuserie* de la protagonista quien, en búsqueda de esa “memoria” que confirme su existencia e identidad, también busca un lugar al cual pertenecer y que sea sólo suyo, siendo el primer espacio tanteado el Centro para ciegos y posteriormente el metro de la ciudad: “[...] solamente esperaba que esa otra cosa, LA COSA urbana, no permeara a los subsuelos, para que al menos quedara en la ciudad ese espacio libre como a mí me quedaría la memoria” (Nettel, 2006, p. 163). La agencia urbana de Ana, su *flâneuserie*, la lleva a descender en la urbe.

La *flâneuserie* ocurrida en *El huésped*, como en el caso de la novela de Clavel, establece una separación entre la ciudad de luz y la ciudad de las sombras, siendo esta última en donde habitan los seres marginados de la ciudad y en donde, hacia el final, pertenece la protagonista. Para lograr esa pertenencia debe adoptar ciertas intuiciones y también, como se escribió anteriormente, cambiar su focalización de los sujetos urbanos. Si antes, en sus paseos por el parque, Ana prestaba atención a las mujeres y los niños, una vez comenzado su cambio y adaptación al subterráneo, su mirada se centrará en los “otros” agentes urbanos, aunque ella los perciba como una “aparición” y “mal presagio” debido a su angustia: “La calle estaba saturada de gente cruzando a pesar de la luz verde y los coches se veían obligados a parar [...]. Hacía ya varias semanas que los minusválidos se me aparecían diariamente como un presagio indescifrable. Mirándolos en grupo los veía inhumanos, circenses” (Nettel, 2006, p. 138). La *flâneuse* recorre esas sombras de la urbe y reconoce a los agentes urbanos que caminan de otra manera, con otro uso del cuerpo.

El recorrido realizado con Marisol no sólo representa la última vez, al menos en la novela, en la cual Ana camina con alguien más, sino también, después de los cambios y las modificaciones en su andar, es la primera vez que camina junto a su guía como una igual; ambas, debido a la misión asignada, caminan rápido y de manera sigilosa por la urbe. En esa caminata conjunta, la protagonista halla en Marisol una agente urbana auténtica, una *flâneuse* genuina: “Caminábamos deprisa, sin hablar. El paso de Marisol era oscilante y seguro como el de un reptil en su territorio, las calles la reconocían” (Clavel, 2006, p. 142). Junto a ella, Ana conoce por fin la libertad de andar por la ciudad: “Probablemente, no volvería a pisar la calle como ahora, con esa libertad y esa independencia” (Nettel, 2006, p.140). Resulta importante destacar la independencia gozada a lado de Marisol por dos razones: 1) es el único personaje femenino en la novela que hace un uso libre de la ciudad (en realidad, es el único

personaje femenino con estas características en el corpus narrativo aquí estudiado) y 2) a causa de esta libertad de agencia Marisol es secuestrada por los agentes policiales. Cuando Ana ve el rostro de Marisol contra la ventanilla de un coche se lee en la novela: “Esa fracción de segundo fue la única ocasión que vi a esa mujer increíble desposeída de su autosuficiencia” (Nettel, 2006, p. 152).

A partir del episodio del secuestro, muerte y aparición del cadáver de Marisol, Ana, en su calidad de *flâneuse*, comprende las dinámicas violentas y peligrosas de la urbe, lo cual también modifica su recorrido por la ciudad pues ella expresa: “Cuanto más tiempo pasaba en la calle, mi nerviosismo crecía. El exceso de patrullas circulando en las avenidas, el miedo, la prudencia que mostraban ahora los miembros del grupo, lo hacían evidente” (Nettel, 2006, p. 163). Pese a atestiguar esa forma de violencia contra el cuerpo de su compañera, la protagonista se resigna a que ese es el orden de las cosas del espacio y la realidad que habita: “El mal olor de las cañerías, los empujones de la gente, el ruido, lo ocurrido con el Cacho, incluso la muerte de Marisol, todo lo que rodeaba era perfecto y no tenía por qué ser de otra forma” (Nettel, 2006, p.177). Esta resignación explica por qué a pesar del peligro latente de la ciudad Ana no escapa del espacio urbano, decide ocuparlo, ser parte de ella, lograr su agencia urbana a costa de los potenciales riesgos.

La *flâneuserie* de *El huésped* es un proceso no sólo de espacios urbanos, también, a medida que la *flâneuse* camina, cambia en sus modos de andar, en su actitud ante la urbe, aprende nuevas cosas, reconoce sujetos y lugares idóneos para ella que, aunque llevada por la urgencia y la angustia de su segunda conciencia, son su último sitio. Hacia el final de la novela, la *flâneuse* es capaz no sólo de observar el espacio y guardar imágenes, sino también de tomarle el pulso a la ciudad como construcción colectiva: “México ya no nos pertenece. Hemos desarrollado un ojo selectivo que fragmenta y edita los teléfonos descompuestos, los

vidrios rotos, la señora que tiritita en su rebozo, sentada en la banqueta, los desagües constipados, el asalto que sucede frente a nuestras narices” (Nettel, 2006, p. 162).

A su modo particular, como sucede con Soledad en *Los deseos y su sombra*, Ana también se entrega a la urbe y finalmente pertenece a ella: “Caminé hasta la boca del metro y me dejé engullir como una gragea” (Nettel, 2006, p. 176). La Cosa urbana y Ana se vuelven una y experimentan la urbe mediante el cuerpo. Una vez que la protagonista ha perdido la vista parcialmente, construye la metáfora del metro como síntoma de la total pertenencia de la *flâneuse* al subterráneo de la urbe: “Durante varios minutos La Cosa y yo escuchamos juntas el murmullo de los metros que iban y venían, uno después de otro, pero siempre iguales, como un mismo tren que siempre regresa sin cesar” (Nettel, 2006, p. 177). Ambos cuerpos, el urbano y el de la *flâneuse*, se vuelven uno.

Por otra parte, la motivación del recorrido urbano en *Tras las huellas de mi olvido* es la búsqueda y la recuperación de un recuerdo (como objeto) existente o no, pero perdido en algún sitio de la memoria o el espacio habitado. Por tanto, la caminata realizada por Etél comprende los siguientes puntos: 1) pretende, en un principio, desandar sobre los propios pasos para devolver a la memoria aquello que está en el olvido. 2) Posteriormente, esta búsqueda se vuelve en una evasión de la amnesia global transitoria, de la sensación de olvido que lleva a la protagonista a querer alejarse del espacio doméstico y estar en la ciudad. 3) No obstante, en el ámbito del sueño, la ciudad es la que rechaza a Etél. 4) Como se apuntó en el apartado anterior, este recorrido se da por una ciudad cuyas dinámicas se reproducen en el ámbito del hogar de la protagonista y en el sueño, por tanto, aunque se traten de espacios distintos o planos diferentes, permanecen sensaciones como la vigilancia, ansiedad y persecución. 5) Hacia el final de la novela habrá una confusión y desconocimiento de lo que es recuerdo y sueño, lo cual afectará en el tipo de agencia urbana realizada por Etél.

Se puede afirmar que la *flâneuserie* de Etél tampoco tiene como fin el disfrute del espacio urbano mediante una actividad llevada a cabo por el ocio; no hay caminata por la caminata o por el disfrute de perderse por las calles de la ciudad. Caminar, para la *flâneuse* en la novela de Camacho implica no pensar en el olvido, su agencia urbana se caracteriza por una angustia y una creciente confusión tanto de planos y hechos: “Pensar en otra cosa me ayudaba a distraer la amnesia parcial que ahora sentía lejana, como el eco permanente de una enfermedad que nos recuerda lo frágiles que somos” (Camacho, 2010, p. 44). Así, inicialmente, la caminata tiene un objetivo claro y la ciudad se presenta como el lugar apto para lograr evadir la sensación de olvido: “Salí de casa como si fuera a la universidad, cuando llegué a la estación Hidalgo del metro, en lugar de cambiar de tren, salí a la calle [...]. Mi reto consistía en acostumbrarme a la sensación de olvido” (Camacho, 2010, pp. 39-40). Esta caminata inicial incluso da atisbos de una intuición urbana por parte de la *flâneuse*, como si realmente pudiera ubicarse en el espacio y confiar en sus pasos, no obstante, como se ejemplifica en el siguiente fragmento, la desorientación persiste en el recorrido: “No recordaba la calle, pero confiaba en mi orientación al pasar por el rumbo. Dirigí mis pasos atrás de Palacio Nacional. Caminé algunos minutos sin encontrar una pista” (Camacho, 2010, pp. 44-45). Al principio de la *flâneuserie* coexisten, por tanto, una falsa intuición y una pretensión de caminar para olvidar.

Por otra parte, como se refirió en el apartado sobre la ciudad, el espacio urbano está caracterizado por el caos y, como sucede en *Los deseos y su sombra* y *El huésped*, la muchedumbre es uno de los primeros obstáculos con el cual tiene que lidiar la *flâneuse*: “[...] había decidido caminar de regreso desde ahí. Quería ordenar mis ideas y necesitaba un poco. De aire. El exceso de gente y el mal humor me impedían pensar con claridad” (Camacho, 2010, p. 85). La *flâneuserie* se vuelve una experiencia urbana del caos exterior, una agencia

constantemente interrumpida o caracterizada por las distintas interrupciones. De este modo, la intención de ocupar la calle y evitar el olvido se presenta como una empresa difícil; la ciudad, aunque en un inicio lo pareciera, tampoco es lugar propicio para caminar para recordar/olvidar, ya sea debido a la muchedumbre o, como se expresa en la novela, por la vigilancia y sensación de un peligro inminente que después se concretiza con el simulacro del desalojo de la vecindad: “Empezaba a sentirme nerviosa: el encuentro con las dos mujeres era muy sospechoso” (Camacho, 2010, p. 52).

A partir de la actitud de alerta ante cualquier amenaza, el espacio exterior recordado y construido a través del recorrido de la *flâneuse* se vincula con el hogar, pues también en el espacio doméstico la protagonista se siente en riesgo y aprende a usar sus sentidos para captar lo que ocurre a su alrededor: “Permanecí un rato con el oído atento al interior de la casa, imaginé que mi madre no habría ido a trabajar y que me esperaba agazapada en algún lugar, amenazante” (Camacho, 2010, p. 104). Aunque sea su intención, Etél no puede permanecer fuera del espacio doméstico, espacio en donde no se siente segura y la sensación de olvido también se acrecienta; olvido y vigilancia están unidos por el espacio de la casa: “Tuve un mal presentimiento, de pronto no quería pasar la noche en casa, tanto silencio me abrumaba, algo estaba sucediendo y no podía saber qué” (Camacho, 2010, p. 122).

Al mismo tiempo, la caminante en la novela de Camacho tampoco puede permanecer lo suficiente en el espacio urbano, pues forzosamente requiere de un motivo o una razón para estar en la ciudad, como lo indican los parámetros sociales en torno a los sujetos y el sitio que ocupan, es por ello que visita de sorpresa a viejos amigos, va al Centro de adultos mayores a visitar a su abuelo, a quien no ve desde hace mucho tiempo, se suma de pronto a una fiesta organizada por su amigo Isaac: la agente urbana necesita de una razón “válida” para estar fuera o, mejor dicho, necesita estar en otros espacios privados y no en el público

en donde su presencia resalta. Esta urgencia se contrapone con la intención de Etél de ocupar la calle por solo ocuparla, por ejemplo, cuando ve a las trabajadoras sexuales al otro de la acera, ella sólo desea unírseles: “Me dieron ganas de pararme un momento a su lado y no pensar en nada, disminuí la velocidad de mis pasos y pasé de largo” (Camacho, 2010, p. 88).

El fracaso de su caminata u ocupación del espacio urbano para evadir la sensación de olvido se traduce en un rechazo de la ciudad en el plano onírico. Los primeros indicios de la *flâneuserie* ocurrida en el sueño muestran una ciudad hostil, imposible de recorrer o, siquiera, de estar en ella: “El piso arde cada vez más. Gruesas gotas de sudor resbalan por mi frente, mi nuca y mi espalda” (Camacho, 2010, p. 12). Se hace evidente una incapacidad de andar por la ciudad a través del registro de lo insólito que permite el sueño. La ansiedad y el miedo del recuerdo y la vigilia no sólo aparecen como silencio y soledad en la ciudad soñada, también hay una agencia de la urbe contra quien la ocupa mediante las calles que queman, las aceras convertidas en pantanos, el sol inclemente. En medio de ese espacio hostil, la *flâneuse* expresa, entre el vacío y la angustia, lo siguiente: “Me hundo, cada vez es más difícil avanzar. No hay nadie, no hay música ni voces, sólo el desesperado chapotear de mis pasos” (Camacho, 2010, p. 13).

En el plano onírico, presentado desde el primer capítulo de *Tras las huellas de mi olvido*, en donde se anota la *flâneuserie* en el sueño, también se presenta un motivo recurrente de la novela: la irrealización de la voluntad de Etél. En distintos momentos de la novela se narra cómo la protagonista quiere realizar una acción, pero, por alguna razón desconocida, dicha acción no se realiza. En el plano onírico esto se presenta como una falta de voluntad corporal, como si el cuerpo de *flâneuse* actuara en contra de la consciencia: “Necesito descansar, sentarme en la banqueta, en el suelo. Pero no me detengo; el silencio, la ausencia de gente y de sombras son perturbadores” (Camacho, 2010, p. 13). En la narración del

recuerdo, este motivo se presenta inicialmente cuando Etél acompaña a su padrastro por el regalo de cumpleaños de su madre: “No quería salir de casa, pero era más grande la compasión por el compañero de mi madre: un hombre olvidadizo y descuidado” (Camacho, 2010, p. 16). En otros casos, la voluntad de la protagonista ya no es prioridad cuando su urgencia es escapar de la sensación de olvido, así sucede cuando quiere estar con Bernardo sólo para no quedarse a solas: “Si acepté su compañía fue porque la sensación seguía agazapada en mi interior y podía surgir si me encontraba sola” (Camacho, 2010, p. 33).

Posteriormente, el que la protagonista de la novela de Camacho no pueda realizar su voluntad también dependerá de otros personajes, por ejemplo: “Estaba a punto de irme cuando una mujer gorda y de cabello corto me empujó contra la pared, me puso el antebrazo en el cuello [...]” (Camacho, 2010, p. 45). Esta falta de realizar todo aquello que Etél se propone se hará más evidente en su fracasado intento de no estar en casa, sitio al cual constantemente vuelve en contra de su voluntad. La falta de voluntad se expresa en el sueño mediante la caminata obligada; Etél, a pesar de las condiciones, recorre esa ciudad hostil que la lastima; una urbe donde el piso arde, sus piernas se hundén y siente una terrible ansiedad. De este modo se construye su agencia urbana, su *flâneuserie*.

La falta de voluntad en el recorrido urbano coincide, hacia el final de la novela, con la confusión de Etél y la mezcla entre sueño y recuerdo. Esta coincidencia se presenta a partir del desconocimiento del espacio del hogar pues, como se ha afirmado anteriormente, incluso en la casa existe una desorientación: “No entendía nada. Traté de dejar el cuarto de tiliches tal y como lo encontré y de nuevo la ausencia de polvo me incomodó. Hubiera querido permanecer más tiempo hurgando en las cajas, pero tenía miedo de que mi madre me descubriera” (Camacho, 2010, pp. 99-100). El episodio que resulta más representativo en torno a la falta de voluntad es cuando la protagonista tiene la intención de liberar tensión y

frustración arrojando y rompiendo cosas; sin embargo, como se ha referido antes, el espacio aparece ordenado, limpio y nadie le reclama a Etél sus destrozos, como si nunca hubiera pasado.

Ante tal confusión y la carencia de voluntad, la protagonista extrema sus medidas de precaución en el espacio doméstico: “Entré a mi cuarto, cerré la puerta y apilé varios libros contra ella para dificultar que la abrieran, sin pretender impedirlo realmente: sólo quería descubrir con el ruido de los libros al caer si alguien entraba mientras dormía” (Camacho, 2010, p. 130). Esta nueva actitud mantenida por la protagonista en el adentro replica la actitud del afuera, es decir, la de extrema advertencia a pesar de la desorientación y también la del desconocimiento ante las advertencias y el peligro latente. En el plano onírico, tanto el miedo, la vigilancia y el peligro se harán evidentes mediante la persecución con la cual sueña la protagonista en un espacio limitado por pasillos: “Corro desesperada por pasillos estrechos y asfixiantes. Alguien me persigue, quisiera saber quién va tras de mí, pero no me atrevo a girar la cabeza, si disminuyo la velocidad me alcanzará” (Camacho, 2010, pp. 31-32). Así como en el sueño, en el recuerdo/vigilia, Etél también es perseguida por la figura omnisciente de su madre: “Traté de ignorar esa presencia y me dirigí a tientas hacia las escaleras. Antes de subir, cuando mis ojos estaban habituados a la penumbra, miré de nuevo hacia la sala. El sillón donde creí ver a mi madre estaba vacío” (Camacho, 2010, p. 158).

Si bien, aquello que persigue a la protagonista es la sensación de olvido, ella también persigue la necesidad de llenar un vacío en su memoria que, al final, también es la realización de una identidad, la de Etél siendo consciente de quién es. No poder lograr su voluntad, desconocer el espacio doméstico y privado, no encontrar sus recuerdos ni saber orientarse en la urbe son cuestiones en torno a una crisis de la protagonista quien, al inicio de la novela, se pregunta: “¿Cómo se le llamará a la etapa de los veinte años, recién salidos de la adolescencia

y a medio de camino de la adultez?” (Camacho, 2010, p. 19). Este cuestionamiento sobre el propio ser también parte del reconocimiento del cuerpo y, específicamente, en el parecido que Etél tiene con su madre:

Encendí las luces y me observé: fue difícil aceptar el parecido con mi madre. Las diferencias radican en la tez de la piel: yo soy morena, ella es blanca amarillenta; en el cabello: el mío es negro, el de ella castaño claro; y en la expresión. Me pregunté si alguna vez tendría el gesto de mi madre y me espantó tener esa duda. (Camacho, 2010, p 95)

La *flâneuserie*, en tanto agencia urbana, en *Tras las huellas de mi olvido* muestra una experiencia urbana marcada por la vigilancia, el miedo y la ansiedad, no sólo del espacio urbano sino también en el espacio doméstico. Casas y ciudad ya no son sitios separados y contrastados, en la novela de Camacho, en ambos lugares la *flâneuse* tiene una crisis y mantiene una actitud de alerta. Al final, resalta una diferencia entre esta novela y las de Clavel y Nettel, Etél no termina por pertenecer a ningún sitio, siempre está en constante cambio con el objetivo de evitar el olvido, pero también el acecho y la violencia latente en la urbe y en el hogar.

En estas tres novelas se presentan prácticas urbanas singulares provenientes de una subjetividad también singular en términos de los esquemas preestablecidos: la *flâneuse*. Estas prácticas tienen como fin la construcción de una agencia urbana ante una preocupación particular (la identidad, la pertenencia, la búsqueda de sí misma). En *Los deseos y su sombra*, Soledad García construye su agencia a partir de descubrir su voz, reapropiarse de su cuerpo y sus recuerdos, reconocer las otras subjetividades y saber que sus pasos son suyos. Estas acciones la llevarán eventualmente a construir un espacio, un recorrido, una narración y una subjetividad. Lo característico del relato de Soledad es su vínculo con el deseo, pues el deseo deviene en un uso del cuerpo para sí misma, es una praxis el cuerpo en la cual se confirma como existencia y como propiedad del sujeto agente y productor del deseo mismo.

En *El huésped*, la agencia urbana presenta una diferencia entre los recorridos por la colonia Roma realizados por Ana y aquellos hechos por el metro. Los primeros, puede conjeturarse, no implican la construcción de un espacio ni la de una experiencia urbana, Ana caminó por un espacio diseñado para ser, en efecto, recorrido, por ello estos recorridos son apenas mencionados como antecedentes pues todo en esa caminata está predeterminado, no hay una experiencia singular ya que el espacio homogeneiza incluso a las subjetividades, no sólo las crea. En consecuencia, y por contraste, se encuentra la *flâneuserie* que va del Centro de ciegos a los recorridos por el metro y sus túneles en donde la *flâneuse* ocupa su cuerpo, sus sentidos y aprende a caminar de otros modos. Estos otros modos implican una adaptación del cuerpo y los sentidos al espacio explorado de tal forma que se puede asegurar que no sólo se construye el espacio recorriéndolo, sino también se construye un cuerpo a medida que se experimenta el espacio; en ello también reside la agencia de la *flâneuse*.

Por otro lado, la subjetividad creada en *Tras las huellas de mi olvido*, parte importante de la agencia urbana de la *flâneuse*, no desvincula todos los espacios recorridos, es decir, la *flâneuserie* incluye casa, sueño, recuerdo y ciudad. Resalta que dos espacios presumiblemente íntimos (casa y sueño) sean afectados y condicionados (disciplinados) por la ciudad como última constructora de subjetividades y agentes. La urbe, por tanto, a través de sus dinámicas de vigilancia, control y disciplina, se encuentra hasta en la psique de sus sujetos urbanos. La agencia de Etél no pretende escapar de este acondicionamiento, al contrario, recurre a ella para recordar y posteriormente evadir el olvido. No obstante, todas sus acciones la llevan a ignorar una violencia creciente en su espacio doméstico y un caos normalizado en el espacio urbano que, al fin de cuentas, son uno mismo como el sueño y el recuerdo hacia el final de la novela.

Por tanto, la *flâneuserie* en estas novelas evidencian, a partir de varias operaciones, una fragmentación de los sujetos femeninos, ya sea en la creación de un alter ego o en el desarrollo de planos narrativos alternos, que, en última instancia, también corresponde a la fragmentación de la urbe también en distintas narraciones. Narrar desde el cuerpo, con el cuerpo y para el cuerpo es una de las características de la *flâneuse* en tanto su presencia corporal en la urbe desestabiliza el orden social, es por ello que, como demuestran las novelas aquí analizadas, recurren a medios extraordinarios para lograr un agencia que, en muchos casos, no se equipara a una conquista de la urbe.

Las *flâneuses* presentadas en *Los deseos y los sombras*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* utilizan el cuerpo como principal herramienta constructiva de una experiencia vivencial en un determinado espacio ficcional, en este sentido, se puede confirmar la posibilidad de análisis textual a partir del “tipo” *flâneuse* más allá de su referente social. Este “uso” del cuerpo implica no sólo una construcción de la materialidad de la personaje como parte inherente de su carácter, a fin de cuentas, la mayoría de los personajes ostentan un “cuerpo”, sino también la movilización de esa corporeidad a través de los distintos espacios evocados en el texto que deviene en una agencia urbana. Dicha agencia se contrapone con los distintos tipos literarios a los cuales se aludió en el primer capítulo del presente trabajo: la prostituta, la paseante y la compradora. No son sólo cuerpos para ser consumidos, para perderse y desaparecer en la ciudad como visiones o para salir consumir; son, por otro lado, corporalidades cuyas sensaciones y experiencias se traducen en una narración significativa para la estructura de las obras narrativas.

Gozar de la ciudad no se vuelve un elemento esencial para la caminante, podría afirmarse que ni siquiera se presenta como una posibilidad. Dicha carencia de goce puede explicarse a través de dos puntos; el primero de ellos, ampliamente abordado en este trabajo,

es el de la vigilancia, el acoso y la ciudad como un sitio hostil relacionado con una cuestión de género. El segundo punto se vincula con las también representaciones literarias contemporáneas de la urbe en la literatura hispanoamericana en las cuales las y los sujetos habitan ciudades peligrosas, caóticas, casi monstruosas, imposibles de ser disfrutadas. Por ello, no resulta extraño que la ciudad de la *flâneuserie* sea evocada como un sitio difícil para ser explorada. En las tres novelas aquí estudiadas esta imposibilidad está dada por la policía y los agentes del orden civil y no, paradójicamente, por los espacios explorados en las *flâneuseries*. Soledad y Ana, por ejemplo, encuentran su sitio con los marginados, los ladrones y en los espacios oscuros y socialmente mal vistos de la urbe. Etél, por su parte, tiene una tendencia a caminar por esos sitios considerados “peligrosos” por los otros personajes.

La *flâneuserie*, como práctica del cuerpo en la ciudad, desde la lectura de las novelas de Clavel, Nettel y Camacho, puede entenderse como un caminar ansioso, siempre bajo advertencia y en búsqueda de lograr una agencia urbana, de construir una identidad como sujetas urbanas. El espacio es irrumpido por un cuerpo no legítimo, el femenino, ante ello, la *flâneuse* camina de manera cuidadosa, y en ese caminar con cuidado, evita a los transeúntes, a los agentes del orden, lo que la lleva a andar por otras áreas urbanas. La *flâneuserie* es un recorrido también de las posibilidades urbanas, de las muchas maneras de conocer la urbe, de los otros espacios de la ciudad, pero también de los relatos urbanos y los modos de andar no hegemónicos.

El catálogo de personajes en estas novelas propone una serie de relatos potenciales a ser contados respecto a la urbe: relatos de los marginados, los olvidados, aquellos quienes habitan esa otra ciudad que no es la monumental ni la histórica o, en términos presentados en *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido*, la ciudad de la luz y la vigilia. En ese mundo

narrativo se introduce la *flâneuse*; en esos relatos encuentra también la capacidad de narrar su experiencia a modo de recuerdo ya cuando el recorrido se ha hecho, cuando se es finalmente una agente de la ciudad. Resulta indicativo que en los tres casos sea la revisión de la memoria, el recordar, el procedimiento para evocar y construir el relato. No es sólo el uso de un pretérito o de la analepsis, sino la explícita necesidad de hacer un recorrido por la memoria escindiendo así la historia entre el recorrido del cuerpo y el recorrido por los recuerdos y, en consecuencia, la construcción de una ciudad evocada desde el cuerpo y otra evocada desde la memoria.

Sin embargo, no se puede obviar el tipo de personajes que protagonizan estas novelas. Especialmente las narradoras de *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* comparten una característica que permitiría otra lectura sobre la *flâneuse* en el horizonte cultural contemporáneo, a saber, la crisis y el hastío de estas personajes. Ana y Etél están, de algún modo, fastidiadas de su modo de vida. La crítica cultural ha apuntado especialmente cómo esto es más evidente en *Tras las huellas de mi olvido*, en donde Etél, una personaje adulta, actúa como una joven. A lo anterior, podría agregarse que tanto Etél como Ana pertenecen a una clase social muy específica, clase media posiblemente, lo cual las coloca en una posición desde la cual perder el tiempo, no dedicarse realmente a nada y aventurarse tanto a coleccionar recuerdos y recobrar lo olvidado no conlleva graves consecuencias. Resultaría aventurado afirmar que, para ser una *flâneuse*, las personajes literarias deben pertenecer exclusivamente a una clase social, pues esto ignoraría a agentes como Marisol en *El huésped* y, sobre todo, a Soledad García, de *Los deseos y su sombra*. Lo cierto es que hay una constante en torno el mundo de valores e imaginarios de donde provienen estas protagonistas.

La categoría de *flâneuse*, como tipo literario y como proyecto social de la vida extraliteraria, abre muchas posibilidades para entender cómo se configuran las agencias

sociales en un espacio como el urbano, la manera en que las y los individuos se relacionan con la ciudad y los imaginarios resultantes de dichas relaciones. En el caso específicamente literario, el cual se ha atendido en el presente trabajo, ya puede afirmarse con seguridad la existencia de la *flâneuserie* sobre todo si se le entiende desde sus características particulares y si no se le supedita a su referente más cercano o ser la simple traducción de dicho referente. Es cierto que su tradición es más reciente, los textos en donde se le pueden encontrar, en apariencia, son menores y su delimitación puede resultar problemática, no obstante, en la manera de sortear esas dificultades, en las lecturas y relecturas se le puede hallar compartiendo un tipo de narración y experiencia que permite ampliar nuestro panorama en torno a las ciudades.

Conclusiones

Poder afirmar que la *flâneuse* funciona como herramienta de lectura de los textos literarios, o en cualquier producción artística, conlleva una serie de obstáculos de los cuales, el primero es construir un corpus de trabajo pertinente. Esa pertinencia no sólo refiere a la presencia de una caminata urbana realizada por un personaje femenino, sino también el lugar que dicha caminata ocupa en el relato; el recorrido urbano de una personaje no es suficiente para que sea considerada como una *flâneuse*, pues muchas personajes pueden cumplir con este requisito y no por ello son capaces de evocar y compartir una experiencia urbana. Además, ese recorrido ha de ser fundamental en la construcción del relato, es decir, significativo para la serie de acciones que conforman la novela. Esto resulta necesario porque será el objeto textual el que haga evidente la presencia de la *flâneuserie*.

Por otro lado, siguiendo lo anteriormente propuesto, no se trata de trabajar con la noción de caminata como un simple recorrido, como un traslado de un punto a otro realizado por una personaje. En el texto literario, caminar se vuelve en recurso metafórico o alegórico para construir la novela, es por ello que la *flâneuserie* de Soledad García es alegoría de sus fichas de búsquedas pegadas en la ciudad, la caminata de Ana escinde el cuerpo urbano y femenino en dos espacios desconocidos para la *flâneuse* y el recorrido de Etél se construye a partir de todos los planos constitutivos de la conflictiva personalidad de la protagonista (sueño, vigilia, insonciente).

En el análisis mismo del recorrido urbano como recurso constructivo argumental se presentan la serie de preocupaciones y motivos que rodean a la *flâneuse*, que la hacen posible, y muchos de los cuales ya habían sido planteados por los distintos estudios y teorías sobre la representación literaria de la agencia femenina en la urbe. Quizás la negación de la caminante

por parte de Janet Wolff resulte ser la más representativa porque, en efecto, no se puede pretender encontrar a una agente femenina con las mismas características que el caminante; las agentes (como subjetividades y personajes) tienen una relación peculiar con la ciudad, su presencia ha sido un conflicto en tanto su participación en el espacio público se ha limitado de manera histórica. En ello reside un segundo obstáculo, separarse de manera gradual de la tradición crítica, teórica y filosófica sobre la urbe y sus agentes pues éstos también parten de un diseño ya establecido, no exentos, claramente, de reformulaciones y cuestionamientos. Recurrir a esta tradición sólo delimitaría aún más los modos en que se puede pensar en una agente urbana.

Es posible trazar conjeturas y aproximaciones a la *flâneuse* a partir de las propuestas realizadas desde el siglo XIX en torno a la urbe, sin embargo, éstos sirven más para plantear una carencia respecto a la caminante o, del modo como lo hicieron las académicas en las últimas dos décadas del siglo XX, para hacer notar su invisibilización. En este sentido, como bien lo propuso María Lugones, resulta necesario, en principio, construir a la agente urbana desde el cuestionamiento de los esquemas contemporáneos. Concebir tanto a la urbe como a la experiencia humana más allá del sujeto universal y su experiencia, buscarla fuera de los relatos urbanos tradicionales. Solo de este modo la crítica literaria ha de sortear el tercer obstáculo: definirla.

Como ha quedado claro en este trabajo, definir a la *flâneuse* resulta problemático por el riesgo latente de caer en un encasillamiento. Es por ello que la definición aquí trabajada partió de la naturaleza dual misma de la categoría en tanto tiene un referente sociohistórico extraliterario y un referente literario (artístico). Tenerla en cuenta como un “tipo” literario no sólo permite reflexionar sobre la *flâneuse* desde sus dos frentes, sino también, mantiene abierta la posibilidad de estudios y críticas posteriores porque el tipo literario es proclive a

cambios según la serie literaria y las series con las cuales entra en correlación. En este orden de ideas, también queda demostrada la posibilidad de estudiar la *flâneuserie* desde el texto literario mismo pues su existencia debe tener alguna influencia sobre la conformación del objeto artístico, no es únicamente un elemento más dentro del relato.

A diferencia de otros tipos artísticos, estudiar la relación de la caminante y la ciudad no ha sido suficiente para distinguirla y analizarla. Es decir, no sólo se trata de responder ¿quién es la *flâneuse*? y ¿qué es una *flâneuserie*? Sino, como se mencionó, ¿cómo se llega a ser una *flâneuse*? y ¿cómo se logra una *flâneuserie*? Por ello, desde los relatos de las novelas se distinguió cómo se construye el recorrido, a saber, qué lo motiva, cómo se lleva a cabo, cuáles espacios exploran, cuál es la serie de peripecias necesarias para acceder o no a dichos espacios, cuál es la experiencia resultante de haber accedido o no. En una búsqueda por resolver estas cuestiones se llegó al tema del cuerpo como central para la *flâneuse* porque, desde su inicio, cada novela presenta una problematización en torno del cuerpo de las protagonistas y, al mismo tiempo, de la identidad como agentes urbanas.

Los modos de representación de la *flâneuse* provienen no del tema de la ciudad como novedad o del sujeto urbano (universal) en crisis por el espacio urbano, sino del problema particular del cuerpo femenino como presencia en la urbe. Del mismo modo que en otros fenómenos artísticos, se asumen una serie de obstáculos y dificultades alrededor de la construcción sociohistórica del sujeto “mujer”: la vigilancia, el acoso y la disciplina son características que anteceden a la *flâneuse* y, en ocasiones, condicionan la *flâneuserie*. Debido este condicionamiento y caracterización se recurren a operaciones constructivas del relato que la crítica literaria suele clasificar como “insólitas”, “fantásticas”, “extraordinarias”, en un intento de explicar cómo estos elementos fuera de las leyes del

mundo ficcional influyen en el texto, cuando en realidad, el hecho insólito es lograr que estas protagonistas logren atravesar una ciudad en donde son ilegítimas.

La *flâneuse*, desde un principio, fue pensada como una imposibilidad porque hay algo de extraordinario en imaginar que los sujetos contemporáneos puedan disfrutar de la urbe, especialmente, aquellos sujetos para quienes la ciudad y sus dinámicas son ajenas. Es mediante el hecho insólito que las *flâneuses* son evocadas como una manera de recordar las posibilidades de la ficción narrativa pero también para señalar una dinámica urbana del mundo extraliterario en donde el espacio urbano no es accesible para todos o, mejor dicho, no todos los sujetos pueden ser agentes en dicho espacio. No obstante, esta forma de representación recae sobre el problema del cuerpo; la invisibilidad del cuerpo, la doble conciencia en un mismo cuerpo, el cuerpo como vínculo entre el plano onírico y el recuerdo. Como se planteó, hay una constante revisión sobre esta subjetividad particular a la cual se denomina *flâneuse* y su construcción. La ciudad no es desplazada como preocupación, sino ocupa un lugar distinto desde la perspectiva de la agente urbana quien primero debe pensar en las negociaciones sociales y genéricas para acceder a la urbe, y esas negociaciones tienen como centro el cuerpo.

En el caso de este estudio se han determinado motivos, operaciones textuales y temáticas presentes en *Los deseos y su sombra*, *El huésped* y *Tras las huellas de mi olvido* que, a partir de las constantes, han permitido estudiar la *flâneuserie* o el cómo se construye una agencia femenina en la urbe, una participación de las protagonistas en el espacio público y, quizás lo más resaltante, la relación de esta subjetividad particular con el entorno pensado desde la fenomenología. Otro corpus podrá dar cuenta de estas mismas preocupaciones pero desde lugares distintos y, quizás, con operaciones diferentes, sin embargo, el tema del cuerpo como dispositivo para generar agencia urbana es posible que se mantenga como central, pues

en ese dispositivo reside la diferencia con los tipos artísticos que han construido el imaginario artístico occidental, en el asunto del género como constructo social y rol preestablecido.

Las herramientas fenomenológicas resultaron por tanto idóneas no sólo para estudiar cómo la agente urbana se vincula con el entorno, sino también para señalar 1) la importancia del cuerpo para la agencia urbana; 2) los espacios urbanos alternos recorridos por la ciudad, es decir, esos lugares no concebidos en los relatos urbanos tradicionales; y 3) entender que recorrer y experimentar son acciones que no se limitan a lo exterior, a la ciudad, sino también al sujeto y su cuerpo y en ello también hay una experiencia. Afirmar que en la *flâneuserie* el cuerpo tiene primordial importancia es asumir como narración todo aquello que le sucede a dicho cuerpo.

Así mismo, el estudio estableció como principal eje la experiencia vivencial de las agentes. La agencia en cuestión pudo ser distinguible por la narración constructiva en cada novela, a saber, cómo el relato se enfoca en los recorridos de las protagonistas haciendo de éstas el origen de toda significación narrativa. Este es un modo de representación de la *flâneuse*; colocar su perspectiva en el centro de la narración, pero esto puede variar según lo obra y según los otros factores constructivos en ella. Lo que importa resaltar es la diferencia entre la *flâneuse* y los otros tipos literarios de sujetos femeninos andantes, por ejemplo, la transeúnte y su función de ser sólo ser observada y poetizada por el sujeto urbano masculino; la *flâneuse* observa, experimenta, tantea, recorre la urbe, en ello también reside su agencia urbana que se traduce en una agencia narrativa o poética.

Este estudio se plantea como una metodología de lectura, es decir, interpretar fenómenos del hecho literario tomando en cuenta una hipotética genealogía y, sobre todo, que dicha genealogía está en construcción. Al usar el neologismo “*flâneuserie*” se señala una carencia en términos de historia de la crítica literaria occidental y se ofrece una herramienta

de lectura potencialmente útil para actualizar imaginarios a partir de otras perspectivas de nuestras urbes. La *flâneuse*, en efecto, no es un descubrimiento ni una invención “nueva”, hay quienes afirman que siempre ha existido. Lo cierto es que, y sírvase las páginas anteriores como ejemplo de ello, el estudio de tipos literarios fuera de aquellos propuestos por la tradición del siglo pasado funcionan para entender nuestros fenómenos literarios contemporáneos.

Deben tenerse en cuenta las futuras desestabilizaciones del binarismo en el cual se basan las categorías de *flâneuse* y *flâneur*. A partir de lo distinguido, estudiado y analizado en el presente trabajo, puede conjeturarse que la *flâneuse* puede servir como acceso a dicha desestabilización debido a que su presencia, tanto en la serie literaria como en la extraliteraria, cuestiona esquemas y dinámicas preestablecidas. Pensar a las otras subjetividades deberá, de manera forzosa, hacerse desde una posición de cuestionamientos, de la duda y la relectura de nuestros imaginarios. Se habrá de evadir homologar todo al universal, al sujeto legítimo, alejarse de ese centro para reflexionar desde otras subjetividades singulares, como el de la *flâneuse*. Estos nuevos horizontes críticos implican retos que por el otro lado responderán a los contextos del sistema artístico literario y el de nuestras urbes.

Bibliografía

- Abraham, Carlos Enrique. (2017). Las literaturas de lo insólito: una tipología. *Revista Iberoamericana*, 83(259), pp. 283-304.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7501>
- Aguilar González, Metztli Donají. (2019). *La abyección como elemento configurador del doble en El huésped de Guadalupe Nettel* [Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de México]. Repositorio Institucional UAEMex.
<http://hdl.handle.net/20.500.11799/110304>
- Agustín, José. (1964). *La tumba* (2ª edición). Penguin Random House.
- Ahmed, Sara. (2018). *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros* (Javier Sáez del Álamo trad.). Ediciones Bellaterra.
- Alarcón Nava, Estefanía. (2019). *La construcción de la identidad femenina en Cuerpo naufrago de Ana Clavel y "El origen del mundo" de María Teresa Priego* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio de la Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información.
<https://repositorio.unam.mx/contenidos/3438394>
- Álvarez, Natalia. (2009). La narrativa mexicana escrita por mujeres. En José Carlos González Boixo (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Iberoamericana/Vervuert Verlag/Bonilla Artigas Editores.
- Angelina Muñiz-Huberman. (1993). *Dulcinea encantada*. Tusquets.
- Anna María Iglesia. (2019). *La revolución de las flâneuses*. WunderKammer.
- Arnulfo Ángel, Miguel. (2010). La región más transparente: una ciudad hecha de voces en el tiempo. *Revista Casa del tiempo*, (30), pp. 25-33.

https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_el_V_num30_25_33.pdf

Bay, Carmen Alemany. (2020). Lo insólito y lo femenino en algunas narradoras latinoamericanas actuales. *Hispanamérica*, 49(145), pp. 3–12.
<https://www.jstor.org/stable/27079472>

Becerra, Eduardo. (2000). La narrativa de Mayra Montero en el contexto de la escritura femenina contemporánea. En José Carlos González Boixo, Javier Ordiz Vázquez, M.^a José Álvarez Maurín (eds.), *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas*, pp. 639-647.
<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/8885/becerra0001.%20R.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Becerra, Luzma. (2002) “Otra forma de estar en el mundo, o la ciudad subterránea en *Los deseos y su sombra*, de Ana Clavel”, *Iztapalapa (Agua sobre lajas) Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (52), pp. 245-259.
<https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/486/639>

Berit, Callsen. (2018). Cuerpo, des/uso y subjetivación en Hernández, Bellatín y Nettel. En Sussane Hartwig y Julio Enrique checa Puerta (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*. Peter Lang, pp. 223-238.

Bowlby, Rachel. (1992). *Still crazy after all these years. Women, writing and psychoanalysis*. Routledge.

Buck-Morrs, Susane. (1986). The *flâneur*, the sandwichman and the whore: the politics of loitering. *New German Critique*, (39), pp. 99 -140.
<https://noreadingaftertheinternet.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/03/the-flaneur-the-sandwichman-and-the-whore.pdf>

- Camacho, Bibiana. (2010). *Tras las huellas de mi olvido*. Almadía.
- Candiano, Leonardo Martín. (2016). Lukács: Defensa del realismo. De *Ensayos sobre el realismo a La peculiaridad de lo estético*. La continuidad de un pensamiento. *EX-Libris*, (5), pp. 309-321.
<http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/3029/975>
- Castro Carvajal, Julia. (2018). Aportes del “giro corporal” a la construcción de una pedagogía de lo singular en la educación corporal. *Expomotricidad*.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/expomotricidad/article/view/331930>
- Castro Ricalde, Maricruz. (2013). Cuerpo y violencia. Novísimas novelistas mexicanas: Daniela Tarazona y Bibiana Camacho. *Les Ateliers de SAL*, (3), pp. 66-79.
<https://lesateliersdusal.com/wp-content/uploads/2013/08/5castro.pdf>
- Celorio, Gonzalo. (1999). *Y retiemble en sus centros la tierra*. Tusquets.
- Clavel, Ana. (2000) *Los deseos y su sombra*. México.
- Cortés Fernández, Orly C. (2020). Ciudad *flâneuse*: el andar entre la literatura y el arte acción. *Nuevas Poligrafías. Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada*, (2), pp. 127–143. <https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2020.2.1382>
- Csordas, Thomas J. (1993). Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology*, 8(2), pp. 135–156. <http://www.jstor.org/stable/656467>
- Cuvaradic García, Dorde. (2009). “La reflexión sobre el *flâneur* y la *flânerie* en los escritores modernistas latinoamericanos”. *Kañina. Revista artes y letras*, (33), pp. 21-35.
<https://bit.ly/3AkTiM6>
- Cuvaradic García, Dorde. (2010). El *flâneur* y la *flânerie* en las crónicas modernistas latinoamericanas: Julián del Casal, Amado Nervo, José Martí; Manuel Gutiérrez

- Nájera y Arturo Ambrogi. *Revista de Filología Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 36(2), pp. 59-86. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33267171011>
- Cuvardic García, Dorde. (2011). La *flâneuse* en la historia de la cultura occidental. *Filología y Lingüística*, 37 (1): pp. 67-95. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33267170004>
- Domenella, Ana Rosa. (1999). Tres cuentistas “neofantásticas”. En Alfredo Pavón (ed.), *Cuento y Figura (la ficción en México)* (pp. 351-375). Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Elkin, Lauren. (2017). *Flâneuse. Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres* (Aurora Echeverría, trad.). Malpasso.
- Esteban, Mari Luz. (2004). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Ediciones Bellaterra.
- Farias Duque, Luis. (2021). Eduarda Mansilla: la *flâneuse* impresionista y su llegada a Nueva York. *Contextos: Estudios De Humanidades Y Ciencias Sociales*, (48). <https://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1589>
- Ferrero Cárdenas, Inés. (2009). Geografía en el cuerpo: el otro yo en *El huésped*, de Guadalupe Nettel. *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 16(41), pp. 55-62. <https://goo.su/xnFym>
- Flores Torres, Mariana Aracely. (2021). *Cartografía del deseo en la novela El amor es hambre de Ana Clavel* [Tesis de Maestría, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas]. Repositorio Institucional Caxcán. <http://ricaxcan.uaz.edu.mx/jspui/handle/20.500.11845/3151>
- Foucault, Michel. (1999). Diálogo sobre el poder”. En: *Obras esenciales III*. Paidós.

- Foucault, Michel. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (V. Goldstein, trad.). Nueva Visión.
- Freydell Montoya, Guillermo Alberto. (2018). Identity configuration in the narrative of the lived body/Configuración de identidad en la narrativa del cuerpo vivido. *Encuentros*, 17(01). <https://doi.org/10.15665/encuent.v17i01.1630>
- Fuentes, Carlos. (2008). *La región más transparente*. Alfaguara.
- Genette, Gérard. (1989). *Figuras III*. Lumen, Barcelona.
- Glaserapp, Judith, Banita, Georgiana y Ellenbürger, Jörn. (2017). *Die Lust zu gehen*. Brill
- Goñi, Morena. (2021). Del silencio a la agencia: El emerger del cuerpo en las ciencias sociales. *Revista Temas Sociológicos*, (29), pp. 293-321. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/157953/CONICET_Digital_Nro.d9cef039-2988-4c86-bb23-54c5cf8cd753_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Grandini, Cynthia. (2022). Y sin embargo, se mueven: La *flâneuse* como tema personaje. *Nuevas poligrafías, Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada*, (6), pp. 151-164. <https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2022.6.1773>
- Guerrero, Elisabeth. (2003). Traperas y extranjeras en la Ciudad de México: Tina Modotti y Angelina Beloff como *flâneuses* en la narrativa de Elena Poniatowska. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 7, pp. 45-54. <http://www.jstor.org/stable/20641639>
- Harvey, Melinda. (2001). From *Passante* to *Flâneuse*: Encountering the Prostitute in Dorothy Richardson's *Pilgrimage*. *Journal of Urban History*, 27(6), pp. 746-764. <https://doi.org/10.1177/009614420102700604>

- Lavery, Jane Elizabeth. (2007). Beyond the shadows of solitude: self, desire, and (dis)embodiment in Ana Clavel's *Los deseos y su sombra*. *Modern Language Review*, 102(4), 1053-1068. <https://dx.doi.org/10.1353/mlr.2007.0397>.
- Lucero, Jorge Nicolás. (2016). Espacio de género, movimiento de la orientación: reflexiones fenomenológicas en torno a lo *queer*. *Avatares Filosóficos*, (3), pp. 171-184. <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/avatares/article/view/1193>
- Lugones, María. (2021). *Peregrinajes. Teorizar una coalición contra múltiples opresiones. Del signo*.
- Lukács, Gyorgy. (1965). *Ensayos sobre el realismo*. Siglo XX.
- Medina Haro, Yolanda Luz María. (2015). *El discurso del deseo en la narrativa de Ana Clavel* [Tesis de doctorado, Universidad Iberoamericana]. Repositorio IBERO. <https://ri.ibero.mx/bitstream/handle/ibero/569/015992s.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Mellerup, Susana E. (2015). Recuerdo y memoria, componentes esenciales en tres cuentos de Juan José Saer. *Diálogos Latinoamericanos*, (24), pp. 88-103. <https://doi.org/10.7146/dl.v16i24.113057>
- Molina Sevilla de Morelock, Ela. (2019). De Globalización, megalópolis y distopía en *Tras las huellas de mi olvido* de Bibiana Camacho. *Imágenes de Postlatinoamérica*, 2, pp. 36-46. <https://goo.su/nyGfoUd>
- Morales, Ana María. (2004). Transgresiones y legalidades. Lo fantástico en el umbral. En Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico. Ediciones de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica* (pp. 25-37). Ediciones de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica.

- Mouton, Janice. (2001). From Feminine Masquerade to *Flâneuse*: Agnès Varda's Cléo in the City. *Cinema Journal*, 40(2), pp. 3-16. <https://dx.doi.org/10.1353/cj.2001.0004>.
- Munt, Sally. (1995). The lesbian *flâneur*. En David Bell y Gill Valentine (eds.), *Mapping desire. Geographies of sexualities* (pp. 114-125). Routledge.
- Nettel, Guadalupe. (2006). *El huésped*. Anagrama.
- Peñalta Catalán, Rocío y Muñoz Carrobales Diego. (2010). La ciudad en el lenguaje y el lenguaje de la ciudad. En Carlos Cornejo Nieto, Juan Morán Sáenz y José Prada Trigo (eds.), *Ciudad, territorio y paisaje: Reflexiones para un debate multidisciplinar* (pp. 81-92). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3262719>
- Pollock, Griselda. (1988). *Vision and difference*. Routledge.
- Pozuelo Yvancos, José María. (1994). *Teoría de la narración*. En VV. AA., *Curso de Teoría de la Literatura* (pp. 219-240). Taurus.
- Puga, Alejandro. (2012). *La ciudad novelada a fines del siglo XX. Estructura, retórica y figuración*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Puga, María Luisa. (2014). *Pánico o peligro*. Siglo XXI.
- Quirarte, Vicente. (2001). *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*. Cal y Arena.
- Romero Aguirre, Rocío. (2011). Hacia una teoría del recuerdo en literatura. *REVISTA TRAMAS. Subjetividad y Procesos Sociales*, (33), pp. 43-57. <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/561/558>
- Sáinz, Gustavo. (1975). *Compadre Lobo*. Grijalbo.
- Sawhney, Minni. (2004). La ciudad de México como protagonista: México DF y la literatura mexicana. En Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XV*

- Congreso de Asociación Internacional de Hispanistas* (vol. IV, pp. 613-618).
Vervuert Iberoamericana.
- Tamayo Duque, Anamaría. (2016). Pensar (y escribir) con el cuerpo. *Artes La Revista*, 12(19), pp. 70–79. <https://goo.su/Kyf3in>
- Tinianov, Juri. (2000). The literary fact. En David Duff (ed.), *Modern Genre Theory*, Routledge.
- Tinianov, Juri. (2010). Sobre la evolución literaria. En Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de los formalistas rusos* (2ª edición, Ana María Neto, trad.). Siglo XX.
- Toro Zambrano, María Cristina (2018). El concepto de heterotopía en Michel Foucault. *Cuestiones de Filosofía*, 3(21), pp. 19–41.
<https://doi.org/10.19053/01235095.v3.n21.2017.7707>
- van den Heuvel, Danielle. (2019). Gender in the Streets of the Premodern City. *Journal of Urban History*, 45(4), pp. 693-710. <https://doi.org/10.1177/0096144218768493>
- Venkatesh, Vinodh. (2015). The Ends of Masculinity in the Urban Space in Ana Clavel's *Los deseos y su sombra*. *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, 11(1)158-170.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6550846&orden=0&info=link>
- Wilson, Elisabeth. (1992). The invisible *flâneur*. *New Left Review*, (191), pp. 90-110.
<https://newleftreview.org/issues/i191/articles/elizabeth-wilson-the-invisible-flaneur>
- Wolfenzon, Carolyn. (2017). El fantasma que nos habita: *El huésped* y *El cuerpo en que nació* de Guadalupe Nettel como espejo político de México. *Latin American Literary Review*, 44(88), pp. 41-50. <https://doi.org/10.26824/lalr.23>.

- Wolff, Janet. (1985). The Invisible *Flâneuse*. Women and the Literature of Modernity. *Theory, Culture & Society*, 2(3), pp. 37-46.
<https://doi.org/10.1177/0263276485002003005>
- Wolff, Janet. (1994). The artist and the flâneur: Rodin, Rilke, and Gwen John in Paris. En: Ketih Tester (ed.), *The flâneur (RLE Social Theory)* (pp. 111-137). Routledge.
- Zapata, Luis. (2004). *El vampiro de la colonia Roma*. Random House.
- Zermeño Vargas, Carlos Gerard. (2017). *Fantasticidad, encuentros con lo monstruoso e identidades en dos novelas mexicanas: Patricia Laurent Kullick y Guadalupe Nettel* [Tesis de doctorado, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey]. Repositorio Institucional del Tecnológico de Monterrey.
https://repositorio.tec.mx/bitstream/handle/11285/632777/CZ_Tesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y