

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

**CIUDAD Y GÉNERO: REPRESENTACIÓN DEL IMAGINARIO URBANO A
TRAVÉS DE LA *FLÂNERIE* EN *Y RETIEMBLE EN SUS CENTROS LA TIERRA Y
LOS DESEOS Y SU SOMBRA***

**IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS
PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA ESPECIALIZACIÓN
EN LITERATURA
MEXICANA DEL SIGLO XX**

PRESENTA: FREDDY CARRERA SILVA

ASESOR: DR. DANIEL A. SAMPERIO JIMÉNEZ

CIUDAD DE MÉXICO. OCTUBRE DE 2022

Esta investigación recibió apoyo del Sistema Nacional de Posgrados, CONACYT

RESUMEN

La presente ICR reconstruye los imaginarios urbanos mediante el análisis de la *flânerie* en *Y retiemble en sus centros la tierra*, de Gonzalo Celorio, y *Los deseos y su sombra*, de Ana Clavel, para dar cuenta de cómo la recreación de la experiencia urbana está influenciada por el género del sujeto que camina en la ciudad. De tal modo, con el fin de señalar y resaltar dicha influencia, se piensa al protagonista de *Y retiemble en sus centros la tierra* como *flâneur*, un caminante urbano, y a la protagonista de *Los deseos y su sombra* como *flâneuse*, una caminante urbana.

A través de la revisión de la historia cultural del *flâneur* y la *flâneuse* y, especialmente, su configuración dentro de las novelas antes mencionadas se evidencia que tanto la representación urbana como los imaginarios literarios están atravesados por los temas y preocupaciones originados por una mirada hegemónica y, posteriormente, descolocada del *flâneur* en *Y retiemble en sus centros la tierra*. Y en torno a la *flâneuse* se configuran las cuestiones sociohistóricas de la participación femenina en las representaciones urbanas y se vinculan directamente con la calidad de “invisible” de la protagonista, quien construye su voz de manera gradual y paralela a su recorrido.

Se concluye que la recreación de los imaginarios se encuentra influenciada por el género de quien observa, analiza, habita y reflexiona la ciudad, y esto se muestra tanto en la diégesis como en la estructura de las novelas. Asimismo, se confirma que la *flânerie* es una herramienta no sólo para construir un texto, sino también para señalar y distinguir aquello que social y colectivamente consideramos habitar una urbe.

Así bien, puede ocurrir que, descubriendo la tristeza, descubras la soledad, y que la soledad, la tuya, es un alivio, casi como un lugar puro, donde la pena puede ser algo tan amargo como hermoso (como una rara especie de placer, es curioso). Y como las cosas tienen su mecanismo, con la soledad tal vez descubras que deambular calles es una bella manera de huir hacia ella.

Fernando Molano Vargas, *Vista desde una acera*

Índice

Introducción.....	4
1. La <i>flânerie</i> como herramienta constructiva de los imaginarios.....	7
1.1 Hacia una definición del <i>flâneur</i>	9
1.2 La <i>flâneuse</i> y sus representaciones.....	13
1.3 La <i>flânerie</i> en <i>Y retiemble en sus centros la tierra</i> y <i>Los deseos y su sombra</i>	17
1.3.1 Juan Manuel Barrientos como <i>flâneur</i>	21
1.3.2 Soledad García como <i>flâneuse</i>	24
2. Configuración de dos perspectivas en torno a la <i>flânerie</i>	28
2.1 El caminante urbano en el centro de la Ciudad de México	29
2.2 La caminante urbana y su necesidad de ser invisible	35
2.3 Coincidencias y diferencias sobre la <i>flânerie</i> en <i>Y retiemble en sus centros la tierra</i> y <i>Los deseos y su sombra</i>	43
3. Representación del imaginario de la ciudad a través de la <i>flânerie</i>	51
3.1 El imaginario urbano a partir del <i>flâneur</i> en <i>Y retiemble en sus centros la tierra</i> : JMB como el Centro de la Ciudad de México	52
3.2 La <i>flâneuse</i> y la construcción de un imaginario femenino urbano en <i>Los deseos y su sombra</i>	60
3.3 Imaginarios literarios de una ciudad.....	66
Conclusiones.....	70
Lista de referencias.....	76

Introducción

El presente trabajo se integra a la serie de estudios en torno a lo que se ha denominado “narrativa urbana mexicana”, a saber, la tradición novelística encargada de representar la experiencia urbana de la Ciudad de México y otras ciudades del país. El principal objetivo consiste en identificar y analizar cómo se construyen los imaginarios urbanos a partir de la *flânerie* en dos novelas de finales e inicios del siglo XX mexicano: *Y retiemble en sus centros la tierra* (1999), de Gonzalo Celorio, y *Los deseos y su sombra* (2000), de Ana Clavel. Se trabaja con la hipótesis de que la representación de los imaginarios está influenciada por el género de quien camina la urbe, es decir, tanto las estrategias narrativas como los temas y motivos en torno al *flâneur*, el caminante masculino, y la *flâneuse*, la caminante femenina, son distintos porque las experiencias urbanas que recrean se encuentran sujetas a condiciones tanto históricas como literarias (en el sentido de tradición) diferentes.

Para dar cuenta de lo anterior, el trabajo se estructura de tal manera que las cuestiones teóricas como las definiciones y el estado de la cuestión se encuentran referidos en los primeros apartados. Términos como *flânerie*, *flâneur* y *flâneuse* son descritos y analizados para explicar la existencia de una tradición proveniente del siglo XIX que rastrea, estudia y representa al *flâneur*, mientras que “*flâneuse*” es un término planteado desde los años noventa como potencial categoría teórica para los estudios culturales, pues la caminante ha sido marginada de la producción artística y crítica. En este sentido, desde la delimitación del marco teórico se hace presente la preocupación en torno al género del sujeto urbano que construye la *flânerie*.

Una vez tratadas las principales categorías, se procede a señalar cómo el protagonista de *Y retiemble en sus centros la tierra*, Juan Manuel Barrientos (JMB), se constituye como

un *flâneur* en su recorrido por el Centro Histórico de la Ciudad de México, así como la creciente alteración de su figura y la descolocación de su *flânerie* respecto a su contexto, y la manera en que Soledad García, la protagonista de *Los deseos y su sombra*, encarna las principales preocupaciones en torno a la *flâneuse* y la forma en que el sujeto femenino accede a la urbe y puede apropiarse de ella. Para lograr lo anterior, se hace notar no sólo el itinerario de cada sujeto urbano, sino la manera estructural y narrativa, es decir, a partir de las voces narradoras, el cómo se logra la *flânerie* en cada novela. En otras palabras, estudiar no sólo la diégesis, sino la construcción de esa diégesis en relación con la composición de los contenidos de las obras.

Posteriormente se estudia la elaboración de los imaginarios, los cuales mantienen una dinámica de contrastes debido a que los protagonistas deben afrontar su visión de la urbe con la ciudad misma. De tal modo, la cuestión de la mirada (ser el sujeto observador o el objeto observado) se vuelve fundamental y aparece como un hilo conductor en las novelas y en el presente trabajo. Respecto al corpus propuesto, *Y retiemble en sus centros la tierra* y *Los deseos y su sombra*, dentro de toda la producción de su circuito literario, presentan las siguientes características que justifican el ser los objetos de estudio: 1) en ambas novelas el recorrido es un factor constructivo tanto del argumento como de la estructura; 2) los protagonistas se configuran como un *flâneur* (JMB) y una *flâneuse* (Soledad García), esto permite identificar el uso la tradición de la *flânerie*; y 3) la zona geográfica en ambas novelas es la misma, es decir, el Centro Histórico de la Ciudad de México, por lo que, atendiendo la *flânerie* desde su origen decimonónico, el Centro se convierte en el pasaje mexicano atravesado por los personajes.

Todos estos elementos tienen como eje resolver la forma de evocar los imaginarios desde la perspectiva del *flâneur* y la *flâneuse* y evidenciar las coincidencias y las diferencias

en la representación de dichos imaginarios. Además del propósito expuesto al inicio de esta introducción, el presente trabajo busca integrarse a la serie de estudios que toman en cuenta la existencia de una caminante urbana y analizan cómo su participación genera imaginarios que amplían el panorama urbano literario. De ahí la importancia de una revisión del género de quien ocupa las calles en la representación narrativa de la Ciudad de México.

Por otro lado, y para finalizar este apartado introductorio, es importante realizar una aclaración sobre la cuestión contemporánea de tomar al género únicamente como masculino y femenino. Se analizan las obras con conciencia de que, en efecto, el binarismo genérico, debatido en nuestro tiempo, no es la única manera de acercarse a la representación artística de las diversas identidades sociales. Sin embargo, en el presente trabajo, más allá de cuestionar la construcción de una noción de “género” social en la literatura, se estudia la evocación urbana a partir de dos entes cuya tradición artística y crítica ya han construido las categorías (*flâneur* y *flâneuse*), en consecuencia, uno de los objetivos es dialogar con esa tradición que les precede y estudiar su manera de operar en *Y retiemble en sus centros la tierra* y *Los deseos y su sombra*. Un trabajo que explore cómo la *flânerie* se vincula con otras identidades podrá dar cuenta de qué tan potencial es la categoría para representarnos hoy en día.

1. La *flânerie* como herramienta constructiva de los imaginarios

En principio, es necesario definir lo que en el presente trabajo se entiende como *flânerie* y precisar cómo su análisis permite la construcción de imaginarios urbanos. La *flânerie*, en la tradición cultural occidental, es entendida como el acto de caminar o recorrer las calles sin ninguna meta fija. A esta caminata urbana le acompañan una serie de reflexiones sobre la urbe misma o del sujeto que la práctica. La representación literaria de la *flânerie* tuvo su auge en la literatura francesa decimonónica, por ejemplo, en las novelas de Balzac. Sin embargo, no fue hasta los textos de Walter Benjamin sobre la modernización de París y la poesía de Baudelaire que la *flânerie* fue tomada en cuenta para el análisis de un contexto urbano.

La *flânerie*, como lo explica Turcot (2010), implica realizar una práctica de la ciudad, del espacio, cuyos elementos suelen ser el placer, la desorientación y, sobre todo, la contemplación. Se trata de un recorrido que incluye todos los sentidos. No obstante, para el propósito de este trabajo, se hace hincapié en cómo la mirada ocupa un lugar primordial en la *flânerie* en *Y retiemble en sus centros la tierra* y *Los deseos y su sombra* para las apreciaciones de la ciudad. Por otro lado, se presta atención a cómo los protagonistas al observar el panorama urbano dan sentido a su recorrido e indican los imaginarios desde donde construyen su perspectiva.

Escribe Alejandro Ramírez (2016) que los imaginarios “son construcciones sociales e históricas que llevan a la creación continua e indeterminada de figuras e imágenes”, es decir, los imaginarios se producen de manera colectiva y señalan el modo en que una sociedad, en un contexto determinado, se relaciona con la urbe. El mismo concepto de “imaginario” parte de una capacidad propiamente humana, la de imaginar, sin embargo, no por ello los imaginarios son abstractos. Paula Vera (2019) apunta: “Lo imaginario, entonces,

remitiría no a lo inventado, fantasioso o inexistente, sino a aquella capacidad de crear significaciones y representaciones; es decir, a la facultad del hombre de ‘crear’ su mundo y conferirle sentido”.

Caracterizar los imaginarios como productos de una capacidad humana es importante para el análisis del corpus narrativo de este trabajo porque en cada una de las novelas se presentan las maneras en que los imaginarios se integran a la sociedad, desde los que son instituidos y, por lo tanto, hegemónicos, como el presentado en *Y retiemble en sus centros la tierra*, a los imaginarios instituyentes, es decir, las nuevas significaciones sobre la urbe, como lo presenta *Los deseos y su sombra*. Señalar y distinguir esta dinámica entre lo establecido y lo nuevo sirve para vincular la cuestión del género de los protagonistas que construyen una visión de la ciudad y la estructura de las novelas mismas, es decir, la manera en la que son narradas. La cuestión de los contrastes, por consiguiente, será importante para advertir los imaginarios evocados.

Por su parte, la *flânerie* se presenta como herramienta ideal para rastrear los imaginarios porque son recorridos desde los cuales los protagonistas perciben la ciudad en su nivel espacial y evidencian una relación con ella. Apunta Paula Vera (2019): “La perspectiva de la ciudad concebida trabaja principalmente sobre el imaginario de la ciudad. Refiere a la ciudad como objeto de deseos, fantasías, creencias, esperanzas y como el entramado donde se instalan las condiciones de posibilidad para ciertas significaciones”. Si bien los imaginarios son colectivos, estos parten de una subjetividad determinada y sujeta a cierta comunidad, de tal modo, la *flânerie* es la práctica de una subjetividad reflexiva sobre lo urbano.

Además, la *flânerie* construye recorridos ocurridos en el espacio y, en consecuencia, en el tiempo. De esta manera, y como quedará evidenciado en los capítulos posteriores, la

noción de un tiempo pasado y un presente es fundamental no sólo para la diégesis de *Y retiemble en sus centros la tierra* y *Los deseos y su sombra*, también lo es para las estructuras. Debido a lo anterior, y en tanto se atiende la cuestión espacio-tiempo, la *flânerie* es pertinente para señalar las preocupaciones a este respecto en los imaginarios urbanos representados literariamente y permite dar una interpretación más amplia de lo que la urbe significa para sus habitantes: “Se puede indagar cómo una sociedad se refiere a sí misma y a otras, cómo representa su pasado, su presente y su futuro, cuáles son los objetos y artefactos a los que le otorga más valor” (Vera, 2019).

1.1 Hacia una definición del *flâneur*

Escribir sobre el *flâneur* implica remontarse, aunque sea brevemente, a su origen como verbo. Lo explica Daniel Lesmes (2011), *flâneur* proviene del verbo “*flâner*” “del antiguo escandinavo donde ‘*flâna*’ se refería a la acción de correr acá para allá sin dirección determinada”. Este primer acercamiento al concepto de *flâneur* ayuda a verlo como un acto antes que una categoría; el caminar antes que el sujeto. Debido a ello, y para términos del presente trabajo, una característica importante del presente análisis será el recorrido que los protagonistas de *Y retiemble en sus centros la tierra* y *Los deseos y su sombra* hagan en el Ciudad de México.

Por otro lado, importa señalar que “*flâneur*” como categoría tiene principalmente tres acepciones, según la clasificación de Dorde Cuvardi García (2009): 1) como figura histórica, es decir, como la figura del *dandy* en la fotografía, el periodista o el escritor; 2) como categoría de la teoría social de Benjamin, “con la paulatina desaparición del *flâneur* como alegoría de la mercantilización del espacio público” (pág. 209); y 3) como perspectiva de

enunciación en las representaciones culturales, ya sea literatura, periodismo, pintura o cine. Para términos del análisis que aquí compete, se atenderán principalmente los puntos 2 y 3: la influencia y las aportaciones del filósofo alemán Walter Benjamin para pensar la modernidad y la perspectiva del *flâneur* como principal articulador de una narrativa en un producto cultural.

En el caso de Benjamin, el *flâneur* le sirvió como punto de partida, y a la vez de encuentro, para reflexionar acerca de la modernidad y sus consecuencias, vinculado con la poesía de Charles Baudelaire: “Benjamin delimita y elabora el concepto a fin de configurar un elemento que permita la comprensión de la producción de Baudelaire en el momento de la modernización de París durante el segundo imperio” (Alarcón, 2012). Sin embargo, este vínculo está mediado por algo más concreto que la “modernización”: la ciudad. Apunta Benjamin (2008): “En Baudelaire, París se convierte por primera vez en tema de la poesía lírica. Es la mirada del *flâneur*, cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada mirada del hombre de la gran ciudad” (pág. 274). Baudelaire poetiza la modernidad y lo realiza posicionándose en la calle, primer sitio de la urbe, y al hacerlo adopta la figura del *flâneur* en su poesía.

La ciudad es la concreción de aquello que llamamos modernidad, lo fugitivo y transitorio, y el *flâneur* funge como sujeto predilecto de dicha concreción pues: “La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez [...]. Para el perfecto paseante, para el observador apasionado, es un inmenso goce el elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito” (Baudelaire, 2015, pág. 82). El *flâneur* va a la calle a hacer botánica, pero también, en palabras de Manuel Delgado (1999), es un etnólogo de la calle, “un *flâneur* al que se ha dotado de todo un aparato conceptual adecuado, puede no solo conocer, sino también analizar y comparar las

profundidades sobre las que se desliza”. De aquí se rescata otro rasgo importante para el proceder del presente trabajo: el *flâneur* es un sujeto inherentemente urbano.

La relación entre modernidad, ciudad y *flâneur* funciona casi como método para entender el contexto parisino de Baudelaire en el trabajo de Benjamin. Escribe Sandra Valdetaro (2000) que “Benjamin va a buscar en la poesía de Baudelaire las huellas de lo moderno, una poesía cuya recepción ponía ya la Modernidad en serias dificultades [...]”. Estas “huellas” se encuentran justamente en la ciudad, su arquitectura, sus calles y, sobre todo, sus pasajes. Debe resaltarse la idea de pasaje debido a que en esos espacios techados el filósofo alemán localizó no únicamente una de las principales consecuencias de la modernización urbana, también el origen mismo del *flâneur*. De este modo surge un tercer rasgo importante para nuestro análisis: el *flâneur* percibe lo urbano, pero también la redescubre, la (re)conoce, se vincula con ella a niveles que el individuo común no puede o no le interesa. El caminante errante puede leer eso que los pasajes le ofrecen, más allá de la mercancía y la modernidad: “De este modo, la calle se convierte en morada del *flâneur*, el cual se encuentra en casa entre fachadas los mismo que el burgués en sus cuatro paredes” (Benjamin, 2008, pág. 106).

Por otro lado, *flâneur* y pasaje, o *flâneur* y ciudad, constituyen una relación dialéctica en el momento en que uno determina al otro. La ciudad, concreción de la modernidad, tiene en el *flâneur* a su sujeto predilecto, pero es también este caminante errante quien define con su recorrido a la urbe: “El *flâneur* se concibe siempre en relación con el espacio: con su pasear, logra definirlo, y al mismo tiempo se define a sí mismo como ‘figura sobresaliente’ que posee el don de ser un antropólogo de la calle” (Ballongá, 2017). Lo escribe también Claudia Supelano-Gross (2014) de la siguiente manera: “El *flâneur* es aquel que se detiene ante el mundo que lo rodea, y por un instante, ese instante a la vez efímero y determinante,

es capaz de cruzar miradas antes de perderse en la multitud”. No obstante, es pertinente intuir en estas citas sobre la relación del *flâneur*, la ciudad y su recorrido otra característica de dicha experiencia como personal en términos de que le corresponde únicamente al *flâneur*: la soledad del caminante en la ciudad. El *flâneur*, a fin de cuentas, es el hombre de la multitud, quien carga consigo esa sensibilidad unipersonal de estar en la ciudad y leerla.

Para los fines, no sólo del análisis del corpus¹ literario aquí propuesto sino de la literatura, el cine, la fotografía, etc., la cuestión del “caminante solitario” o la “soledad del hombre de la multitud” ha servido como motivo o lugar recurrente para configurar narrativas urbanas y examinar la ciudad. Se apuntaba al principio de este apartado que el *flâneur* puede entenderse en tres sentidos y que se haría un acercamiento a dos de ellas; la tercera categoría, la del sujeto como perspectiva de enunciación en las representaciones culturales, corresponde a esta función de construir narrativas urbanas presentes en varias de las expresiones artísticas y varios ámbitos de las ciencias sociales y las humanidades. El *flâneur* ha conformado toda una tradición, así lo señala Miguel Garrido (2008): “La literatura de *flâneur*, originada en el siglo XIX a raíz de estudios descriptivos y psicológicos conocidos como fisiologías [...] se consolidada en el siglo XX como un esquema funcional de toda narración sobre la ciudad (el recorrido a pie de un espacio urbano”. A pesar de distintas designaciones, la categoría mantiene esos rasgos que le dieron origen, mismos que le permitió permanecer en la cultura occidental y en el imaginario artístico.

Estos rasgos, de forma general, pero no por ello menos rigurosa, se han rescatado en este apartado, y son: 1) el *flâneur* se define también en tanto acción, el recorrido es la

¹ Es necesario apuntar que dentro de la literatura mexicana la figura del *flâneur* tiene una tradición que se remonta desde las crónicas de Francisco Zarco, pasando por la novela paradigmática *La región más transparente* hasta breves menciones en obras como *Palinuro de México*, de Fernando del Paso, y *Nadie me verá llorar*, de Cristina Rivera Garza.

principal forma de percibirlo; 2) es un sujeto inherentemente urbano, su trayecto ocurre necesariamente en la ciudad; 3) tiene todo un aparato crítico y sensible que le permite leer la ciudad, en este sentido, el *flâneur* existe porque la ciudad existe, pero la urbe también es (re)creada por el caminante errante; y 4) la visión urbana que el *flâneur* nos proporciona deviene de una experiencia unipersonal y solitaria desde la cual se construye o apela a un imaginario. Dichos rasgos serán los pilares para distinguir al *flâneur* en *Y retiemble en sus centros la tierra*, pero también para vislumbrar la, aún más moderna, presencia de la *flâneuse*: la mujer que recorre la urbe de una manera distinta que el *flâneur*.

1.2 La *flâneuse* y sus representaciones

La *flânerie*, el deambular por la ciudad sin una meta clara, acto propio de las primeras urbes europeas, según queda inscrito en la literatura decimonónica, está, de manera histórica, identificada con el género masculino. El hombre, como sujeto social, ha sido el protagonista en las representaciones de la *flânerie* desde sus inicios, sin embargo, esto no implica que no haya mujeres dentro de la cultura occidental que se configuren como caminantes urbanas, es decir, como *flâneuses*. No obstante, la misma categoría de “*flâneuse*” se debate actualmente, desde aquellos quienes la homologan como la versión femenina del *flâneur* hasta quienes ponen en duda su existencia.

En su libro *Flâneuse: Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*, Lauren Elkin (2017) señala el confuso origen del concepto “*flâneuse*”: mientras “*flâneur*” en los diccionarios del siglo XIX aparece como el hombre que camina por la ciudad, *flâneuse* se define como un mueble: “el *Dictionnaire Vivant de la Langue Française* lo define como una clase de *lounge chair*” (pág. 10). El porqué de esta falta de origen no equiparable a la del

flâneur es una cuestión que atraviesa cada una de las reflexiones sobre la caminante urbana. En su mayoría, la conclusión es la misma: la mujer no tuvo las posibilidades de experimentar la urbe desde sus inicios, y una vez construidas las megalópolis, el acceso a ellas mediante el callejeo era riesgoso y esto afectó el modo de representar artísticamente la relación de la mujer con la ciudad.

Por otro lado, la ausencia de la *flâneuse* en la representación artística del nacimiento de las urbes no conlleva la ausencia de la figura femenina ni en la *flânerie* ni en el panorama urbano. Más bien, la mujer en las calles fue reducida a objeto de observación y no de estudio; de manera paradójica, al ser sólo algo para mirar, la *flâneuse* fue invisibilizada, como lo escribe Ana María Iglesia (2019): “Eran invisibles, como dice Janet Wolff, no porque no existieran, sino porque nadie se detenía en ellas o, mejor dicho, porque el control y la vigilancia sobre la mujer que caminaba sola por la calle la volvía invisible, la borraba del mapa, la excluía, sin violencia, pero con imposición, del mapa urbano” (pág. 25).

Bowlby (1992) señala que la *flânerie* era una práctica masculina que asumía 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. [...] (págs. 6-7). La mujer, en el sentido tradicional de la perspectiva del *flâneur*, es parte del “escenario ciudadano”, así como la arquitectura o la mercancía. Dorde Cuvardic García (2011) escribe que “la mujer no es asumida como acompañante del *flâneur*, sino más bien como *passante*, como transeúnte, como sujeto que su mirada [la del *flâneur*] objetiva”. En la lógica cultural acerca de la *flânerie* a finales del siglo XIX, la transeúnte se encuentra más cerca al caminante urbano, sin embargo, la perspectiva de ella está omitida porque tradicionalmente es el punto de vista masculino el representado: “La vida solitaria e independiente del *flâneur* no se encontraba disponible para las mujeres” (Wolff, 1995, pág. 44).

Resulta importante señalar la relevancia de la transeúnte y separarla de la *flâneuse* ya que, en el corpus del presente trabajo, la mirada activa del *flâneur* será lo que determine la acción en *Y retiemble en sus centros la tierra*, sin embargo, la eventual alteración y descolocación contextual de dicha mirada, hasta cierto punto culturalmente hegemónica, muestra cómo la ciudad exige ser representada de otras maneras de sus muy diversos imaginarios. ¿Es la *flâneuse* una de esas otras maneras mediante las cuales la urbe deba ser recreada? Melinda Harvey (2001), por ejemplo, apunta: “The *flâneuse* is strikingly absent from accounts of the metropolis because women’s walking has characteristically never lacked vigilance or design”.

A pesar del ser vigilada, la *flâneuse* no deja de ser un ente estrictamente urbano, más allá de la historia crítica y literaria que la separa del *flâneur*, hay una caminante urbana que también pertenece a las aceras, muchas veces vinculada con la imagen de la transeúnte o la prostituta. Pero su derecho a la representación, y la de representarse a sí misma, viene de la mano con su capacidad de decidir, ya que “existe poder en la capacidad de decidir el espacio en el cual nos desarrollamos dentro de las ciudades, lo cual trae consigo un cuestionamiento inherente de apropiación, agencia y goce del espacio urbano” (Fernández, 2020). No hay unas primeras representaciones de la *flâneuse*, porque, como lo escribe Elkin (2017): “Por supuesto, la razón por la que a la *flâneuse* se la excluyó de las historias de los paseos urbanos estaba relacionada con las condiciones sociales de la mujer en el siglo XIX, cuando se codificaron nuestras ideas acerca del *flâneur*” (pág. 12). Mientras el *flâneur* nació con la modernización, la ciudad y los pasajes, para la *flâneuse*, estos elementos no fueron suficientes para caminar libremente, ni para elegir su trayecto.

Melinda Harvey apunta que ha sido un error considerar la simple caminata como el elemento principal para homologar a la *flâneuse* como la versión femenina del *flâneur*.

Históricamente, y desde una perspectiva masculina, la transeúnte y la prostituta son quienes pueden acceder a la calle de la misma forma que el hombre, pero ambas son objeto de deseo o mercancía para quien las asecha. Para la mujer, apunta Harvey (2001), “entering the street roused fear, anxiety, and caution because the action threatened to undermine not only their femininity but also their very subjectivity. Instead of watching others, women’s walking has been consistently sabotaged by self-surveillance”. Las caminantes también deben prestarse atenciones a sí mismas, cuidarse de las miradas, mientras el *flâneur*, al ser el hombre entre la multitud quien pasa desapercibido, puede releer la ciudad y prestarle atención a esa otra historia urbana; la caminante ni pasa desapercibida y, al tener que enfocar sus sentidos para cuidarse, no puede reflexionar sobre la urbe.

Debido a lo anterior, la burguesa que compra en los almacenes ha sido considerada como un antecedente de *flânerie* femenina. Sin embargo, el acto de salir a comprar, si bien conlleva una relación entre la urbe, caminar y mercancía, como funciona para el *flâneur*, no involucra las nociones reflexivas propias de la *flânerie*. Anne Friedberg (1993), de manera pertinente, apunta que “los grandes almacenes pueden haber sido, como dijo Benjamin, el último golpe del *flâneur*, pero fue el primero de la *flâneuse*” (pág. 37). A partir de la consideración de la burguesa se puede deducir que la *flâneuse* debió tener cierta condición social para realizar la caminata por la ciudad. Sus condiciones inician ahí en donde el *flâneur* encontró la versión última de sí mismo, su meta.

No obstante, el tema de la condición social, de su propio ser, por lo tanto, será parte de la reflexión de la *flâneuse*; el acto de caminar, su derecho a la calle y a experimentar la ciudad. Para la *flâneuse*, salir a la urbe se convierte en un acto de redescubrimiento, no sólo del panorama urbano, también de ella misma en ese espacio. De este modo, puede declararse que el redescubrimiento del propio cuerpo femenino en la urbe es una de las características

de la *flânerie* practicada por mujeres y será esencial para recrear un imaginario. El *flâneur* deambula por la ciudad, la redescubre en sus distintos niveles, su conocimiento de ella le permite perderse y al mismo tiempo saber en dónde está, no es una pérdida del todo, y su libre andar deviene de que no es vigilado por nadie. En cambio, para la *flâneuse* esto es diferente; debe, en principio, lograr las condiciones necesarias para acceder a la calle y, una vez en ella, proceder de algún modo para pasar desapercibida o, a pesar de ser asechada, lograr la experiencia urbana.

Cuvardic García (2011) indica: “Desde la década de 1990 se investiga tanto la existencia histórica de la *flâneuse* como su potencialidad para convertirse en concepto teórico de la crítica cultural”. El concepto carece de la historia cultural y de los registros críticos del *flâneur*, sin embargo, las representaciones literarias han estado ahí, desde que las condiciones sociales dieron lugar a que la mujer experimentara la urbe y, al mismo tiempo, pudiera recrear esa experiencia. Esto resulta importante para el análisis de *Los deseos y su sombra*, en donde la *flânerie* se convierte en un acto de independencia social y de descubrimiento para la protagonista, y la invisibilidad se configura como la única manera para que Soledad García pueda andar en la urbe sin ser acosada ni vigilada.

1.3 La *flânerie* en *Y retiemblas en sus centros la tierra* y *Los deseos y su sombra*

Las consideraciones sobre estos dos entes urbanos, *flâneur* y *flâneuse*, así como las primeras relaciones que se puedan establecer entre ambos conceptos, son base fundamental para describir y analizar los procedimientos que enmarcan la construcción de los protagonistas en las novelas de Celorio y Clavel. Sin embargo, resulta necesario indicar la manera en la que la *flânerie*, una actividad desde la cual se pensaba una modernidad naciente del siglo XIX y

la génesis de la nueva urbe parisina, tiene cabida en dos obras mexicanas del final del siglo XX y principios del XXI. Es decir, qué de la urbe interesa narrar.

Tanto en *Y retiemble en sus centros la tierra* como en *Los deseos y su sombra* se describe una ciudad globalizada, inserta en un programa de progreso capitalista y que dista mucho de ser el proyecto urbano de mitad del siglo XX: la Ciudad de México convertida en una megalópolis. De ahí que las primeras menciones a la urbe en las novelas sean mediante la constatación de que el Valle de México ya no es la “región más transparente del aire”: “La mañana estaba sucia, como casi todas las mañanas de la ciudad. El sol no lograba atravesar libremente la nata que se posaba como una gigantesca cataplasma sobre el valle y apenas podía filtrar, como de contrabando la luz [...]” (Celorio, 1999, págs. 17-18); “Pero no, un sol oblicuo caía sobre la Ciudad de México, en una de esas tardes de transparencia luminosa que cada vez se volvían menos frecuente” (Clavel, 2000, pág. 14). Carmen Patricia Tovar (2018), respecto a la novela de Celorio, escribe: “La joven metrópolis que Carlos Fuentes radiografió en *La región más transparente* (1958) es un lugar en el que no nos tocó vivir, puesto que la ciudad se expande, se destruye y reinventa incesantemente dejando atrás, de manera casi instantánea, la que Fuentes capturó en su primera novela”.

La ciudad contemporánea, por lo tanto, es narrada en relación con su pasado: un pasado lleno de proyectos hacia el porvenir de la urbe y sus habitantes, un pasado que se problematiza y de donde proviene un imaginario concreto. Ambas novelas tienen una voz narrativa en tercera persona cuya función es describir y ubicar las acciones de los protagonistas en el tiempo y en el espacio ficticio, pero también narrar y describir la ciudad. Por ejemplo, se lee en *Los deseos y su sombra*: “A su izquierda la columna dorada del Ángel, como una espiga que tocara el cielo; a su derecha, en alto de un cerro, el Castillo de Chapultepec. Frente a ella, los hoteles de lujo y los edificios más modernos de la zona”

(Clavel, 2000, pág. 14), nótese cómo en la narración se remarca la cuestión “moderna” de las construcciones urbanas. La misma señalización se encuentra en *Y retiemble en sus centros la tierra*: “Los árboles de la zona sur, que protegían los restaurantes y las boutiques en que se habían convertido las casonas campestres de la primera mitad de siglo, empezaban a escasear en las proximidades del viaducto” (Celorio, 1999, pág. 19).

La presencia de la *flânerie* en las novelas está determinada y justificada por una preocupación constante por la ciudad globalizada; si bien, ya no se trata del nacimiento de la urbe ni de sus primeras representaciones, el interés consiste en cómo la megalópolis genera dinámicas de convivencias sociales que afectan a la representación de éstas. Mientras Benjamin veía en la ciudad la concreción de la modernidad y en el *flâneur* el sujeto desde dónde discutirla y reflexionarla, lo que los escritores mexicanos, en los albores de un nuevo siglo, observan de la ciudad es el resultado de una serie de transformaciones que han influenciado en la manera de evocar la urbe.

De manera constante, en la literatura urbana se señalan una serie de procedimientos narrativos para recrear la experiencia de la ciudad: la fragmentación, la multiplicidad de voces, el montaje y la enumeración que emulen la vista rápida surgida del andar en un transporte y ver los anuncios publicitarios, etc. Ejemplos paradigmáticos de lo anterior son *La región más transparente* de Carlos Fuentes y *Manhattan Transfer* de John Dos Pasos. No obstante, *Y retiemble en sus centros la tierra* y *Los deseos y su sombra* realizan una visión comprensiva de la ciudad por medio del recorrido: posicionarse en la calle, estar en la ciudad y reflexionarla desde la mirada del sujeto urbano debido a que la megalópolis contemporánea, a diferencia de ese Distrito Federal de Fuentes, difícilmente puede narrarse porque sus límites se difuminan: la urbe crece a sus anchas y es imposible contarla desde cada uno de sus puntos.

Por otro lado, la delimitación del espacio enunciada es una cuestión importante para la narración comprensiva de la ciudad. Por ejemplo, *Y retiemble en sus centros la tierra* delimita la acción de su diégesis principal a la zona del Centro Histórico de la Ciudad de México, sitio que históricamente ha sido punto importante en las principales transformaciones de la Ciudad de México; desde su pasado precolombino hasta ser la residencia del poder ejecutivo del país. Por su lado, *Los deseos y su sombra* comienza la acción de su diégesis principal en Paseo de la Reforma para terminarla en el Centro Histórico. De la misma manera, Paseo de la Reforma, y sobre todo el Castillo de Chapultepec, es evocado a partir del significado histórico que tiene para el país, desde la llegada del emperador Maximiliano hasta el actual estado de resguardar el pasado de la ciudad.

Al delimitar el espacio urbano, los autores construyen sus propios pasajes mexicanos desde los cuales sus protagonistas leen la ciudad, los imaginarios y a sí mismos. En estos pasajes están el pasado, el presente y el porvenir de la Ciudad de México. La arquitectura, la calle, la muchedumbre, la mercancía, todo aquello al alcance de quien camina y servirá para reflexionar la urbe y representar una experiencia urbana. Sin embargo, dicha experiencia urbana, como se ha reiterado en el presente trabajo, no es la misma para el *flâneur*, Juan Manuel Barrientos, como para la *flâneuse*, Soledad García. Los espacios, así como el recorrido ciudadano, son algunas de las coincidencias entre ambos entes urbanos, pero en la práctica propia de la *flânerie*, sus búsquedas y exploraciones demuestran ser diferentes.

Además, al tomar en cuenta la diégesis, los procedimientos narrativos que acompañan ambos recorridos son distintos, tan distintos como los sitios que ambos visitan. El pasaje mexicano, la delimitación geográfica, parece ser la misma: el centro de la ciudad, pero los modos de acceder a él difieren en tanto el *flâneur* tiene el derecho explícito de ese acceso, mientras que la *flâneuse* debe recurrir a un deseo insólito para poder estar en la calle,

diferencias que indican dos lecturas sobre la urbe. Sin embargo, antes de exponer cada uno de los recorridos, así como los procedimientos constructivos, se debe justificar, así como se hizo con la presencia de la *flânerie* en la novela de Celorio y Clavel, por qué Juan Manuel Barrientos es un *flâneur* al estilo de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, y por qué en Soledad García se hallan las principales características de la *flâneuse* y cómo en su configuración se encuentran las preocupaciones sobre la caminante urbana a fin de dar cuenta de los imaginarios referenciados en cada novela.

1.3.1 Juan Manuel Barrientos como *flâneur*

En una nota conmemorativa a los quince años de publicación de *Y retiemble en sus centros la tierra*, Gonzalo Celorio (1999) anota: “*Y retiemble en sus centros la tierra* es el vía crucis contemporáneo y laico que sigue un profesor de literatura cuando se ve conminado a la jubilación. Originalmente me propuse escribir una crónica a propósito de las cantinas del Centro Histórico de la Ciudad de México”. Esta declaración de principios creativos es la base del *flâneur* en la novela. Debe atenderse que, en efecto, el recorrido del protagonista estructura de manera capitular la obra: a cada una de las estaciones del vía crucis corresponde un capítulo de la novela.

Por otro lado, el carácter laico señalado por el autor se relaciona con la recreación de episodios bíblicos con elementos propios de la cultura mexicana y la personalidad del protagonista. El recorrido que hace JMB por el centro, además de ser una *flânerie*, es un vía crucis que cumple cargando con la cruz de su pasado y su pesar. Escribe el autor: “Recordé que en Madrid a esa caminata de taberna en taberna por la noche inacabable se le llamaba vía crucis”. De modo que, además de ser un vía crucis en términos bíblicos, el recorrido de

JMB es una práctica social que involucra el alcohol y la recreación. Estas son las bases del trayecto del protagonista, el resultado es un ejercicio de *flânerie* porque el pesar de JMB será constantemente apelado por la urbe y el itinerario de bares, cantinas y sitios de importancia cultural para la Ciudad de México, los cuales son descritos y analizados por el *flâneur* en sus niveles históricos.

De tal manera, para que no sólo se cumpla el itinerario urbano, el *flâneur* debe contar con todo un aparato crítico y sensible que le permita leer la ciudad. Para ello, JMB ha sido configurado como un profesor de literatura barroca: “[...] y detectó, a pesar de la irritación de los ojos y del dolor de cabeza, una errata que [...] ensuciaba la primera página de un artículo suyo, [...] sobre la concurrencia de la arquitectura y la poesía en la concepción de los arcos alegóricos de la Nueva España” (Celorio, 1999, págs. 18-19). En JMB se hallan las características, ya explicadas en el presente trabajo, que conforman a un *flâneur* tradicional: 1) el recorrido; 2) ser un sujeto inherentemente urbano; 3) poseer todo un aparato crítico y sensible que le permita leer la ciudad; y 4) la experiencia unipersonal y solitaria provocada por la ciudad.

Asimismo, el recorrido urbano también afecta los procedimientos de la narración. La *flânerie* de JMB es narrada a partir de la presencia de tres voces narrativas. Cada una de estas voces narrativas tiene una función singular que estructuran la representación de la Ciudad de México. Es decir: una voz en tercera persona, cuya función se distingue por ubicar y describir tanto a la ciudad como a las acciones del argumento principal. Esta es la voz que abre la novela: “Aquella mañana el doctor Juan Manuel Barrientos no escribió una sola palabra. Tampoco calentó el café que lo conducía del sueño a la escritura ni puso ningún disco de música coral. Fue, para él, una mañana extrañamente silenciosa” (Celorio, 1999, pág. 13). La voz en tercera persona también tendrá carácter de crónica (un elemento del proyecto original

del autor sobre la novela), pues hará largas intervenciones sobre la ciudad, su arquitectura e historia, por ejemplo, el inicio del capítulo seis, cuando JMB llega al Zócalo de la Ciudad de México: “El doctor Barrientos se apostó en la esquina del atrio de la Catedral, al pie del basamento de la torre, donde yacían, en desorden, fustes descoyuntados de antiguas columnas que un lejano día habían sido parte de la iglesia mayor que mandó construir Hernán Cortés no bien hubo terminada la conquista [...]” (Celorio, 1999, pág. 99).

Además de una voz en tercera persona, se encuentra una voz en segunda persona, cuyas intervenciones se distinguen por siempre apelar al protagonista: “Todos se habían quedado dormidos. Sólo tú permaneciste despierto, Juan Manuel” (Celorio, 1999, pág. 13). Esta voz en segunda persona también describirá al protagonista, pero en un sentido más íntimo: “De eso te acuerdas. Y de tus cavilaciones solitarias mientras los demás dormían despatarrados, en cualquier parte, de cualquier manera. Pero quién sabe cómo llegaste a tu recámara, porque estás en tu recámara, acostado” (Celorio, 1999, pág. 13). Nótese cómo la voz en segunda persona carece de la omnisciencia de la voz en tercera persona porque está total y únicamente focalizada en el personaje principal, no en la ciudad.

Aunada a las anteriores, en la novela se presenta de manera muy escasa la voz de JMB, es decir, la voz en primera persona. Cuando esto ocurre es para reafirmar su condición de sujeto urbano que realiza un *vía crucis*: “¿Me oyes papá? Aunque no puedas oírme, óyeme. Acuérdate de mí aunque no te acuerdes de nada. Bájame de este barco. Llévame a tierra. No me abandones” (Celorio, 1999, pág. 199). Esta voz se caracteriza por la súplica y la evocación al pasado. Estas tres voces construyen el trayecto en el nivel narrativo, no obstante, a pesar de que se puedan distinguir diversas funciones en cada una, la mirada y el propósito del *flâneur* se encuentran en las tres. Al mismo tiempo, la interacción de las voces en la novela evidencia la degradación de la mirada del *flâneur* y su descolocación respecto al contexto

representado en la novela, descolocación evidenciada por el choque entre su perspectiva y el imaginario urbano ante el cual está expuesto.

1.3.2 Soledad García como *flâneuse*

El caso de la representación de la *flâneuse* en la literatura, así como su reconocimiento en la crítica, trae consigo una manera particular de construirla. Soledad García es la protagonista de *Los deseos y su sombra* y su andar por la ciudad abarca toda la novela. Los sitios que recorre van de Paseo de la Reforma hasta el Centro Histórico de la Ciudad de México. En ese trayecto, la *flâneuse* descubre la urbe: “Siguió corriendo hasta llegar a Reforma; aturdida levantó la cara hacia el poniente. Fue entonces cuando descubrió el Castillo de Chapultepec iluminado [...]” (Clavel, 2000, pág. 23). Sin embargo, este acceso a la ciudad se da mediante un recurso que caracteriza a la historia crítica e histórica de la *flâneuse*: la invisibilidad.

La novela de Clavel (2000) inicia de la siguiente manera: “Cuando Soledad salió del jarrón y descubrió que nadie podía verla, se le ocurrieron ideas disparatadas: tan pronto se metió a la Librería Francesa para llevarse un libro de fotografías que desde hacía años quería tener [...]” (pág. 13). Las tres preocupaciones fundamentales en torno a la *flâneuse* comienzan a indagarse en estas primeras líneas: la cuestión del salir, que también implica un descubrimiento sobre el propio ser, es lograda a partir de la “invisibilidad” de la protagonista, y una vez que ella se da cuenta de su situación, decide (nótese que la acción de “decidir” se construye gradualmente en la novela) robarse un libro de fotografías, lo cual prefigura la importancia del fenómeno fotográfico respecto a las luces, las sombras y la presencia del cuerpo.

La invisibilidad es la manera de evadir la mirada del otro, específicamente la mirada masculina consolidada como un motivo recurrente dentro de *Los deseos y su sombra*, por ejemplo: “El hombre me mira, pero no me ve: sólo ve su propio deseo” (Clavel, 2000, pág. 33). Porque más que una preocupación, el ser el centro de la mirada ajena se volvió, para Soledad, la naturaleza misma de su propio ser: “[...] una cosa era dejarse llevar por los deseos propios y otra, muy distinta, la de obedecer el deseo de los otros y encontrar, como le había pasado con el Desconocido, en el sometimiento, nuestra verdadera naturaleza” (Clavel, 2000, pág. 45).

Respecto al origen mismo del trayecto de la *flâneuse*, en *Los deseos y su sombra* la protagonista parte de su deseo de desaparecer, y una vez cumplido ese deseo, decide realizar la caminata urbana, revelando tanto el imaginario colectivo e histórico de la ciudad como los deseos y el pasado propio. Su naturaleza de invisible es justamente el aparato crítico de la *flâneuse* para experimentar la ciudad, como lo explica Luzma Becerra (2002): “Se cuenta la historia subterránea del corazón de la ciudad, los que viven de noche porque es la única posibilidad de existir siendo sombras con deseos de ser la urbe subterránea”.

El personaje de Soledad se construye en torno a la dualidad de la ciudad porque su andar revela esas luces y esas sombras del territorio urbano, los deseos ocultos, aquello que el recorrido urbano realizado por un *flâneur* no puede descubrir porque sus condiciones y su aparato crítico son distintos. Todo lo que sabe Soledad de la ciudad lo aprendió por medio de la escucha y ese conocimiento es evocado a modo de recuerdos y no como datos académicos: “Soledad también recordaba haber oído que todo aquello eran puros cuentos, la necesidad de un país de inventarse una historia admirable y prodigiosa” (Clavel, 2000, pág. 17).

El recorrido entre luces y sombras, entre los deseos expuestos y ocultos, también está presente en la estructura misma de la novela. La novela está dividida en cuatro partes:

“Deseos que traen en la cola al azar”, “Apuntes para una poética de las sombras”, “De sueños subterráneos y otras voluntades”, “Sombras que danzan solitarias” y un epílogo. Los apartados están narrados por dos voces y estrategias: 1) una voz en tercera persona focalizada en la protagonista, cuya función será ubicar y describir las acciones del argumento principal, a la vez de narrar la ciudad; y 2) fragmentos escritos por Soledad insertos de manera de irregular en la novela, interrumpiendo así la voz narrativa en tercera persona. Estos fragmentos en primera persona son relatos o pensamientos de Soledad, de ese modo, también en la narración de la novela se muestra esa dualidad: aquello que una voz omnisciente puede contar y la recreación de los hechos de la propia *flâneuse*, su experiencia, mirada e imaginario.

Además, esta dualidad narrativa y de voces se expresa en términos de un alter ego construido por Soledad y un segundo recorrido realizado por la protagonista en su interior. Durante su niñez, Soledad solía jugar a saltar y esconderse dentro de un jarrón, sobre todo en los momentos de estrés, tensión y tristeza. En ese instante de ensimismamiento, la protagonista construyó otra versión de sí misma, Lucía, quien le ayudaba a cruzar el laberinto que le llevaba a los deseos, esos deseos representados con la figura de un dragón situado en el centro del jarrón chino: “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, págs. 37-38),

Venkatesh y Tech (2015), acerca de *Los deseos y su sombra*, señalan: “Blending temporalities and levels of lucidity, the text explores the life of Soledad as she negotiates the streets and spaces of the city in a process of self identification”. Soledad García construye con su andar el derecho de posicionarse en la calle, de estar en la urbe, en ello radica su autoidentificación como *flâneuse*. En los siguientes capítulos se revisará cómo la presencia

de la *flâneuse* en la urbe modifica tanto la mirada como el imaginario de ésta, sobre todo, en comparación con la del *flâneur*.

2. Configuración de dos perspectivas en torno a la *flânerie*

Federico Castagliano (2017), en su libro *Flâneur: The Art of Wandering the Streets of Paris*, acerca de las características del caminante urbano escribe: “The *flâneur* is fundamentally a lone wolf –complete freedom of movement and autonomy in decision-making are the features that define his operations. *Flânerie* is therefore an activity to be carried out alone. In some very rare cases one can be *flâneur* with another” (pág. 11). Esta cita sirve para remarcar algunas de las pautas que homologan a JMB, protagonista de *Y retiemble en sus centros la tierra*, como *flâneur*: la soledad y la capacidad de trazar por medio de las propias decisiones un trayecto y crear una experiencia urbana unipersonal. Sin embargo, y para dar inicio al presente apartado, resalto de manera particular la expresión “The *flâneur* is fundamentally a lone wolf”, y no sólo porque el autor encuentra en la analogía del lobo esa soledad inherente a la *flânerie*, también porque la figura del cazador, la bestia que acecha, ha sido una manera de evocar al *flâneur*.

¿Qué es lo que acecha o caza el caminante urbano? ¿Cómo lo hace? Walter Benjamin, por ejemplo, escribió que el *flâneur* está en busca de lo nuevo, de lo moderno, de la moda y la mercancía; todo aquello propiciado por el contexto urbano y mostrado en los almacenes y en los pasajes. En este sentido, se deben realizar las mismas preguntas dirigidas al recorrido de JMB por el Centro Histórico de la Ciudad de México; ¿qué persigue el lobo solitario entre bares, cantinas, iglesias, monumentos, etc.? Y bajo qué motivos se realiza esa caza; estas cuestiones se atenderán antes de dar cuenta del imaginario resultante de la *flânerie* de JMB en *Y retiemble en sus centros la tierra*.

Por otro lado, y como se ha presentado hasta el presente apartado, las consideraciones del *flâneur* servirán como puntos de partida para las de la *flâneuse* en *Los deseos y su sombra*,

por ejemplo, las diferencias más evidentes como la poca capacidad de decidir o esa soledad propia de la *flânerie*. Sumado a lo anterior, la cuestión de que la *flâneuse* no se plantea como cazadora, sino como una presa que reconfigura su papel en la calle para dejar de ser objeto de consumo o de apreciación y lograr de esa manera su experiencia urbana. Antes de poner en diálogo ambas obras, también se singularizarán los motivos constructivos en el trayecto de Soledad García. En el caso de la *flâneuse* será importante localizar aquello que la hace tan diferente al *flâneur*; tanto la cuestión genérica como la relación con la ciudad.

Para ello, se analiza cómo la cuestión de la mirada es primordial al momento de establecer un vínculo urbano y de presentar la ciudad. Si bien, en la práctica de la *flânerie* participan todos los sentidos, la mirada resalta porque es a partir de ella desde donde se construye una perspectiva, no sólo de los personajes mirando hacia la ciudad, también de las voces narrativas que describen y narran la urbe: el cómo la voz narrativa “cronística” nos ofrece una visión similar o diferente a la de JMB o las coincidencias y peculiaridades entre la voz narrativa en *Los deseos y su sombra* y las intervenciones de Soledad García.

2.1 El caminante urbano en el centro de la Ciudad de México

Castigliano (2017) señala: “To become expert in the art of *flânerie* you have to study carefully the history of the city, train your eye, develop memory and orientation, reinforce your physical stamina. But your training as a *flâneur* can have no professional opening”, en este sentido, JMB es un experto en la *flânerie*: conoce la historia de la Ciudad de México, especialmente la de su centro histórico, consecuencia de ser profesor universitario. El desarrollo de una memoria citadina y el uso de ésta es algo ocurrido eventualmente en el trayecto y pone de manifiesto ese conocimiento de la ciudad. Sin embargo, hay dos

cuestiones fundamentales que caracterizan al *flâneur* de *Y retiemble en sus centros la tierra*: la condición física del protagonista que se degrada y se altera de a poco y la mirada génesis de su perspectiva citadina.

Sin embargo, antes de abordar la alteración de la mirada *flâneur* y su descolocación dentro del contexto urbano contemporáneo, que corresponde con la degradación del imaginario en torno Centro Histórico, debe registrarse cómo la relación de JMB y la ciudad se origina mediante la mirada y la manera en la que en este vínculo operan los principales motivos de la novela (la mujer, la caminata y el alcohol) y la puesta en práctica de las características del caminante urbano: la soledad, la memoria y la reflexión urbana. Al mismo tiempo, conectar lo anterior con la perspectiva generada desde la voz narrativa en tercera persona.

Castagliano (2017) recupera la concepción de Balzac sobre la *flânerie*, para quien esta práctica era esencialmente una “gastronomía de los ojos” (pág. 5). En el capítulo primero de *Y retiemble en sus centros la tierra* se narra cómo, en su niñez, JMB solía esperar con ansias pasar por el Viaducto y poder ver un enorme cartel de Ana Bertha Lepe, cartel promocional que cubría una parte del cabaré: “La gigantesca imagen ocultaba la fachada completa del edificio de La Fuente y estaba coronada por un enorme letrero que decía: ANA BERTHA LEPE. DIEZ GRAMOS DE ROPA. Y el camión pasaba de largo, antes de que tus ojos azorados acabaran de recorrer la imagen de cuerpo monumental [...]”. (Celorio, 1999, pág. 20). En efecto, en esa formación de vínculos con lo urbano experimentada por JMB se encuentra ese entrenamiento del ojo, pero, también, esa inclinación de relacionar a la ciudad con la mujer.

En el capítulo décimo, cuando el protagonista decide ver de frente una de las torres de la Catedral Metropolitana, la forma de apreciarla es a partir de considerarla un cuerpo

femenino: “Decides verla como la ve el águila desplomada, minuciosamente, de abajo hacia arriba, sin precipitaciones, como si desnudaras a Jimena desde los zapatos hasta el lazo que le anuda la cabellera” (Celorio, 1999, pág. 100). Esto tiene resonancia en la voz narrativa en tercera persona, la cual también se refiere a las partes de la catedral como un cuerpo, pero sin asignarle un género, en un sentido, más bien, arquitectónico y evidenciando los contrastes con la mirada del *flâneur*: “Y las generaciones subsecuentes pusieron toda su imaginación y su talento para darle continuidad a la construcción de la torre, para hacerla en sus cuerpos sucesivos, cada vez más esbelta y ligera sin que perdiera y continuidad con respecto al basamento” (Celorio, 2000, pág. 101). Como puede observarse, cuando la narración se enfoca en la perspectiva de JMB se nota la inclinación por lo femenino, distinta a la voz narrativa en tercera persona, enfocada en realizar una crónica de la ciudad y describirla.

Es en el plano de la diégesis donde se muestra a JMB, en tanto *flâneur*, como un cazador de figuras femeninas, resultante de la relación mujer-ciudad gestada en su infancia. Ejemplo de la afirmación anterior ocurre en el capítulo cuatro cuando en el Bar Alfonso el protagonista ve a través de un espejo a una mujer: “Una mujer en el espejo. Distinguida, guapa, madura. Su cabellera se ordenaba en un chongo sobrio y dejaba lucir sus canas con apostura, con orgullo. Platicaba con otra mujer ante la mirada distraída de un hombre que las acompañaba y que debía de ser el marido de la otra” (págs. 66-67). No obstante, vale preguntarse cómo este motivo de la mujer se vincula con la construcción de JMB como *flâneur*.

La presencia femenina se relaciona con la manera en que el caminar, construir un trayecto, se origina en el pasado del *flâneur*, un pasado recorrido en el relato principal mientras JMB camina por el Centro Histórico de la Ciudad de México. En el capítulo cuatro, cuando JMB recuerda la Dulcería Celaya también rememora a su madre, a quien seguía, de

la mano, por el centro: “La mano de mamá te jala por el centro. Sientes su energía, su fuerza, que contrasta con la delgadez de la piel” (Celorio, 1999, pág. 75). Los primeros pasos del *flâneur*, recreados en su edad adulta, se dan gracias a la madre y debido a este recuerdo, JMB se dirige a la Dulcería Celaya, y a modo de un pasaje parisino se comienza a enumerar la mercancía expuesta ante el caminante urbano: “La trufa de cocoa, El carnaval de las reinas, los arlequines, las glorias, los columbios, los gajos de agar, las almendras confitadas. Las aleluyas de piñón, de pistache. Los besos de nuez, mamá. Las alegrías, mamá. Las lagrimitas, mamá” (Celorio, 1999, pág. 78).

La mujer como quien entrena a JMB en la práctica del recorrido urbano también se encuentra en el recuerdo de Alejandra, la ex esposa del protagonista. Mientras la madre se conecta con el Centro Histórico, Alejandra lo hace con Nueva York: “Caminaron por esas calles civilizadas que imponían su ritmo intermitente de *walk* y *don't walk*, y por más natural que quisieras parecer no dejabas de mirar, azorado, hacia arriba [...] Alejandra te condujo por Central Park al Hotel Plaza” (Celorio, 1999, pág. 113). Estas menciones, la de la madre y la exesposa, se relacionan con el asunto de la mirada y el acecho porque la *flânerie* iniciada por el protagonista de *Y retiemble en sus centros la tierra* también está determinada, desde su inicio hasta su final, por una mujer: Jimena, su alumna del seminario de literatura barroca.

Se lee en el capítulo primero de la novela: “Fue en ese momento cuando aceptaste el compromiso que ahora te ves precisado a cumplir. Fernando lo propuso y Jimena lo secundó con entusiasmo” (Celorio, 1999, pág. 25). Ese compromiso, el recorrido por el Centro Histórico, es cumplido bajo una necesidad advertida por el *flâneur*; llegar al centro del Centro, en donde se encuentra, según su percepción, Jimena: “Y al invocar su nombre, te asalta la intuición, absolutamente infundada, como todas las intuiciones, pero nítida como certidumbre, de que Jimena te va a estar esperando en el Zócalo” (Celorio, 1999, pág. 96).

De esta manera, la *flânerie*, que involucra observar la ciudad, en JMB tiene desde su origen la influencia de la mujer.

Acerca del papel de la figura femenina dentro de *Y retiemble en sus centros la tierra*, Manzoni (2003) lo vincula con el mito del hilo de Ariadna: “Sin hilo de Ariadna, Barrientos al final de su recorrido sólo podrá encontrar la muerte [...]”. Recurrir a un mito para ejemplificar el funcionamiento de la imagen femenina indica los alcances de la presencia de la mujer en la novela, sobre todo como guía, pero también como parte de ese paisaje urbano, pues a la par de ver y observar la ciudad, la mirada de JMB también se detiene en las mujeres de su entorno y en el cómo éstas han ganado acceso a lugares considerados exclusivamente masculinos.

Debe resaltarse que la voz narrativa en tercera persona no tiene esta inclinación hacia lo femenino cuando realiza sus intervenciones cronísticas. Dicha voz describe únicamente la ciudad cuando no se centra en la figura del protagonista. En cambio, como se ha notado en varios de los fragmentos citados en este apartado, la voz en segunda persona se involucra directamente con JMB y al hacerlo expone la perspectiva construida por el *flâneur* a través de la novela. No debe obviarse el hecho de que tanto la diégesis principal, las analepsis, así como la dinámica entre las voces narrativas son motivadas por el recorrido, por la *flânerie*, por ejemplo, el fragmento citado de la Dulcería Celaya, en donde el recuerdo es evocado por el sitio de dulces en Centro Histórico. De la misma manera es introducido el episodio del Cabaré La Fuente, en el cual JMB ve el cartel de Ana Bertha Lepe; el protagonista recorre la ciudad y justo cuando pasa por Viaducto ocurre la rememoración.

Si bien, la ciudad es el principal objeto de la mirada del *flâneur*, esa práctica de “gastronomía del ojo”, en *Y retiemble en sus centros la tierra* la construcción de la mirada está mediada por una serie de episodios y figuras, especialmente, femeninas. Es esta

perspectiva, la de una ciudad-mujer o las mujeres en la ciudad, la que eventualmente descoloca la figura del *flâneur* en el tiempo y espacio narrado y, en consecuencia, evidencia su mirada con carácter hegemónicamente masculina y ese imaginario que le pertenece, pero también remarca cómo en la misma ciudad conviven otras dinámicas sociales.

El motivo de la mujer, también, sirve como una forma de exponer una declaración del uso de una tradición. En el capítulo nueve, el episodio del burdel de la Merced, el protagonista tiene un encuentro fugaz con una mujer, encuentro descrito por la voz narrativa en tercera persona como la aparición de una transeúnte: “Entre esa maleza artificial que de algún modo cubría la desnudez de las mujeres, Juan Manuel vio pasar, como una aparición transeúnte, a una niña vestida de blanco” (Celorio, 1999, pág. 162). Sin embargo, esta “visión” de la transeúnte está mediada por otro elemento constructor de la novela: el alcohol. La presencia inicial de una veisalgia motiva, de manera eventual, una creciente intoxicación alcohólica por parte del protagonista, debido a esto, la mirada del *flâneur* se ve afectada, pues de a poco JMB comienza a perder el control de sus sentidos.

Por otro lado, del fragmento alusivo a la aparición de una “transeúnte” puede extraerse los varios motivos en la novela ya nombrados en el presente trabajo: la cuestión de la mirada y la mujer siendo los más evidentes, pero también, como se expuso en el primer apartado, el uso de una tradición, pues claramente evoca al poema de “A una transeúnte” de Baudelaire, poeta en quien, como ya se mencionó en el apartado anterior, Walter Benjamin localiza al *flâneur* del siglo XIX. Un trabajo que explore los registros intertextuales literarios de la novela de Celorio expondría cómo en *Y retiemble en sus centros la tierra* subyacen diversos hipotextos. Para los propósitos de esta investigación, sólo se atienden aquellas influencias explícitas vinculadas con la propia *flânerie*.

2.2 La caminante urbana y su necesidad de ser invisible

En *Los deseos y su sombra*, la cuestión de la mirada se expresa desde las líneas iniciales de la novela y es la manera de presentar tanto a la protagonista como los motivos y la trama: “Cuando Soledad salió del jarrón y descubrió que nadie podía verla, se le ocurrieron varias ideas disparatadas: tan pronto se metió a la Librería Francesa para llevarse un libro de fotografías que desde había años quería tener” (Clavel, 2000, pág. 14). Uno de los primeros datos expuestos acerca de Soledad es su invisibilidad, una cuestión esencial para la construcción de un trayecto urbano propio como se adelantó en el apartado acerca de la *flâneuse* y su función de objeto de la mirada ajena. En torno al hecho de no ser vista por otros, se configura el itinerario de la protagonista en el relato principal y las constantes referencias a un pasado en donde el cuerpo, los deseos y la visibilidad son una constante.

A diferencia del *flâneur*, quien en algún momento de su historia tiene ese entrenamiento en la práctica de la *flânerie*, la *flâneuse* se presenta como primeriza en la experiencia de un recorrido urbano en tanto vivencia solitaria y unipersonal; ese es el caso de Soledad García, quien, cuando por fin logra evadir la mirada del otro, va por aquello que se le presenta como una necesidad: recuperar la mirada propia. En este sentido, el libro de fotografías robado por Soledad indica cómo la protagonista verá ese pasado evocado por la ciudad, como una serie de capturas: “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 por velarse” (Clavel, 2000, pág. 30). Ver a través de una lente fotográfica es la manera en la que Soledad revisa su pasado, un pasado en donde se anuncia esa invisibilidad que en el relato principal le permite ser una *flâneuse*.

Antes de la invisibilidad fue la quietud, la quietud propia de las niñas, o al menos así lo recuerda la protagonista de *Los deseos y su sombra*: “Las niñas no hablan cuando están entre mayores, quietecita como muñeca de porcelana: si se mueve se rompe” (Clavel, 2000, pág. 21). En el repaso de los hechos más importantes de su infancia, esta quietud también es la causante de que Soledad se convierta en una agente pasiva en actos sexuales con un hombre mayor a ella, hombre siempre nombrado como “el Desconocido”: “Pero esta escena, donde aparecerán una niña que es Soledad misma y un hombre que siempre será Desconocido, se originó en exteriores, una miscelánea, la calle, la mirada cruzada entre dos que se reconocieron” (Clavel, 2000, pág. 34).

En voz de la protagonista, quien recrea los hechos en los apartados realizados a la par de la narración principal, lo sucedido en ese cruce de miradas se explica de la siguiente manera: “El hombre me mira pero no me ve: sólo ve a su propio deseo” (Clavel, 2000, pág. 33). Desde la perspectiva de Soledad, la mirada del otro no se posa en ella, sino en lo que él desea, ella es únicamente el objeto. El ser objeto proviene, justamente, de la quietud que la niña debe tener ante el adulto y, sobre todo, ante el hombre: “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, pág. 33). También, la orden de estarse quieta provoca en Soledad la costumbre de ensimismarse y crear su alter ego llamada Lucía, una niña escondida dentro de un jarrón chino, en cuyo centro se encuentra rodeado por un laberinto: “Soledad corrió al último rincón de sí misma para encontrarse con Lucía: saltó al jarrón, cruzó el laberinto y llegó hasta su centro” (Clavel, 2000, pág. 37), y en donde se aloja un dragón que representa todos los deseos ocultos y reprimidos de Soledad: “Claro que lo miro con los ojos del dragón, desde su vientre cálido que penetra la noche” (Clavel, 2000, pág. 50).

Señalar la dinámica entre la quietud, el ser objeto de la mirada de otros, el ensimismamiento y la otra conciencia de Soledad (Lucía) sirve para exponer cómo estos elementos se relacionan con la invisibilidad, la fotografía y la práctica de la *flâneuse*. Es decir, esa invisibilidad que le permite a Soledad García caminar por la urbe tiene su génesis en la infancia, con esa indicación realizada por la madre sobre estar quieta. Son constantes las menciones sobre cómo Soledad se vuelve invisible, de forma metafórica, de lo quieta que es, así puede leerse en la novela: “Soledad estaba sola pues el muchacho se había dirigido a su recámara como si no hubiera nadie más en el departamento” (Clavel, 2000, pág. 34). A su vez, esta quietud la configura como un objeto, no como una actante; se encuentra a merced de los otros, a las decisiones de quienes la rodean: “Toda muñeca soy. Inmóvil, esperando en una estación oscura a que el hombre termine de fabricar mi túnel” (Clavel, 2000, pág. 33).

La quietud, esa falta de acción que la vuelve metafóricamente invisible, conlleva consecuencias contrarias a cuando el único deseo, legítimamente propio de Soledad, se cumple; desaparecer. Cuando la invisibilidad deja de ser metáfora y se vuelve una realidad en el relato principal, la serie de acciones giran en torno a ser dueña de sí misma, del trayecto y de descubrir a solas una ciudad. En el lado opuesto del relato de un recorrido urbano, se encuentra la historia de una niña y mujer invisibilizada por otras figuras: la madre, el hermano, las amigas, el jefe, etc.; la de alguien que desaparece de a poco ante los ojos de los demás: “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, pág. 59).

La invisibilidad, antecedente del deseo de desaparecer, corresponde a una condición sociohistórica que enmarca las representaciones de la caminante urbana y al imaginario que la rodea. Mientras que JMB tiene una temprana relación con la ciudad que involucra también

el mirar y sus deseos, Soledad sólo posee una práctica de quietud, de invisibilidad, de ser sombra, de no cumplir sus deseos: “Y como Soledad tenía una larga historia con los deseos le brillaron las ansias, pero dudó: los deseos eran monedas extrañas que una vez lanzadas al aire, se cumplían conforme a designios secretos y desconocidos hasta para quien las formulaba” (Clavel, 2000, pág. 13). Esta sumisión del ser ante la voluntad del otro es descrita en el apartado “Lección de tinieblas 2. Notas para el diseño de una sombra”: “Pero es a partir de la sumisión del objeto como se logra la subversión perfecta: la cristalización de la conciencia y la voluntad de convertirse en imagen y no en cuerpo real, de ser sombra, aura, nube, huella, sueño...” (Clavel, 2000, pág. 131).

“Lección de tinieblas 2...” son una serie de notas escritas por Soledad y dictadas por su profesor de fotografía y posterior pareja sentimental: Péter Nagy. La introducción de Peter en las analepsis de Soledad redondea la importancia de la fotografía, no solo como un medio para ver el pasado, sino también como una manera de ser vista. La invisibilidad metafórica de la protagonista de *Los deseos y su sombra* implica una falta de acción, de tomar decisiones, de “hacerse” presente ante los hechos de la vida y, paradójicamente, conlleva ser vista por los demás bajo esa sumisión. En otras palabras, no significa lo mismo estar detrás del lente y capturar la escena que ser el objeto fotografiado.

Entre Soledad García y Péter Nagy se genera una dinámica de la cual la protagonista aprende a desprenderse de a poco. Por ejemplo, la primera vez que Soledad ve a Péter se nos indica cómo éste provoca en ella una sensación en torno al deseo: “Por la ventana de la puerta, atisbó a un hombre de barba sentado sobre el escritorio que antes ocupara Bonfil. No había escuchado aún su voz, pero bastó verlo para que el dragón que dormía en el fondo del laberinto se removiera en su sueño” (Clavel, 2000, pág. 91), a lo que procede la presentación de Péter por sí mismo: “Otros fotógrafos hablan de la luz, yo hablaré de la naturaleza de las

tinieblas. No es la luz la que define los objetos, sino su ausencia. La luz ciega, las sombras crean matiz” (Clavel, 2000, pág. 91). La dinámica consiste en que una calla, observa en silencio, reprime un deseo y el otro se expresa, expone una poética, actúa y dirige las escenas en la que es parte o fotografía. Dinámica generada a partir de con una serie de miradas: “Pero en aquel momento inicial del salón de clases la mirada de Péter se volvió insistente, como si a la necesidad de Soledad por replegarse y cubrirse, él respondiera con otro instinto: hurgar” (Clavel, 2000, pág. 93).

Bajo este entendido, “Lección de tinieblas 2...” se lee como una declaración explícita de la relación entre Soledad y Péter, cómo él es el fotógrafo y ella es la sombra: “Él [Péter] se lleva el cuerpo y tú [Soledad] te quedas en la sombra, ¿no es cierto?” (Clavel, 2000, pág. 129), y de cómo funciona la noción de la mirada: “De esto descubrirás que toda mirada es amorosa y contiene la muerte. Sólo las sombras hacen luz en el alma” (Clavel, 2000, pág. 130). Sin embargo, la relación más importante reside en que mientras Péter es un fotógrafo de las sombras, Soledad lo es de la luz: “Por aquellos días se le ocurrió una foto. Péter no estaba y Montero se había quedado dormido. Hizo a un lado los maniqués de sombras que decoraban la instalación de Péter, desplegó pantallas y sombrillas blancas, descorrió en el suelo el recubrimiento metálico y encendió todas las lámparas” (Clavel, 2000, pág. 117). Esta predisposición por las luces ubica a Soledad no sólo como una sombra de Péter, como lo había sido de su hermano, sus amigas, su madre, etc., sino como una igual, como alguien capaz de dirigir una escena y crear una imagen.

Es importante entender la característica creadora de la protagonista, pues será primordial para construir una visión de la ciudad que, si bien no es un reconocimiento con antecedentes, sí es una actividad creadora de una mirada, de una perspectiva urbana. Pero, para llegar a ese estado, Soledad deberá explorar la sombra, pero no sólo aquella que la rodea

en las fotografías de Péter, ni las sombras de ensimismarse, sino las sombras de ese mundo subterráneo de la Ciudad de México. Una vez que Péter la abandona, Soledad busca trabajo y va a dar al Archivo Muerto ubicado en el Palacio de Bellas Artes: “Ahora le informaba de una misión más importante: tendría que fotografiar los recovecos desconocidos del Palacio, descender a esos niveles donde se perdía toda orientación estelar y comenzaban a seguirse las rutas freáticas del inframundo” (Clavel, 2000, pág. 150).

Del episodio del Archivo muerto del Palacio de Bellas Artes se desprenden dos elementos que dan pie a la práctica de la *flânerie* por parte de Soledad García, el primero es la presencia de Martín Rueda, jefe del departamento al cual pertenece el Archivo muerto. Al igual que otras figuras masculinas (el Desconocido, Péter Nagy), Martín Rueda es presentado como alguien cuya mirada tiene el poder de ver a través de Soledad, de hacerla invisible: “¿Cómo era que este hombre podía traspasarla de esa manera? Le miró los ojos – oscurísimos – y por un momento creyó que sí, que Martín Rueda tenía el poder de traspasar los objetos y los cuerpos” (Clavel, 2000, pág. 149), y en otro momento es caracterizado como alguien con una mirada depredadora: “El hombre continuó su camino, pero al pasar en frente de la cocineta en penumbras, se detuvo un instante. Soledad alcanzó a verle la mirada depredadora antes de ocultarse en el jarrón” (Clavel, 2000, pág. 147).

Martín Rueda, además de sumar a los motivos construidos en la novela, es quien provoca el deseo por desaparecer en Soledad. A partir de aquí, se expone el segundo elemento cuya base importante fue el Archivo Muerto: recorrer la ciudad como el jarrón. Se ha mencionado y ejemplificado cómo Soledad García al ensimismarse, protegerse de los otros, accede a un jarrón laberíntico; una vez invisible y con la *flânerie* iniciada, la ciudad se vuelve en ese laberinto oscuro, un laberinto que caminó varias de la mano de otros, persiguiendo a Péter, en salidas con sus amigas, etc., pero nunca sola. Pero esa práctica de las sombras, desde

el estarse quieta hasta deambular por el mundo subterráneo del Palacio de Bellas Artes, es el parámetro para su visión de la Ciudad México, de su propia experiencia como *flâneuse*.

Sin embargo, la fotografía, como medio para indagar en ese pasado, para Soledad también funciona como una manera de explicarse así misma su estado de “invisibilidad”: “¿Y ahora qué resta? ¿Desvanecerse como una fotografía demasiado expuesta, como los deseos fallidos o traicionados, como la vida que postergamos creyendo que siempre esperando a nuestro antojo?” (Clavel, 2000, pág. 112). Luzma Becerra (2002), al respecto, señala: “*Los deseos y su sombra* tiene como atributo que la historia esté montada en una suerte de álbum fotográfico donde Soledad se asoma a su pasado, y el discurso sobre los deseos y su sombra es lo que sirve de vehículo a esas ‘instantáneas fotográficas’”. Si la mirada hacia el pasado de Soledad es vista como una serie de fotografías, ¿cómo se configura esa misma mirada una vez iniciada la *flânerie*?

Se indicó en el apartado sobre la *flâneuse* y su configuración que sus recorridos son ejercicios de descubrimiento de la urbe y un descubrimiento de la propia caminante de sus pasos. Cuando Soledad llega a la parte más alta del Castillo de Chapultepec y tiene una vista panorámica de la ciudad, se lee en la novela: “Soledad, pasmada, tuvo que restregarse los ojos para que aquel espejismo no se desvaneciera” (Clavel, 2000, pág. 34), si bien, esta no es la primera vez que la protagonista accede a una visión panorámica de la ciudad, sí lo es en su calidad de *flâneuse* y esto se nota en la necesidad de apropiarse, de alguna manera, de la urbe, no sólo observarla: “Advirtió entonces que el aire resplandecía con una transparencia que borraba todas las distancias: el Cerro de la Estrella, la Catedral, la Torre de Rectoría, la loma alta de Las Águilas se podían tocar con sólo extender la mano. Respiró profundo la ciudad, le cabía en los pulmones” (Clavel, 2000, págs. 19-20).

Resulta indicativo la mirada panorámica de la *flâneuse*, una ciudad que cabe en sus pulmones y puede obtener con alargar la mano: una urbe con posibilidad de ser poseída. Por otro lado, se presenta una ciudad iluminada, de día, una ciudad que corresponde con la poética fotográfica de las luces de Soledad García: “Conforme pasaban los minutos, Soledad iba pareciéndose más y más a las nubes: tan pronto veía aquella ciudad de espejos a sus pies y se iluminaba con una alegría súbita y plena” (Clavel, 2000, pág. 29). Al mismo tiempo, y como parte de la *flânerie*, observar la ciudad evoca el pasado de la *flâneuse*, es decir, se construye un vínculo entre la urbe y la caminante urbana: “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. Sin embargo, para llegar hasta Tlatelolco debía detenerse en una parada previa: su amiga Rosa Bianco” (Clavel, 2000, pág. 30). Recorrer la ciudad implica recorrer la memoria, como se narra, abordar un tren hacia el pasado para encontrar ciertas respuestas. Pero este viaje está a cargo de la *flâneuse*, quien se enfoca en lo importante para ella: “Soledad rectifica el encuadre: una escalera, la que conducía al departamento de Rosa” (Clavel, 2000, pág. 31).

El reencuadre, en el sentido de elegir qué historias contar y cómo contarlas, también obedece a la estructura misma de la novela, en donde las intervenciones de Soledad, indicadas con apartados separados de la narración principal y con un cambio tipográfico, se presentan como cuadros recreados a partir de la perspectiva de la protagonista. Sobre la desaparición, la protagonista enuncia: “Cuéntanos, Eco, de aquella doncella de deshilvanado entendimiento y frágil voluntad que, después de destruir las murallas de su cuerpo, anduvo peregrinando las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio, admiró desde los campanarios de Catedral la ciudad que la vio nacer” (Clavel, 2000, pág. 195).

Tanto la capacidad de decidir el cómo desandar los pasos y narrar sus propias versiones de los hechos, así como la necesidad de apropiarse de la ciudad son dadas por la invisibilidad, esa invisibilidad no metafórica, cercana a la desaparición. A partir de saberse invisible, Soledad se cuestiona constantemente su trayecto en el relato principal: “¿Qué la detenía? Si de verdad nadie podía verla, entonces tampoco sabrían nada de su muerte” (Clavel, 2000, pág. 95) y este cuestionamiento se convierte en una declaración de pertenecerse así misma: “¿Qué la detenía ahora que se sabía dueña absoluta de su vida y su muerte?” (Clavel, 2000, pág. 197).

Soledad García se configura como una *flâneuse* en la medida en que desaparece de la vista de los otros. Sin embargo, el no ser vista no es nuevo para ella, las distintas analepsis de la novela lo demuestran, pero esta capacidad de habitar las sombras, provocado por el ensimismamiento y su trabajo como fotógrafa del mundo subterráneo del Palacio de Bellas Artes, le otorga una habilidad para mirar ese otro mundo de la ciudad que recorre, la de los abandonados, la de la noche, equiparado con el mundo de los deseos femeninos, lo cual, a su vez, configura un imaginario singular respecto a la práctica de la *flânerie* tradicionalmente entendida.

2.3 Coincidencias y diferencias sobre la *flânerie* en *Y retiemble en sus centros la tierra* y *Los deseos y su sombra*

Dado que el objetivo del presente trabajo consiste en revisar la representación del imaginario en torno a la Ciudad de México en *Y retiemble en sus centros la tierra* y *Los deseos y su sombra* a partir de la *flânerie*, es importante realizar un diálogo entre ambas novelas a fin de establecer coincidencias y diferencias en términos de la construcción de los recorridos

urbanos y la configuración de las perspectivas de la ciudad. Con la puesta en relación se pretende resaltar cómo la cuestión del género de quien realiza una *flânerie* expone no sólo sitios y miradas diferentes sino, también, formas distintas de construir tanto al *flâneur* como a la *flâneuse*. Estas cuestiones serán esenciales para proponer cómo esto afecta la representación de la urbe a partir de considerar los imaginarios en la obra de Celorio y Clavel.

Se tienen presentes las diferencias provenientes del hecho de tratarse de dos novelas distintas, aunque producidas y publicadas en el mismo contexto, es decir, la historia, los personajes, las situaciones sociales a las que hacen referencia. Sin embargo, ambas novelas, como ya se ha descrito de manera amplia en apartados anteriores, tienen como factor constructivo el acto de la *flânerie* de donde deviene, al mismo tiempo, su principal diferencia: no es igual construir el argumento de una historia en torno al caminar de un hombre que va de cantina en cantina que el de una mujer quien descubre la ciudad gracias a su deseo de desaparecer.

Si bien, esta diferencia de géneros parece obvia, en tanto al ser la primera presentada en ambas novelas, detrás subyace una serie de elementos y estrategias narrativas sobre las cuales cada protagonista construye su mirada o a partir de donde se referencia a un imaginario. En principio, y para ejemplificar con cuestiones que resaltan en tanto se ha señalado que la *flânerie* estructura las novelas, cada itinerario, a pesar de ocurrir en la misma zona central de la Ciudad de México, refiere a diferentes espacios. En *Y retiemble en sus centros la tierra* el itinerario consiste en bares, plazas, conventos, iglesias, etc., específicamente los siguientes: Salón La luz, exconvento de San Francisco, La ópera, Bar Alfonso, Dulcería Celaya, La puerta del sol, La Catedral Metropolitana, Casa de las Sirenas, Plaza seminario, El nivel, la Academia de San Carlos, La potosina, iglesia La santísima, Plaza alhóndiga, Plaza Merced, un bar de la Merced cuyo nombre no se menciona, Iglesia de la

Soledad y el Zócalo. En cambio, Soledad García deambula por menos espacios urbanos: la Librería Francesa, Castillo de Chapultepec, Casa de los espejos, Paseo de la Reforma, Boulevard de los héroes, Catedral Metropolitana, Zócalo y calles del Centro Histórico que no se nombran.

En términos generales, una *flânerie* no necesariamente debe abarcar una gran cantidad de sitios urbanos para ser considerada como tal, no obstante, resulta importante cómo el *flâneur* de *Y retiemble en sus centros la tierra* recorre más lugares y alterna entre sitios de recreación y sitios históricos. A medida que JMB deambula, se construyen los motivos de la soledad y el alcohol pero, también, comienza a tener mayor presencia el motivo de la mujer y la muerte. La *flâneuse* de *Los deseos y su sombra*, a pesar de realizar un recorrido por la zona del centro de la ciudad, casi la misma que la del *flâneur* en la novela de Celorio, no abarca tantos lugares y la narración se ocupa en mayor medida de hacer el recorrido por el pasado de Soledad García. Es decir, se prioriza más una construcción del personaje por medio del uso de largos episodios de analepsis.

En relación con la construcción de los entes urbanos, las voces narrativas en cada novela establecen distintas relaciones con los protagonistas. Se ha explicado en el presente texto la función de crónica de la voz en tercera persona de *Y retiemble en sus centros la tierra*, sobre todo para señalar cómo opera la mirada del *flâneur*. De la misma manera, la voz narrativa en segunda persona, aquella que apela directamente al protagonista, será indicativo para hacer notar una progresiva degradación física en JMB así como la alteración de su mirada, a la par de que la voz narrativa en tercera persona narra una falta de monumentalidad e institucionalidad del centro Ciudad de México a partir de describir la zona del Centro Histórico. Lo que importa resaltar en este apartado es la casi ausencia de la enunciación en primera persona por parte del protagonista.

Por otro lado, en *Los deseos y su sombra*, y en clara diferencia con *Y retiemble en sus centros la tierra*, la voz narrativa en tercera persona se enfoca en la protagonista, no sólo la ubica y la describe, también expone su punto de vista, sus pensamientos, hace saber al lector aquello que ocurre más allá de las acciones: “Sol no pudo evitar pensar en su padre, en la única foto suya que salvó de las manos de Carmen” (Clavel, 2000, pág. 111). A la par, como ya se mencionó de manera breve anteriormente, se introducen fragmentos en donde se encuentra presente la voz de la misma Soledad García. Dichos fragmentos no son insertos a modo de aposición como las voces en la novela de Celorio, al contrario; la voz de Soledad se enmarca en capítulos aparte, con un cambio tipográfico evidente y una disposición del margen distinto. Esta voz en primera persona de la protagonista retoma lo que narra la voz narrativa en tercera persona y recrea, a su modo, los sucesos narrados.

Las dos voces presentes en *Los deseos y su sombra* no se relacionan ni apelan entre ellas ni, mucho menos, se contradicen. No obstante, las intervenciones de la protagonista disminuyen conforme avanza la novela, es decir, a medida que su naturaleza de invisible se acepta, su voz en la narración de la historia desaparece. Si en *Y retiemble en sus centros la tierra* hay una degradación del *flâneur*, de su voz y su mirada, en la novela de Clavel hay una construcción de la voz y la mirada de la caminante que se descubre como *flâneuse*, quien, conforme se desarrolla la novela, interviene menos como narradora, pero se involucra más con la urbe y con sus elementos “invisibles” pertenecientes a un imaginario particular.

Las maneras de configurar los trayectos tanto en *Y retiemble en sus centros la tierra* y *Los deseos y su sombra* responden también a un proyecto creador de los autores que se evidencia en cada una de las partes y se puede intuir mediante la lectura. Por ejemplo, la crónica de los bares y cantinas en el caso de Celorio y, por otro lado, la representación de una subjetividad femenina en torno a los deseos en *Los deseos y su sombra*. Al ser los

proyectos creadores distintos, los objetivos perseguidos con una caminata urbana, en principio, pareciera también ser distinta. Sin embargo, al ser la *flânerie* una práctica en cuyo proceso se realiza una lectura sobre la ciudad y al mismo tiempo se construye un tipo de sujeto urbano muy particular a través de una mirada en un contexto específico, no resulta extraño que una comparativa entre *Y retiemble en sus centros la tierra* y *Los deseos y su sombra*, además de diferencias, arroje también algunas coincidencias fundamentales para la representación de una ciudad y la configuración de un imaginario a partir del uso de las miradas.

En este sentido, si se atiende las coincidencias debe reiterarse el hecho de que cada trayecto, además de ocurrir en un sitio geográfico extratextual similar, involucra amplias revisiones hacia el pasado de los protagonistas: en el caso de JMB, un pasado en donde se explican sus orígenes como *flâneur* y su inclinación por feminizar la ciudad, revisión distinta de la que se hace de Soledad García, cuyas analepsis dan cuenta de los deseos reprimidos y el ensimismamiento. Es decir, en ambos casos, el recorrido en el argumento principal importa tanto como ese pasado recreado. La recreación del pasado también involucra, por lo tanto, referir a un tiempo anterior de la urbe bajo herramientas distintas: mediante el conocimiento (JBM) o el descubrimiento y la invención (Soledad García).

A JMB le basta con presenciar la arquitectura urbana, los edificios, los interiores de los bares y las cantinas para rememorar su propio pasado o para que la voz en tercera persona evoque un tiempo urbano anterior: “La Ópera tenía en la parte de atrás un reservado, al que se entraba por Filomeno Mata, donde podían aposentarse las mujeres, como adelitas urbanas, a esperar el dilatado emborrachamiento de sus hombres” (Celorio, 1999, pág. 50). Para Soledad García es necesario, bajo la analogía del álbum fotográfico, ver todo en perspectiva y elegir qué contar, hacer una selección de lo importante para ser narrado por la voz en tercera

persona. Además, al introducir la voz de la *flâneuse*, se revela una versión propia del pasado mítico urbano. Por ejemplo, cuando Soledad decide subir a la torre del Castillo de Chapultepec conocido como el “Caballero alto” se lee: “Le decían el Caballero Alto y resguardaba el Castillo. En el castillo habitaban un rey azteca, una emperatriz demente y una loba [...]. El caballero fue una vez un hombre a quien le concedieron un don maravilloso: ver cumplidos todos sus deseos” (Clavel, 2000, pág. 19).

A diferencia del *flâneur* en *Y retiemble en sus centros la tierra*, quien está limitado por su propio pasado y por ese aparato crítico con el que cuenta, la *flâneuse* en *Los deseos y su sombra* es capaz de recrear un pasado histórico urbano a partir de observar la arquitectura de la ciudad. Para JMB el conocimiento sobre la urbe le permite acceder de manera erudita a un tipo de saber académico e historicista y, a su vez, le impide recrear e inventar relatos. En cambio, Soledad García puede partir de esos vacíos eruditos sobre la ciudad para enunciar historias que, si bien, dan explicación mítica a la arquitectura, también evidencian una necesidad de contarse a sí misma un relato y de posicionarse como una caminante del asfalto ciudadano. A medida que la *flâneuse* cumple con su itinerario urbano, mira, descubre y relata una ciudad y un pasado: “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, pág. 81).

El poder crear o inventar historias y recorrer también el pasado personal y urbano se vincula con cómo ambos protagonistas acceden a la calle, es decir, con el propósito inicial de la *flânerie*. JMB pretendía realizar un paseo con sus alumnos en el Centro histórico y detenerse en los sitios de mayor interés para su último seminario de relación entre la literatura y la arquitectura barroca. Es decir, a pesar de que el *flâneur* deambula por la ciudad siguiendo una intuición, JMB siente que sus pasos, de a poco, no le pertenecen, pues existe una ruta ya

determinada para él, un itinerario al cual está sujeto y referido con la analogía de la caligrafía: “No podía echar marcha atrás. La caligrafía que determinaba su camino lo hizo cruzar la calle y enderezar sus pasos por el Café La Blanca, la Farmacia El Fénix, las Petacas de Miguel – “el coco de los petaqueros” –, el Hotel Washington, hasta que llegó, inevitablemente, a la Puerta del Sol” (Celorio, 1999, pág. 55).

Por otra parte, Soledad García decide recorrer una ciudad que no siempre fue suya, pero puede pertenecerle gracias a su calidad de invisible. Este recorrido, marcado por el descubrimiento y la invención, al carecer de un plan estricto anterior, permite detenerse de manera amplia no sólo en los sitios urbanos, también en los episodios biográficos de la protagonista; en ello yace una posible explicación de los pocos lugares caminados por la *flâneuse*: mientras la caminata de JMB es eufórica y se vuelve más torpe conforme se acrecienta una intoxicación por el alcohol, el deambular de la *flâneuse* es más pausado, permite una mayor introspección, además de la inclusión de la voz de Soledad García a modo de lecciones o rapsodias.

Estos encuentros y desencuentros entre *Y retiemble en sus centros la tierra* y *Los deseos y su sombra* tienen como centro la representación de una serie de signos de voluntad colectiva que ayudan a la construcción de una ciudad literaria y dan cuenta de un imaginario o varios imaginarios. No sólo los lugares son indicativos, también lo son las maneras de caminar estos sitios, el cómo la muchedumbre, de la cual escapa la *flâneuse* y en donde se esconde el *flâneur*, interactúan con ellos. Las dos novelas, al construir una *flânerie* y configurar sus entes urbanos, también evocan, recrean y refieren a un imaginario urbano. Este imaginario se encuentra relacionado directamente tanto con el género de quien mira la ciudad, *flâneur* o *flâneuse*, y con todos aquellos elementos en torno a esa mirada: la mujer, el alcohol, la subjetividad y los deseos, etc. De tal manera, una vez expuestos los

componentes principales en las novelas, concierne atender cómo se representa la Ciudad de México a partir de la *flânerie* en estas dos novelas y revisar qué imaginario recrean y a partir de qué elementos.

3. Representación del imaginario de la ciudad a través de la *flânerie*

Como se indicó desde el principio del presente trabajo, la revisión del recorrido urbano de ambos protagonistas permite leer, registrar y analizar la construcción de un imaginario urbano que da cuenta tanto de las preocupaciones temáticas y estéticas en cada una de las novelas, así como de los asuntos concernientes a su contexto literario. En este sentido, el imaginario urbano parte del cómo se representa a la Ciudad de México, es decir, qué de la ciudad es representada y cómo los actantes mantienen una dinámica con dichos lugares. La *flânerie* nos permite no sólo señalar los lugares, sino también revisar la construcción de un significado a partir de los elementos de la urbe.

Se han anotado los lugares que tanto el *flâneur* como la *flâneuse* recorren en cada relato, por lo tanto, se puede construir el imaginario a partir de ese proceso de selección y reconocimiento de espacios desde la percepción del sujeto. Esta percepción se basa en las reflexiones en torno a la mirada representada en las novelas. Cada mirada, además de evidenciar la relación del sujeto con sus propios pasos sobre la urbe y con la urbe misma, remite a la capacidad de crear significados y conferirle sentido, por ejemplo, vale preguntarse cuál es la relación entre ese mundo subterráneo que Soledad García explora y la mirada hacia los marginados realizada una vez que es invisible; o la visión conservadora que Juan Manuel Barrientos tiene del Centro Histórico de la Ciudad de México.

Alicia Lindón (2008) considera que “los imaginarios urbanos representan una forma de descifrar subjetividades colectivas acerca de la construcción social y permanente de la ciudad y la vida urbana, lo cual incluye de manera insoslayable la espacialidad” (pág. 46). A partir de esta consideración, estudiar las miradas en torno a la *flânerie* corresponde al acto de descifrar esas subjetividades colectivas, en el aspecto que, en tanto entes urbanos, el *flâneur*

y la *flâneuse* miran, registran y experimentan la ciudad en su sentido amplio: como espacio y como constructo social. Lindón hace hincapié en la importancia de la espacialidad, por tanto, usar la *flânerie* como herramienta de configuración del imaginario es pertinente por el rastreo de lugares presente en los itinerarios.

Paula Vera (2019) considera que una de las maneras de reconocer el imaginario sobre la ciudad es desde cómo otros la perciben y la representan. Estas percepciones provienen de productos culturales que permiten “indagar las representaciones que construyen sobre la ciudad desde las diversas expresiones artísticas” (pág. 21). El imaginario aquí reconstruido es la de una subjetividad artística sobre la Ciudad de México y se distingue del imaginario desde y de la Ciudad de México. Lo interesante es el uso y las funciones del espacio urbano literario, más allá de recorrerlo.

3.1 El imaginario urbano a partir del *flâneur* en *Y retiemble en sus centros la tierra*: JMB como el Centro de la Ciudad de México

La proposición “JMB como el centro de la Ciudad de México” implica que el protagonista es el eje narrativo de la recreación de la ciudad literaria en *Y retiemble en sus centros la tierra* en tanto *flâneur*, como se ya revisó en los distintos apartados de este texto y, al mismo tiempo, lo homologa con el sitio urbano llamado Centro Histórico. JMB como quien dirige el argumento de la narración se estudió en los apartados anteriores, no obstante, para fines del rastreo de un imaginario, es necesario analizar cómo se homologa la figura del *flâneur* con el Centro.

La narración de la novela enfatiza la cuestión del cuerpo en dos sentidos: en las sensaciones de pesar, culpa y sufrimiento relacionados con el hipotexto bíblico; y en la

aparición física, del vestir, del cuerpo como templo en donde ocurre el ritual del ornamento: “Se puso nos jeans, que estaban en su mejor edad –roídos, deslavados–, unos calcetines de rombos, sus mocasines italianos color vino, una corbata audaz, vivos colores destacaban sobre la camisa oscura, y el más ligero de sus ancestrales sacos [...]” (Celorio, 1999, pág. 16). Un ritual que oculta una existencia corporal marcada, sobre todo, por la edad: “los ojos inyectados, los cachetes flácidos, las ojeras oscuras, crecidas las puntas blancas de la barba” (Celorio, 1999, pág. 15). Este deterioro, textualmente enunciado, es cubierto por las prendas y todo aquello que acerca a JMB a un *dandy*: “Para contrarrestar su deterioro y de algún modo recuperar el ánimo perdido, se vistió con esmero y eligió prendas que habría de ponerse con un sobreviviente espíritu de jovialidad [...]” (Celorio, 1999, pág. 17).

La cuestión del tiempo, la de un pasado mejor en comparación con el estado actual se presenta mediante las analepsis de JMB y en el registro de un imaginario urbano mediante la asociación del cuerpo “deteriorado” en conexión con la ciudad de las primeras horas de la mañana a la cual accede el protagonista, ciudad matutina enunciada como: “La mañana estaba sucia, como casi todas las mañanas de la ciudad” (Celorio, 1999, pág. 17), y en referencia a una urbe en ruinas: “Esqueletos de edificios que en su tiempo fueron los más opulentos de la ciudad” (Celorio, 2000, pág., 21). Esta ciudad, de la misma manera que el *flâneur*, está revestida de una arquitectura que oculta un pasado: “A partir del viaducto privaba el pavimento y se sucedían construcciones improvisadas, desechables, nacidas intempestivamente de los terremotos que devastaron la colonia Roma” (Celorio, 1999, pág. 21).

De la misma manera como JMB despierta ese día después de una noche de celebración y observa su semblante, la ciudad amanece todos los días con las tragedias expuestas: “Desempañó el espejo con una toalla y se encontró, a pesar del baño reparador,

con un semblante lastimoso”, estado que le causa compasión: “Al despedirse del espejo con una sonrisa autocompasiva” (Celorio, 1999, pág. 15). El verse en un mal estado e intentar resolverlo con la vestimenta implica querer regresar a un estado óptimo, en donde el cuerpo y la apariencia no refleje un pasado, es no acostumbrarse a las ruinas, de la misma manera en que el protagonista no se acostumbra al nuevo semblante de la ciudad: “Insurgentes se alargaba en una concatenación cada vez más dramática de ruinas y de alteraciones arquitectónicas, a las que el doctor Barrientos no podía acostumbrarse” (Celorio, 1999, pág. 19)

La falta de costumbre a la ciudad “moderna”, a ese nuevo panorama citadino, evidencia la apropiación de un imaginario concreto y anterior por parte de JMB, a favor de mantener ciertos esquemas urbanos “tradicionales”, así como mantiene su ancestral saco *tweed*. En este sentido, las dinámicas de las distintas voces dentro de la novela, especialmente entre la voz en tercera persona y la mirada del *flâneur*, dan cuenta de un contraste no sólo en la manera de percibir la ciudad, sino del imaginario al cual se apela. Escribe Daniel Hierneaux (2017): “La imaginación trabaja intensamente en ese andar que va de la percepción original del entorno visual a la construcción de un imaginario por contraste, es decir, un imaginario que se enfrenta a la existencia de imágenes anteriores que tejen, por complementariedad o bien por oposición, el imaginario mismo del espacio de referencia”. La técnica para dar cuenta del imaginario de donde procede la mirada de JMB es contraponer las referencias urbanas de las otras voces.

Otro ejemplo de la mirada tradicional de JMB sobre la urbe se encuentra en el siguiente fragmento, que anteriormente funcionó para ejemplificar la dinámica entre las voces en segunda y en tercera persona en la historia narrada y ahora sirve para concretar la cuestión de los contrastes: “Cruzó el Eje Central Lázaro Cárdenas, que tú prefieres seguir

llamando San Juan de Letrán [...]” (Celorio, 1999, págs. 21-23). La preferencia de JBM por un nombre sobre otro se vincula con varios de los motivos de la novela: el *flâneur*, se ha indicado, al poseer un aparato crítico puede reconocer y visitar la ciudad y, por otra parte, implica apelar a un nombre proveniente de un imaginario anterior.

Todo aspecto para analizar respecto al espacio, como se explicó al principio de este trabajo, implica una relación con el tiempo. Lo temporal en la misma narración de la novela está marcado por el cambio en el tiempo gramatical de la enunciación, es decir, aquello narrado en pretérito (la voz en tercera persona) y en presente (la voz en segunda y primera persona). Por consiguiente, si cuando se trata el asunto del espacio, inevitablemente se habla también del tiempo, las voces en la novela, en cada uno de sus tiempos, apelan a espacios distintos, productos de imaginarios diferentes.

No obstante, en el relato mismo se revelan cuestiones explícitas como la preocupación del protagonista por su edad y la edad de otros, pero también cuestiones implícitas, como la misma *flânerie*, que en tanto proceso humano ocurre en el tiempo-espacio y es al tiempo a lo que sobrevive tanto la ciudad como la voz narrativa en tercera persona, específicamente al tiempo del *flâneur*. La ciudad representada en *Y retiemble en sus centros la tierra* es una ciudad en donde los distintos tiempos conviven, son evidentes, en este caso, por la arquitectura surgida de las ruinas: “El doctor Barrientos se apostó en la esquina del atrio de la Catedral, al pie de basamento de la torre, donde yacían, en desorden fustes descoyuntados de antiguas columnas que en un lejano día habían sido parte de la iglesia mayor que mandó a construir Hernán Cortés [...]” (Celorio, 1999, pág. 68).

Al tenerse a la *flânerie* como herramienta de lectura, también debe indicarse que los diversos tiempos que configuran el imaginario de la ciudad no sólo se reflejan en la arquitectura ecléctica, también se representan mediante la práctica de esa muchedumbre

entre la cual el *flâneur* realiza su trayecto, muchedumbre que evidencia la construcción de un imaginario de una ciudad distinta de la concebida por JMB, por ejemplo, los concheros que danzan en el Centro histórico son descritos de la siguiente manera: “Plumas en la cabeza, caracoles sonoros en los tobillos, tatuajes de mujeres obscenas en brazos y antebrazos, camisetas estampadas con marcas transnacionales, jeans, tenis, cabelleras largas y sudorosos” (Celorio, 1999, pág. 119).

De esta multitud debe señalarse nuevamente la presencia de la mujer. Se ha indicado que la mirada del *flâneur* tiende a feminizar el espacio y, de manera simultánea, la mujer es guía y objetivo de la *flânerie*. Al trasladar estas cuestiones a la reconstrucción del imaginario urbano dentro de la novela, se vuelve al tema de lo temporal: la preocupación de la edad y los tiempos modernos de la Ciudad de México. Esta concepción de la figura femenina, su casi total presencia en la configuración de la *flânerie*, muestra un imaginario urbano que ya no es exclusivo para el hombre. A pesar de que la ciudad se configura como un espacio cuyo principal parámetro es la experiencia urbana masculina, resultado de un imaginario proveniente desde finales del siglo XIX y apuntado en el presente trabajo en torno a las reflexiones de la *flâneuse*, *Y retiemble en sus centros la tierra* representa una ciudad que no se cierra a la mirada del *flâneur*. A pesar de no focalizar más allá del protagonista, la voz en tercera persona abre esa mirada, la expande, y la voz en segunda vislumbra la actitud de JMB por la presencia femenina: “La presencia de una mujer siempre te resulta fascinante, te modifica la conducta, la interlocución. Basta con que haya una mujer en cualquier reunión, una sola, para que sientas el impulso de seducirla, si bien sólo sea verbalmente” (Celorio, 1999, págs. 19-20).

Además, la propia edad femenina, no sólo su presencia, pone de manifiesto el deterioro del *flâneur*: “Amas su edad, mientras la tuya se va desdibujando: se atenúan las

líneas de las palmas de tus manos, se te borran las manchas rojizas de tu rostro y las manchas oscuras de tus pulmones. Las muelas botan sus amalgamas y desaparecen los pelos de tus narinas” (Celorio, 1999, págs. 51-52). A medida que otras presencias, otras miradas, otros tiempos son representados, la perspectiva del *flâneur* pierde la totalidad y la hegemonía dada por la tradición de la *flânerie* y de esto da cuenta la voz narrativa en tercera persona. Por otro lado, la degradación física de JMB se relaciona con los motivos de la soledad y el alcohol y, en consecuencia, construye un panorama más amplio de ese imaginario urbano que muestra a la ciudad como un constructo con su propio tiempo, sus propias capas y en progreso ante el cual el *flâneur* no se acostumbra, lo que provoca su descolocación respecto al contexto narrado.

Ahora bien, al trasladar la cuestión de la homologación del Centro histórico como JMB, el abandono por parte de sus estudiantes se vincula con ese abandono de la comunidad académica del antiguo barrio universitario. Respecto a JMB se lee: “Generaciones y generaciones de estudiantes pasaron por el aula de tus palabras, pero el caso es que hoy no están contigo para tomar ningún apunte. ¿Por qué te habrán abandonado?” (Celorio, 1999, pág. 139), y sobre el Centro histórico, después de hacer un recuento de todas las facultades que cambiaron su residencia del centro al sur de la ciudad, se lee: “Y al irse, todos juntos, a las flamantes instalaciones de Ciudad Universitaria, construida sobre la roca volcánica del Pedregal de San Ángel, se habían llevado consigo su barullo, sus risas, su lujuria, sus ocurrencias, sus delitos” (Celorio, 1999, pág. 84).

El Centro histórico abandonado genera en el *flâneur* melancolía y pesar porque ese otro tiempo, del barrio universitario, fue experimentado por el mismo JMB y le pertenece como imaginario de una época anterior; mira con asombro la arquitectura pero también con rechazo a la muchedumbre del espacio que recorre: “Lo deslumbraban los opulentos edificios

coloniales, sus elaboradísimas portadas de cantera, su historia secular, y le dolía la corrupción de sus funciones primigenias, la alteración violenta de su arquitectura, su degradación” (Celorio, 1999, págs. 84-85). Es un centro histórico cuya monumentalidad yace en su arquitectura, en sus construcciones materiales, no en la muchedumbre que la habita, ante la cual se encuentra abandonada: “[...] burócratas de trajes brillosos y cabellos envaselinados, de comerciantes venidos a menos, de empleados mal pagados, el centro, sin más estudiantes que los preparatorianos que por unos cuantos años se habían quedado en San Ildefonso, había comenzado su decrepitud” (Celorio, 1999, pág. 84), misma muchedumbre en donde JMB experimenta el olvido de sus estudiantes: “A su lado, transcurría la burocracia emportafoliada, el comercio panzón, el pueblo oficioso” (Celorio, 1999, pág. 14).

Se hizo un repaso, en apartados anteriores, de los sitios que el *flâneur* recorre en su deambular. De esos espacios, es indicativo la dinámica que se establece entre los lugares históricos y culturales con los lugares de recreación porque JMB experimenta de la misma manera los sitios como un convento antiguo: “Cuánto le emocionaban las cantigas a la Virgen María, y las antífonas y los salmos de los cantos gregorianos. Oírlos era recuperar la fe perdida [...]” (Celorio, 1999, pág. 37) y los espacios de recreación como el bar La casa de las Sirenas: “Se dispuso a oír el canto que de ahí proviniera y a arrostrar todos sus peligros. Se limpió los oídos con los dedos meñiques, por si tuvieran algún sedimento ceroso, y traspasó el umbral con cierta excitación” (Celorio, 1999, pág. 73). El *flâneur* resulta de la experimentación de estos contrastes, de los diversos rituales derivados de los espacios visitados.

La homologación de experiencias entre los sitios recorridos refiere a esa ritualidad que envuelve al *flâneur* e implica evocar un Centro histórico en donde conviven diversos espacios, diversos fines sociales, un imaginario urbano constituido por choques. En el

imaginario representado en *Y retiemble en sus centros la tierra* son tan importantes el exconvento de San Francisco, La Catedral Metropolitana, la antigua Academia de San Carlos como el bar La Ópera, las cantinas La puerta del Sol y La Potosina. Estos elementos son el origen de narraciones urbanas, sitios en donde sus habitantes se recrean, espacios que evidencian los cambios sociales de la urbe, por ejemplo, la presencia femenina en las cantinas que tanto cambia la dinámica entre quienes asisten a esos establecimientos.

Por otro lado, la embriaguez, ocurrida de manera progresiva en la narración, es decir, en el tiempo, también alterará la propia imagen del protagonista, esa imagen pulcra y limpia atendida por él mismo al inicio de la novela y cuyo fin era ocultar el deterioro. A medida que la *flânerie* se lleva a cabo y la intoxicación se acrecienta, su mirada se ve afectada y, en consecuencia, su perspectiva se degrada. JMB pierde no sólo el control de sus sentidos, sino su capacidad de reflexionar la urbe a partir de su aparato crítico que depende de sus sentidos. Un ejemplo significativo de esto ocurre cuando JMB es asaltado en La Merced pues inicia el inevitable deterioro físico del *flâneur*: “Despojado de sus pertenencias, Juan Manuel acabó de abotonarse la camisa, medio se arregló la corbata, se puso el saco, y cuando iba a abandonar el privadito vio su ánfora de plata, con sus iniciales J.M.B.A. sumida en la butaca” (Celorio, 1999, pág. 171).

La embriaguez provoca, por lo tanto, no sólo el deterioro y alteración de la mirada, una alteración de ese sentido que es herramienta primordial para el caminante urbano, sino también la física, y con la alteración del estado físico viene la afectación de la *flânerie*: “El doctor Barrientos caminó, tambaleante, sin rumbo, por aquellas calles solitarias a esas horas sin hora de la noche. La corbata sin anudar, puesta como una bufanda alrededor del cuello” (Celorio, 1999, págs. 121-122). En consecuencia, a la par de la alteración y degradación física y sensitiva, deviene la descolocación de la práctica de la *flânerie* en el Centro histórico

representado a la novela; el recorrido urbano se vuelve una empresa difícil de llevar a cabo. Por ejemplo, posterior a la salida de JMB del burdel, sigue un segundo asalto, del cual al protagonista le quedan menos pertenencias: “Dos ladrones esculcaron las ropas de Juan Manuel, que yacía en el piso, apenas respaldado contra el muro de la iglesia de La Soledad. No encontraron nada. [...]. Se tuvieron que conformar con despojarlo de lo único que tenía: sus ropas, que se echaba de ver que eran finas, aunque estuvieran maltrechas y arrugadas” (Celorio, 1999, pág. 124).

Esta serie de asaltos concluirá con el altercado entre dos ladrones en el que JMB muere al pie de la asta bandera del Zócalo de la Ciudad de México, en el centro del centro: “Los brazos del hombre sueltan de pronto a Juan Manuel, que se desploma sobre el basamento del asta bandera pero alcanza a oír una nueva carrera y un disparo final que la corta de tajo” (Celorio, 1999, pág. 132). El despojo progresivo termina en la muerte, con el hurto de la vida misma. De manera paralela al relato de una degradación de la figura del *flâneur*, así como la descolocación de la práctica de la *flânerie* en el contexto representado, el imaginario urbano evocado expone una ciudad peligrosa, marcada por la violencia y la criminalidad, en donde la práctica de la *flânerie* se presenta como riesgosa, aún para el hombre.

3.2 La *flâneuse* y la construcción de un imaginario femenino urbano en *Los deseos y su sombra*

La cuestión de los contrastes en la concepción sobre la urbe resulta esencial para recuperar los imaginarios dentro de *Los deseos y su sombra*; la dinámica entre la voz narrativa y los apuntes de la protagonista resaltan cómo la mirada de Soledad García no pertenece a la visión

socialmente entendida de la ciudad, por ejemplo, la propuesta de una ciudad subterránea o esa otra ciudad ignorada a la luz del día. Luzma Becerra propone que “La historia de *Los deseos y su sombra* reelabora un contexto cultural, que es el imaginario femenino en su educación tradicional en lo referente a lo genérico” (pág. 372). Esta consideración es esencial para el presente trabajo, ya que la propuesta parte de la idea de homologar a Soledad García como una *flâneuse*, y en tanto mujer que camina en la urbe, el imaginario resultante de su recorrido estará influenciado tanto por su género y las preocupaciones en torno al “caminar siendo mujer”, sin embargo, no se limita a estos aspectos.

Por su parte, Vinodh Venkatesh y Virginia Tech (2015), en su texto “The ends of Masculinity in Ana Clavel’s *Los deseos y su sombra*”, escriben acerca de cómo el contexto, tanto urbano como histórico en la novela de Clavel, que dan pie a un imaginario concreto, es totalmente masculino y el mayor de logro de Soledad García radica en lograr poseer la ciudad a pesar de ello, evidenciando que la mirada heteronormada y masculina carece de la hegemonía en los discursos urbanos contemporáneos. A su vez, las autoras escriben sobre el acto de caminar lo siguiente: “She walks the city, actively evaluating herself in relation to her surroundings, posing thus a litmus of gendered experience within the spatiality of the urban”. Caminar se vuelve no sólo una revaluación del espacio urbano *per se*, también lo es sobre a quiénes les pertenece ese espacio y cómo son representados.

Tanto Becerra como Venkatesh y Tech centran sus análisis en la cuestión del género de la protagonista; lo genérico para el presente análisis también se vuelve importante en el sentido en que se ha pretendido alejar, desde un principio, a la *flâneuse* del *flâneur* clásico. En consecuencia, no resulta extraño que los imaginarios concebidos en la novela de Ana Clavel tengan como primera base el asunto del “ser mujer” como una herencia: “Ese mundo de valores y temores heredado” (Clavel, 2000, pág. 73). Como lo indica Becerra al respecto,

el imaginario de Soledad se crea desde esa infancia recordada, en el cómo Soledad percibe la libertad de caminar por la urbe y una creciente necesidad de poseerla, tal y como lo hacían los hombres de su entorno: "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, pág. 47). Sin embargo, dicha libertad también conlleva exponerse a un espacio peligroso: "Miguel Bianco había sucumbido a la furia demencial de las bayonetas unos días antes en Tlatelolco. Doña Cande todavía no daba con el cuerpo en las delegaciones. Luis, que lo había acompañado a ver muchachas al mitin, vio cómo lo mataban" (Clavel, 2000, pág. 56).

El episodio de Tlatelolco, además de evidenciar la construcción de una ciudad hostil desde las analepsis, también muestra la capacidad de Soledad García para recrear la historia de la urbe a partir de lo que de ella sabe. "Lección de tinieblas 1" es una reinvención de la masacre ocurrida el 2 de octubre de 1968, en esta reinvención, Soledad se coloca como protagonista (Soledad Fryer, una periodista inglesa) y el relato gira en torno a cómo los estudiantes se levantaron como una resistencia ante la opresión: "Para el 21 de octubre era evidente que la lucha había terminado, aunque la resistencia continuara en zonas aisladas" (Clavel, 2000, pág. 63). Sin embargo, este relato se contrapone a aquello enunciado por su amiga Rosa Bianco: "No vuelvas a componer la historia. [...] 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" (Clavel, 2000, pág. 64).

La dualidad, no sólo entre las voces narrativas, sino entre la perspectiva de Soledad y la de los otros personajes de la novela dan como producto la simbiosis entre una ciudad superficial, vinculada con la historia oficial o lo masculino, y una subterránea, muchas veces relacionada con otros actores urbanos o la subjetividad de la *flâneuse*, en consecuencia, se

genera un choque entre los imaginarios instituidos y los instituyentes. Ejemplo de ello es la idea de una ciudad subterránea que se presenta tempranamente en la novela bajo la alegoría del jarrón cuyo laberinto esconde un dragón, el deseo femenino. Cuando Soledad recorre la ciudad se homologan, textualmente, el espacio urbano y el jarrón: “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, pág. 213).

En el caso de la ciudad subterránea, en el sentido de un espacio material debajo de la Ciudad de México, se presenta a través del Archivo muerto en donde trabajó la protagonista: “Ese mundo subterráneo al que describe el hombre de tu historia me hizo recordar unos túneles que hay bajo el Palacio de Bellas Artes. Los vi cuando trabajé ahí pero aún hoy me parece que los soñé” (Clavel, 2000, pág. 251), un lugar en donde la protagonista se sentía de la misma manera que dentro del jarrón: “La rodeaba el silencio, una invisible red protectora que le permitía adentrarse en su propio corazón y escuchar sus latidos como una visitante de sí misma” (Clavel 2000, pág. 151). De este modo, el ensimismamiento de Soledad, dada a partir de una serie de imposiciones sociales patriarcales como el “estarse quieta”, se vincula con una ciudad ignorada, desconocida para sus habitantes, para quienes una ciudad debajo de otra es imposible: “Ésas son puras fantasías inventadas por la gente. [...] Estaríamos hablando de una ciudad subterránea y eso no sería posible. Una ciudad por debajo del agua” (Clavel, 2000, pág. 173).

Por otro lado, cuando Soledad García recorre la urbe, enuncia esa otra ciudad a la cual es capaz de acceder gracias a su práctica entre las sombras, del ensimismamiento y sus caminatas por el subsuelo del Palacio de Bellas Artes: “[...] por las calles despobladas de voces y en las construcciones a medias, los subterráneos ciegos donde arrullan su sueño los niños perdidos, cuéntanos, aunque sea tales más que una parte de tales cosas” (Clavel, 2000,

pág.195). En su trayecto, Soledad García recoge las perspectivas y vivencias de los abandonados por la sociedad, quienes viven al margen de las narrativas oficiales, como si estuvieran debajo de la urbe percibida y experimentada por las voces oficiales.

En el recorrido de la *flâneuse* en *Los deseos y su sombra* conviven una serie de imaginarios que, si bien se contraponen, también justifican la serie de acciones ocurridas en la historia de la ciudad. Escribe Paula Vera (2019) que los “imaginarios sociales no se producen en forma plana, sino atravesados por las relaciones de poder y desigualdad social que involucran a los habitantes de las ciudades”. La dualidad entre ciudad superficial y ciudad subterránea, además de corresponderse con la ciudad como producto de una experiencia masculina y los deseos femeninos, también revelan una dinámica entre el espacio reconocido por los habitantes y la ciudad de los marginados, la de los mendigos, ciegos, vagabundos, niños abandonados, etc. Pero también la de una ciudad que ostenta una monumentalidad pero que al mismo tiempo carece de ella.

En este sentido, el imaginario de la urbe es evocado mediante el olvido de aquello que hace de la Ciudad de México un lugar cuyo pasado está presente todo el tiempo en su arquitectura: “La ciudad olvidaba sus nombres y su pasado” (Clavel, 2000, pág. 214) y en donde los monumentos a la par de ser olvidados [“Estas estatuas estaban condenadas a pasar inadvertidas” (Clavel, 2000, pág. 199)], no son tratados con el respeto que implica su historicidad: “Acostumbrados como estaban a que el Palacio era de juguete y sólo se usaba en las ceremonias oficiales desde que el presidente Cárdenas había trasladado su residencia a esa loma de Chapultepec que eran Los Pinos” (Clavel, 2000, pág. 291).

Otro ejemplo de lo anterior es el mismo Palacio de Bellas Artes, cuya superficie es descrita como “[...] blanco nenúfar a punto de abrir sus pétalos de mármol” (Clavel, 2000, pág. 137), y aquello que existe debajo se le refiere de la siguiente manera: “Pero abajo, en el

subsuelo, los partidos de fútbol y las borracheras de los trabajadores en el túnel que servía de estacionamiento para los funcionarios, los altares de San Judas Tadeo y la Virgen de Guadalupe rodeados de foquitos de navidad y carteles de mujeres desnudas y hermosas, el concentrado olor de la humedad y los orines...” (Clavel, 2000, pág. 137). En el sentido material, estos espacios son parte de la narrativa oficial y masculina; es decir, aún en el subsuelo, se deja claro la predominancia de la presencia masculina.

Además, y junto a los deseos femeninos representados por el caminar de Soledad García, ya sea en el jarrón o en la ciudad, los personajes marginados constituyen otro imaginario, pues pertenecen a la urbe, pero no en su superficie; igual que la cuestión de las luces y las sombras en la fotografía, los marginados urbanos yacen a la sombra y de manera textual son referidos como tal: “Son unos niños que se desaparecen como por arte de magia. Tal vez porque están más hambreados que el hambre y son flacos y escurridizos como las sombras” (Clavel, 2000, pág. 292). Bajo el entendido de que el imaginario se da en los contrastes de las perspectivas, en el caso de *Los deseos y su sombra* la cuestión del género de la protagonista funge como eje para dar razón de otras series de encuentros y visiones en la ciudad, no sólo lo masculino y femenino, también la noción de una ciudad monumental frente a una ciudad olvidada y una ciudad superficial y otra enterrada.

A la ciudad subterránea, la de los marginados, le pertenece la capacidad de recreaciones narrativas, pues en ella se encuentra Soledad, la *flâneuse*, y Matías, el ciego que le narra cuentos a los niños. Por lo tanto, es el imaginario instituyente desde donde se configuran las narrativas urbanas alternas, entre ellas la femenina. En consecuencia, este imaginario se expresa en la estructura de la novela a través de las notas realizadas por la *flâneuse*, aquellas cuya voz es la primera persona. En cambio, la ciudad superficial es donde residen las narrativas ya existentes, un imaginario ya instituido, por ejemplo, el imaginario

masculino. De tal modo, esta ciudad y su imaginario correspondiente es atendido por la voz en tercera persona.

En cuanto al imaginario procedente la *flânerie* propiamente dicha, en éste la ciudad es apelada como un sitio violento (“El ruido de la ciudad asciende entre cláxones y rumores; es un hormiguelo trepidatorio que violenta la arquitectura de las nubes” (Clavel, 2000, pág. 110), un lugar en ocasiones vacío y sucio: "Miró la calle vacía salvo por un par de perros que olisqueaban en una montaña de basura muy cerca del Templo Mayor” (Clavel, 2000, pág. 214) o un lugar en donde predomina el miedo a partir del abuso de poder: “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, pág. 262).

3.3 Imaginarios literarios de una ciudad

Los imaginarios resultantes de la *flânerie* tanto en *Y retiemble en sus centros la tierra* como en *Los deseos y su sombra* provienen de la ciudad percibida, es decir, de la visión construida acerca de la ciudad, por lo tanto, son interpretaciones surgidas a partir de cómo los personajes recrean la urbe. De tal modo, no resulta extraño que la configuración de los contrastes sea una de las principales maneras para dar cuenta de dichas visiones, pues estos opuestos “coexisten en la ciudad porque la contradicción, la disputa, existe, pero no siempre con la misma intensidad” (Vera, 2019). En el caso de la novela de Celorio, el contraste se logra al posicionar al *flâneur* ante una modernidad que no le pertenece. A pesar de que Juan Manuel Barrientos tiene conocimiento de la ciudad en un sentido histórico, sus constantes

desencuentros con la urbe evidencian cómo su mirada, basada en un imaginario anterior, ya no corresponde a la ciudad contemporánea.

Vera (2019) escribe que los imaginarios “constituyen visiones del mundo, maneras de vivir, de sentir, de pensar y de proyectar la ciudad y lo urbano”, cuando el protagonista de *Y retiemble en sus centros la tierra* accede a la urbe, lo hace con todo aquello que lo construye como personaje: un pasado, de donde se generan las analepsis, un presente, en donde ocurre la acción principal de la *flânerie*, y esa proyección a un futuro, el constante deseo de llegar al centro del centro. Todo ello da pie a la expresión de un imaginario urbano concreto, mismo que se desmorona junto a la alegoría del colapso de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México ocurrido al final del capítulo doce: "Sobrevino el silencio, apenas interrumpido por un ruido de estertor que seguía acomodando piedras en la descomunal montaña en que se vio convertida la Catedral: capiteles, fustes, cornisas, santos y ángeles mutilados, campanas, dovelas, ménsulas, bajorrelieves, cruces, hierros retorcidos, balaustres [...]" (Celorio, 1999, pág. 145).

En su práctica de la *flânerie*, JMB no sólo revisa cómo el imaginario en torno al Centro de la Ciudad de México ha sido ocupado por diversas miradas que divergen respecto al del *flâneur*, sino también es víctima de cómo ese nuevo contexto urbano impide concluir su recorrido como lo habría hecho en tiempos anteriores. La muerte del *flâneur* en el centro indica la manera en que la urbe contemporánea se concibe adversa para la realización de una *flânerie*, lo cual, en consecuencia, corresponde a la forma en que el imaginario del protagonista se “desmorona” a medida que sus pasos avanzan y los recuerdos lo atormentan. Que la narración de la novela continué a pesar de la muerte del *flâneur* demuestra la reconstrucción continua de imaginarios sobre la ciudad.

Cuando Jimena y Fernando recorren la ciudad sin la presencia de su antiguo maestro JMB, la voz narrativa en tercera persona enuncia: “En un sólo día Jimena y Fernando edificaron su propia catedral: el mismo gusto por las mismas películas, por los mismos libros, por los mismos discos. Las semejanzas y las diferencias. Los mismos miedos, las mismas ganas” (Celorio, 1999, pág. 154). En pocas palabras, construyen, comparten y ponen en juego aquello que conforma sus imaginarios. No obstante, JMB, en su calidad de *flâneur*, es el único capaz de acceder a los diversos tiempos e imaginarios de la ciudad, no simplemente recorrerla en el sentido espacial.

Por otra parte, en cuanto a los imaginarios en *Los deseos y su sombra*, además de la evocación a una ciudad hostil y violenta, las cuestiones como la mirada del sujeto masculino y del femenino originan otros contrastes. Es decir, la noción de la “no existencia” de otra ciudad, una subterránea que, a la vez, es el imaginario del deseo femenino, de la existencia de los marginados, de los abandonados a la sombra de quienes viven a la luz de una ciudad diurna desde donde se construyen las narrativas oficiales y hegemónicas. En *Los deseos y su sombra*, los imaginarios son tratados como mitos, nacidos, a fin de cuentas, de la imaginación y la práctica urbana de los habitantes. Por ello, Soledad García puede recrear las historias de la Ciudad de México, darles una interpretación personal y, al mismo, contraponerse a los mitos instituidos. La imaginación de la *flâneuse* es el aparato crítico con el que cuenta para dar vida tanto a esa otra ciudad ignorada como al pasado de la urbe: “Soledad no pudo evitar el recuerdo del lago extinto del que tanto le había hablado en sus clases de Historia y Civismo. Trató de imaginar las aguas y las canoas, las acequias y los puentes, los patos y las chinampas. Estaba a punto de desear ver aquel mundo primero, pero se detuvo” (Clavel, 2000, pág. 65).

Por lo tanto, las narraciones de Soledad García se oponen al imaginario instituido, al espacio masculino que recorre y en donde se descubre a sí misma como actante y ya no como objeto de la mirada y los deseos de otros. Este aspecto, el descubrirse a medida que recorre la urbe, es una de las principales diferencias que separa a la Soledad de JMB; mientras en JMB hay una creciente degradación física y deterioro proveniente de su descolocación como *flâneur* en la ciudad contemporánea, la *flâneuse* de *Los deseos y su sombra* experimenta un crecimiento gradual de la sensación de libertad a medida que avanza en la ciudad y se une a los abandonados; el ciego, los niños, los vagabundos, etc. Esa necesidad de poseer la ciudad se convierte en un sentimiento de pertenencia: “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 [...] con su cuerpo imperfecto pero flexible y vigoroso, con sus raptos que la hacían tocar el cielo y sus esfuerzos por resistir la destrucción” (Clavel, 2000, pág. 305).

Conclusiones

La cuestión de género, en principio, podría parecer que supedita únicamente las acciones ocurridas dentro del argumento de *Y retiemble en sus centros la tierra* y *Los deseos y su sombra*. Sin embargo, al atender la construcción de los argumentos y la manera de referir imaginarios colectivos, el que sea un *flâneur* o una *flâneuse* quien realice el recorrido genera que los elementos de la novela expongan una serie de temas, motivos y preocupaciones en el hecho literario. En el caso de *Y retiemble en sus centros la tierra* hay evidentes declaraciones del uso de la tradición literaria de la ciudad, desde referencias intertextuales hasta estrategias narrativas propias del género urbano.

No obstante, en la figura propia del *flâneur*, central de este análisis, se concentran tanto una tradición de representaciones literarias como de estudios críticos y filosóficos. Antes de pensar al protagonista de *Y retiemble en sus centros la tierra* como un *flâneur*, en el presente estudio se recapitularon las principales aportaciones realizadas desde Walter Benjamin hasta las contemporáneas sobre la *flânerie* masculina, lo cual evidencia que es un campo ampliamente revisado y, hasta cierto punto, actualizado para pensarlo en las representaciones artísticas recientes.

Sin embargo, debe resaltarse que este regreso constante a la categoría “*flâneur*”, de algún modo, delimitó en el sujeto masculino las evocaciones de las distintas experiencias de la ciudad; el caminante urbano se convirtió en el paradigma de los recorridos urbanos, aun cuando los imaginarios demostraban la diversidad de voces emergidas después de la mitad del siglo XX. En *Y retiemble en sus centros la tierra* se alude a la manera en que la mirada del *flâneur* pierde, de a poco, esa hegemonía y, a la par, se muestra a la *flânerie* como una actividad descolocada en el contexto de la Ciudad de México de finales del siglo XX. Es

decir, la caminata urbana con fines lúdicos y reflexivos ya no es posible en la megalópolis contemporánea o, al menos, en términos de esa tradición decimonónica.

Asimismo, se examinó los motivos constructivos de JMB como *flâneur*; el por qué y para qué realiza el recorrido urbano y las preocupaciones propias de un sujeto urbano cuyo imaginario pertenece a un contexto distinto. De tal modo, mediante la atención del argumento se resalta la importancia de la figura femenina en la *flânerie*, ya sea su papel en la iniciación del recorrido y reconocimiento urbano o la forma en que el protagonista feminiza la arquitectura del centro de la ciudad. Para lograr evidenciar todos estos elementos, la narración es realizada por tres voces distinguibles por el tiempo verbal de enunciación y la función asignada a cada una, siendo la que más resalta la voz en tercera persona cuyo acercamiento a la crónica no sólo ubica a JMB en la narración, también evidencia esa descolocación de la práctica de la *flânerie*.

La descolocación del *flâneur* en *Y retiemble en sus centros la tierra* proviene de la intención del protagonista de realizar la *flânerie* lúdica en una ciudad cuyas condiciones no son las ideales para dicha actividad. El imaginario representado en la novela es la de una ciudad caracterizada por la violencia y la delincuencia, un espacio en donde el recorrido nocturno puede tornarse peligroso para la integridad de sus habitantes. Una ciudad cuya alteración de su orden social se homologa con la alteración de los sentidos del *flâneur* cuando inicia su progresiva embriaguez. El imaginario urbano, por lo tanto, se caracteriza por demostrar una necesidad de contar la ciudad mediante otras voces ante la alteración de la mirada hegemónica masculina y la *flânerie* tradicional como una práctica anacrónica, casi imposible en una megalópolis como la Ciudad de México.

La necesidad de “narrar” la urbe desde las diversas perspectivas que constituyen los imaginarios es una de las bases constructivas de *Los deseos y su sombra*, cuya protagonista

es caracterizada como una *flâneuse*, una mujer que camina en la ciudad, pero bajo condiciones extraordinarias, pues el recorrido urbano femenino se constituye a través de las preocupaciones históricas del ser mujer en la ciudad. De ahí la importancia para el presente trabajo de realizar una revisión de las principales aportaciones sobre la categoría de *flâneuse* que, si bien son recientes, demuestran una lógica cultural en donde la presencia femenina estaba limitada por ciertos tipos sociales representativos enmarcados por una visión masculina y patriarcal.

Cuando Soledad García se da cuenta de su invisibilidad, inicia no sólo un recorrido urbano, sino, también, un recorrido en busca de una autonomía y libertad por decidir sus pasos, trazarse ella misma un trayecto. En dicho trayecto encuentra su voz, su capacidad para crear narraciones alternas a las instituidas en la urbe, narraciones colocadas a la par de la voz narrativa principal de la novela, pero distinguiéndola porque tiene un carácter instituyente. La mirada de la *flâneuse*, al no ser hegemónica, revela esas otras presencias que residen en la urbe, ya sea la de los abandonados o la de las estructuras urbanas ignoradas por la muchedumbre.

Sin embargo, el recorrido urbano no es el único que emprende Soledad. Igual que el *flâneur* en *Y retiemble en sus centros la tierra*, la *flâneuse* mira hacia su pasado y distingue aquellos episodios causantes de su naturaleza de invisible: recuerda esa educación sobre la quietud femenina, su acto instintivo de ensimismarse cuando se sentía amenazada por su entorno y, especialmente, cómo su calidad de mujer implicaba reprimir sus deseos y convertirse en el objeto de los deseos ajenos. Así que cuando su único deseo se cumple, la *flâneuse* reinterpreta ese pasado a su modo, desde su voz, mientras que su cuerpo se vuelve parte de la urbe misma, pero de esa urbe subterránea, paralela al imaginario hegemónico.

El imaginario urbano en *Los deseos y su sombra* refiere a un espacio diseñado a partir y para la experiencia masculina, por lo tanto, ser invisible es la única forma de atravesar y adueñarse de ese espacio siendo mujer. Además, la ciudad es representada también como un sitio violento y peligroso para quienes habitan en ella y con una monumentalidad e historicidad ignoradas por el transeúnte común, pero no para la *flâneuse*, quien, en tanto caminante, puede acceder al conocimiento de la ciudad mediante otros medios que no sean el conocimiento académico-historicista del *flâneur*, sino por medio de la propia imaginación.

Por otro lado, el riesgo de “estar” en la ciudad “siendo mujer” se relaciona con la otra lectura que Ana Clavel propone en su novela; si bien, se puede identificar a la protagonista como una *flâneuse* y configurar nuestro asomo al texto en torno a la *flânerie*, no debe olvidarse, ni mucho menos obviarse, el hecho de que, a fin de cuentas, Soledad García ha desaparecido en medio de la Ciudad de México. Debido a que la narración se enfoca en la protagonista y sus recuerdos, no se desarrolla la perspectiva de la familia y amigos de la protagonista acerca de cómo un día nadie volvió a ver a Soledad García. Hay dos únicos episodios que dan cuenta de ello, el primero es un encuentro entre Soledad y su madre, quien cree que su hija ha viajado a Hungría para estudiar. El segundo episodio es, más bien, un epílogo en donde se narra lo siguiente: “Modesta, que le había llevado a Carmen la maleta, los papeles y la cámara Leica que rescató del cuarto de azotea, la ayudó también a precisar uno de los datos con que terminaba la descripción: ‘Desaparecida el 23 de junio de 1985’” (Clavel, 2000, pág. 307).

La historia de *Los deseos y su sombra*, leída desde el capítulo uno hasta el último, es el trayecto de una *flâneuse*; pero leída desde el epílogo hasta el primer capítulo es la historia de una desaparición, la historia de cómo Soledad García dejó solo su sombra en la Ciudad de México y de cómo esa sombra va en busca del cuerpo que le han arrebatado. De tal modo, la

presencia de la mujer en la urbe, si se tiene presente el epílogo, representa ese riesgo de desaparecer, no sólo a la manera de un relato fantástico, sino en un sentido que apela a un problema social que también aqueja a las practicantes del espacio urbano.

De esta manera, Ana Clavel recurre y construye la categoría de la *flâneuse* con todo lo que implica el hecho de que una mujer se conciba como una caminante urbana. Junto con esa configuración, también evoca una situación social de nuestras sociedades contemporáneas: las desapariciones que, en muchos casos, tienen también marcas de género. Si bien, la *flâneuse* en *Los deseos y su sombra* atiende a cuestiones propias de una realidad mexicana, esto no encierra la práctica de una *flâneuserie* en ciertas características que ha de cumplirse en cada una de sus representaciones en otras literaturas. Sin embargo, es necesario resaltar que la *flâneuse* no es la versión femenina del *flâneur*, pensar que lo es sería atribuirle todos los privilegios que implican ser un hombre que camina por la ciudad.

Aunque la *flâneuse* ha sido objeto de estudios recientes de género, hacerla visible también implica ampliar el panorama de las narrativas sobre nuestras ciudades y la construcción de nuestra contemporaneidad. Como lo escribe Anna María Iglesia (2019): “La *flâneuse*, como el propio *flâneur*, es el crítico, es decir, aquel que resiste, aquel que, como ya indica el origen etimológico del término ‘crítica’, pone en crisis el espacio, su configuración y su relato” (pág. 76). En beneficio de ese ejercicio crítico, ejercicio promovido por la literatura, tener más voces que amplíen el panorama de los imaginarios urbanos permite distinguir dinámicas y nuevas perspectivas sobre la ciudad. Vale, entonces, preguntarnos ¿qué nos dice el hecho que en ambas novelas la *flânerie* sea una empresa imposible en la Ciudad de México? Sobre todo si se tiene presente que JMB muere en el Centro histórico al pie del asta bandera y Soledad García es la voz de una sombra que persigue el rastro de su cuerpo desaparecido.

Daniel Hiernaux (2017) apunta que un imaginario “funciona sobre la base de representaciones que son una forma de traducir una imagen mental, una realidad material o bien una concepción y, por lo tanto, aporta sentido a las representaciones sociales”. Bajo ese entendido, en el presente trabajo se rastreó el cómo las representaciones literarias otorgan sentido a realidades sociales, especialmente aquellas que nos ocupa como habitantes de la Ciudad de México. La *flânerie*, una práctica de más de un siglo, aún nos sirve para realizar ese rastreo de imaginarios, pero también para cuestionarnos si ciertas miradas o perspectivas se presentan como hegemónicas en momentos de nuestra lógica cultural. Es por ello que, así como se resaltó en la nota introductoria, será necesario emprender nuevos recorridos en busca de esas nuevas perspectivas y visiones de la urbe para aprender y entendernos mejor como parte de esta gran ciudad.

Lista de referencias

- Alarcón, René. (2012). “Configuración del *flâneur* en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca”, *Alpha. Revista de artes, letras y filosofía*, (34), págs. 25-42. <https://bit.ly/3KhQSIZ>
- Ballonga, Adriá. (2018). *Metamorfosis del flâneur. Las posibilidades de la flânerie en la modernidad y la posmodernidad*. Barcelona: Facultat de Filologia/Universitat de Barcelona. <https://bit.ly/3R9PJPG>
- Bassols Ricardez, Mario. (2008). “Murakami y los imaginarios urbanos en la literatura japonesa: *Tokio Blues*”. *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (64-65) págs. 211-232. <https://bit.ly/3AIx4Fl>
- Becerra, Luzma. (2002). “Otra forma de estar en el mundo, o la ciudad subterránea en *Los deseos y su sombra*, de Ana Clavel”. *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (52), págs. 245-259. <https://bit.ly/3PEUnEk>
- Bowlby, Rachel. (1992). *Still crazy after all these years. Women, writing and psychoanalysis*. London/New York: Routledge.
- Buck-Morris, Susan. (1986). “*The flâneur, the sandwichman and the whore: the politics of loitering*”. *New German Critique*, (39), págs. 99-140. <https://bit.ly/2EhaxBb>
- Castigliano, Federico. (2017). *Flâneur: The Art of Wandering the Streets of Paris*. California: CreateSpace.
- Celorio, Gonzalo. (1999). *Y retiemble en sus centros la tierra*. México: Tusquets.
- Clavel, Ana. (2000). *Los deseos y su sombra*. México: Alfaguara.

- Cortés Fernández, Orly. (2020). “Ciudad *flâneuse*: el andar entre la literatura y el arte acción”, *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, (2), págs. 127-143. <https://bit.ly/3ccBATf>
- Cuvardic García, Dorde. (2009). “La reflexión sobre el *flâneur* y la *flânerie* en los escritores modernistas latinoamericanos”. *Kañina. Revista artes y letras*, (33), págs. 21-35. <https://bit.ly/3AkTiM6>
- . (2011). “La *flâneuse* en la historia de la cultura occidental”. *Filología y Lingüística*, 37 (1), págs. 67-95. <https://bit.ly/3TeV6io>
- Elkin, Lauren. (2017). *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. New York: Farrar, Straus and Giroux
- Friedberg, Anne. (1993). *Window shopping. Cinema and the postmodern*. Berkeley: University of California Press.
- Garrido, Miguel. “Erotología de los sentidos: el *flâneur* y la embriaguez de la calle”. *Revista de filología románica. Anejo V*, págs. 177-192. <https://bit.ly/3KgvPAh>
- Guzmán-Ramírez, Alejandro. (2016). “Los imaginarios urbanos y su utilización como herramienta de análisis del paisaje”. *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, (20). <https://bit.ly/3pGoNLK>
- Harvey, Melinda. (2001). “From *passante* to *flâneuse*. Encountering the Prostitute in Dorothy Richardson’s *Pilgrimage*”. *Journal of Urban History*. 27(6), págs. 746-764 <https://bit.ly/3pDnQEb>
- Hiernaux, Daniel. (2007). “Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos”. *EURE*, (99), págs. 17-30. <https://bit.ly/3wskQOu>
- Iglesia, Ana María. (2019). *La revolución de las flâneuses*. Girona: WunderKammer.
- Jenks, Chris. (1995). *Visual culture*. London: Routledge.

- Lesmes, Daniel. (2011). “El *flâneur*, errancia y verdad en Walter Benjamin”. *Paralaje*, (6), págs. 55-68. <https://bit.ly/3Ctt50H>
- Lindón, Alicia y Hiernaux, Daniel. (2008). “Los imaginarios urbanos de la dominación y la resistencia”. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (65-64), págs. 7-14. <https://bit.ly/3dRMIp5>
- Molloy, Sylvia. (1999). “*Flânerie* textuales. Borges, Benjamin, Baudelaire”. *Variaciones Borges*. (8), págs. 16-29. <https://bit.ly/3Ke0rCF>
- Mouton, Janice. (2001). “From Feminine Masquerade to *Flâneuse*: Agnès Varda’s Cléo in the City” *Cinema Journal*, 40 (2), págs. 3–16. <https://bit.ly/3dLcvPr>
- Ramírez, Emma Arana. (2011). “Recorrido poético por las calles del centro históricos de la ciudad de México”. *Revista de humanidades: TEC de Monterrey*, (31-32), págs. 67-100. <https://bit.ly/3AIpMS5>
- Supelano-Gross, Claudia. (2014). “¿Cómo hacen frente las cosas a las miradas! Walter Benjamin y la mirada de lo urbano”. *Universitat Philosophica*, 31(62), págs. 147-168. <https://bit.ly/3pHFUgh>
- Tovar, Carmen Patricia. (2018). “Aspectos fenomenológicos en *Y retiemble sus centros la tierra* de Gonzalo Celorio”. *Chasqui*, 47(2), págs. 149–161. <https://bit.ly/3CmZhCW>
- Turcot, Laurent. (2010). “Promenades et *flâneries* à Paris du XVIIIe au XXIe siècles. La marche comme construction d’une identité urbaine”. En Thomas R. (dir.). *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, París: Les Archives Contemporaines, págs. 65-84. <https://bit.ly/3wqmY9J>
- Vadettaro, Sandra. (2000). “Lo urbano como experiencia de la modernidad. Baudelaire según Benjamin”. *Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación Social*,

Facultad de Ciencia Política y RRII, 5, págs. 87-106. Disponible en:
<https://bit.ly/3QEH6gp>

Venkatesh, Vinodh y Tech, Virginia. (2015). “The Ends of Masculinity in the Urban Space in Ana Clavel’s *Los deseos y su sombra*”. *Letras hispanas*, 4, págs. 158-170.
<https://bit.ly/3pDmOYP>

Vera, Paula. (2019). “Imaginarios urbanos: Dimensiones, puentes y deslizamientos en sus estudios”. En Vera, Paula, Gravano, Ariel, Aliaga, Felipe (eds). *Ciudadades indescifrables: imaginarios y representaciones sociales de lo urbano*. Bogotá: Editorial UNICEN.