

Ciudad *flâneuse*: el andar entre la literatura y el arte acción

Flâneuse City: Wandering between Literature and Performance

ORLY C. CORTÉS FERNÁNDEZ

Investigadora independiente

México

Resumen

La imagen del *flâneur* surge a partir de paradigmas masculinos del siglo XIX. Es el concepto de un hombre burgués que recorre la ciudad libremente obteniendo placer y ejerciendo agencia con el andar. Esta definición sigue siendo considerada cuando se estudia la *flânerie* en las urbes del siglo XXI. No es tal el caso de la mujer urbana, ya que el papel de lo femenino se encuentra tradicionalmente adscrito al espacio privado, siendo la esfera pública considerada como un territorio esencialmente masculino. Es necesario estudiar las diferentes representaciones de las urbes para comprender cómo se proyecta el concepto de *flâneuse*, la mujer urbana que recorre la ciudad. A partir de un análisis comparatista, se busca mostrar cómo las representaciones artísticas y literarias —tal como la novela *El huésped* de Guadalupe Nettel y la pieza de arte acción *Glorieta de los Insurgentes* de Katnira Bello— son fundamentales para la configuración de la figura de la *flâneuse* en la Ciudad de México.

Palabras clave

Literatura comparada, arte mexicano, literatura mexicana, arte acción, *flâneuse*

Abstract

The image of the *flâneur* arises from male paradigms from the 19th century. It

is the concept of a bourgeois man who travels the city freely obtaining pleasure and exercising agency with the act of walking. This definition is still considered in 21st century cities *flânerie* studies. This is not the case of urban women, since the feminine role is traditionally ascribed to the private space, while the public sphere is considered essentially a masculine territory. It is necessary to study the different representations of cities to understand how the concept of *flâneuse*, the woman who wanders the city, is projected. The main objective of this comparative analysis is to show how artistic and literary representations—such as the novel *El huésped* by Guadalupe Nettel and the performance *Glorieta de los Insurgentes* by Katnira Bello—are fundamental to the configuration of the *flâneuse* figure in Mexico City.

Keywords

Comparative Literature, Mexican Art, Mexican literature, performance, *flâneuse*

En este texto, me interesa analizar dos representaciones de la Ciudad de México que pertenecen, por un lado, al campo literario y, por otro, al arte acción o *performance*. Para esto, resulta pertinente explorar el concepto de *flânerie*.¹ A lo largo de esta investigación, se evidencian el mundo subterráneo de la capital, la ciudad olvidada y, de forma metafórica, individualidades enterradas o historias que difieren de la oficial a través del análisis comparativo de *El huésped* (2006) de Guadalupe Nettel y la pieza *Glorieta de los Insurgentes* (2004) de Katnira Bello.

Lauren Elkin (2016), autora que explora el motivo de la *flâneuse*, propone lo siguiente: si eres una mujer y deseas empoderarte, simplemente, sal a caminar por

¹ La *flânerie* es el acto de andar, callejear por la ciudad como si ésta fuera una extensión del hogar. Se debe considerar que el acercamiento al espacio urbano es una experiencia determinada por cuestiones de sexo, género, clase, etnia, entre otras. El estudio de la *flânerie* suele enfocarse a las experiencias urbanas masculinas, las del *flâneur*. A lo largo de este texto, propongo un acercamiento a la experiencia femenina o *flâneuse*.

tu puerta delantera (20). A lo largo de la historia, todas las mujeres hemos sido catalogadas como pertenecientes a la esfera de lo privado. Nuestra salida al espacio urbano se encuentra moldeada por un sistema patriarcal que determina nuestro andar por las calles. Elkin, además, posiciona como clave central de la experiencia urbana un debate constante entre el deseo de ser individuos y formar parte de la multitud, destacar o pasar desapercibidos, ser independientes o invisibles (2016: 2). 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.

La Ciudad de México es una urbe que se vive de diversas maneras y con cada experiencia individual, surge una capital particular. Existen, ante todo, dos ciudades que se pueden vislumbrar desde lo público y lo privado. La esfera de lo público es de dominio masculino en las metrópolis y es en la que se enfoca Walter Benjamin (1983) al hablar de la figura del *flâneur*: lo hace tomando en cuenta el espacio citadino desde una mirada masculina porque este andante es el que se siente como en su hogar cuando recorre el espacio urbano (137). Incluso entre la multitud, el *flâneur* encuentra inspiración.

Celia Amorós (1994) concluye que la vivencia de la mujer urbana dista mucho de lo planteado por Benjamin. La autora diferencia la esfera pública de la privada al denominar la primera el espacio de las iguales y al segundo, el de las idénticas porque “[...] es un espacio en el cual no hay nada sustantivo que repartir en cuanto a poder ni en cuanto a prestigio ni en cuanto a reconocimiento, porque son las mujeres las repartidas ya en este espacio. No hay razón suficiente de discernibilidad que produzca individuación” (3).

Dentro de las ciudades los espacios se encuentran jerarquizados. El lugar público, el predominantemente masculino, contiene los privilegios y permite que se reconozcan como individuos, adquiriendo así un *status* relacionado con la agencia: “esos espacios acotados definen y son definidos por individualidades y, por la tanto, en el espacio público se produce el principio de individuación

como categoría ontológica y como categoría política” (Amorós, 1994: 2). Lo anterior se contrapone directamente al territorio privado, donde suelen posicionarse las mujeres.

Keith Tester (2014) define al *flâneur* como el espectador de la escena citadina que encuentra cosas para ocupar la mirada y complementar su propia identidad (7), reforzando así la idea de que este andante urbano surge desde un paradigma masculino, donde es el varón quien transita las calles como si fueran una extensión del propio hogar. Si bien es una figura de la nostalgia decimonónica donde la urbe no es un espacio acelerado tupido de autos, el concepto ha evolucionado desde el siglo XIX, aunque la constante siempre es el libre andar por el asfalto.

De acuerdo con Dorde Cuvardic García (2012), Louis Huart excluye a la mujer de la *flânerie* cuando escribe *Fisiología del flâneur* en 1841, considerándola el equivalente a un escaparate en la calle (169), es decir, como un objeto del espacio urbano cuyo único fin es ser observado. Cuvardic García también recupera a Janet Wolff, quien estudia el andar urbano en el siglo XIX y señala que:

Aunque los hombres también habitaron la privacidad del hogar y las mujeres obreras atravesaban la esfera pública laboral y la calle y el gran almacén proporcionó un respetable espacio público (junto al parque y el teatro) para la mujer de clase media, predominó en la experiencia femenina promedio la ideología de las esferas separadas, que funcionaba para hacer invisibles y no respetables a las mujeres que transitaran solas por la calle. (2012: 170)

Elizabeth Wilson (1991) dilucida sobre la mujer en el espacio citadino y considera que ésta es constantemente arbitrada a través de la historia, por lo que surge un paradigma en el cual se crea el concepto de *mujer pública*, ya que las mujeres respetables se quedan en el ámbito doméstico, mientras que las que se unen al comercio sexual salen de noche. Aunque Wilson considera que la prostituta es la primera *flâneuse* en la historia occidental y el mismo Baudelaire piensa que la

trabajadora sexual y el poeta tienen una esencia urbana equiparable, no es posible considerar a esta mujer como una *flâneuse*, ya que su presencia en el espacio urbano nuevamente se encuentra determinada a partir de un paradigma patriarcal cuyo fin último es el goce del hombre. La autora recupera conceptos de planeación urbana, como el elaborado a mediados del siglo XV por Leon Battista Alberti, quien propone un sistema puramente patriarcal para la estructura familiar, donde la mujer está bajo la autoridad del esposo: es en este siglo cuando se desarrolla la idea de lo que sería la familia burguesa en el tiempo por venir (Wilson, 1991: 15).

Existen otras propuestas, de acuerdo con Yomna Saber (2013), donde se plantea que la primera *flâneuse* es la mujer que se mueve en el espacio de los centros comerciales, porque en ese caso es un agente que observa. Aunque en este sentido la mujer no es el objeto destinado al consumo masculino, pienso que recorrer los espacios destinados al capital dista de ser un andar urbano donde la ciudad sea una extensión del hogar propio. Sumado a lo anterior, estos espacios son en realidad privados y los dueños de los establecimientos deciden quién tiene derecho a estar ahí y quién no.

El estudio del uso del espacio público no se delimita exclusivamente por el género, sino que atraviesa cuestiones de clase. Por ejemplo, el *flâneur* de Baudelaire, estudiado por Benjamin, parte de cierto privilegio, realizando la acción de andar activada desde la burguesía para tomar posesión de la ciudad que cambia rápidamente ante sus ojos y que siente escapar de entre sus manos. Lo mismo se debe contemplar con la *flâneuse* y considerar para su existencia cuestiones de clase, a las que se suman identidades raciales e ideológicas, lo cual se evidencia con las diferentes formas de concebir a la mujer en el espacio público a finales del siglo XIX y principios del XX: “El patriarcado consideraba que la mujer burguesa y pequeñoburguesa se encontraba en situación de potencial peligro en ciertos espacios públicos y debía ser objeto de protección, mientras que la prostituta que caminase sola se entendía más bien como fuente de peligro para la moral burguesa” (Cuvardic García, 2012: 174).

La configuración del espacio urbano cambia radicalmente en el siglo XX a partir de la Segunda Guerra Mundial. Al ser los hombres jóvenes enviados al campo de batalla, la mujer se incorpora de manera formal al ámbito laboral en Occidente, lo cual trae consigo nuevas posibilidades para navegar el espacio urbano. “Su aparición fue factor de ansiedad para la cultura patriarcal, que propuso y difundió diversos relatos como admonición para que la mujer no abandonara el hogar (en la literatura, en el cine, en los periódicos), donde se representaba como víctima de la vorágine de la ciudad ‘jungla’, moralmente depravada” (Cuvardic García, 2012: 189).

Sin embargo, la integración de la *flâneuse* a la vida urbana sigue sin ser equiparable a la del *flâneur* debido a temas como el acoso callejero, la publicidad que inunda la calle o las mismas representaciones que la oficialidad considera pertinentes para marcar la historia nacional en estatuas o monumentos. Es innegable que la experiencia urbana es diametralmente distinta para mujeres que para varones.

Las representaciones artísticas y literarias pueden ser un espacio de resistencia para reclamar el espacio urbano del cual las mujeres han sido excluidas. A través de estas aproximaciones se puede dar el rompimiento con el espacio privado, resguardado y limitado, para dar paso hacia el exterior, lo público, el territorio del poder. Relacionado con esto, Saber (2013) considera necesaria la existencia de una *flâneuse* que experimente el espacio urbano y que aporte una mirada femenina de la ciudad (73). Para Saber, *The House of Mango Street* (1984) de Sandra Cisneros cambia el paradigma del *flâneur* blanco europeo a la otredad de una *flâneuse* de origen latino porque en este libro se mapea etnicidad, identidad y género desde un punto de vista chicano, cuestionando la *flânerie* asociada exclusivamente a las ciudades europeas, en específico al andar masculino y blanco dentro de éstas.

En cuanto a la *flânerie* en las representaciones de la Ciudad de México, Alejandro Puga y Carmen Patricia Tovar (2017) hacen un recorrido de las novelas que

ofrecen una cartografía de la Ciudad de México.² Aunque consideran que en México la figura del *flâneur* comienza emulando una tradición francesa, el parteaguas que encuentran es *La región más transparente* de Carlos Fuentes, a partir del cual proponen un cambio paradigmático de *novela de la ciudad* a *novelística de la ciudad* (2017: 66–67). El estudio de la *flânerie* revela, entonces, una visión de la ciudad que navega entre el conocimiento del paisaje urbano y la predilección por el nivel de la calle. Es una mirada que significa el espacio citadino y la proyección de este significado en el mismo *flâneur* (Puga y Tovar, 2017: 67).

Por lo anterior, propongo que a los estudios de la *flânerie* en la Ciudad de México deben agregarse *El huésped* de Guadalupe Nettel, y *Glorieta de los Insurgentes* de Katnira Bello. En ambas obras, el espacio urbano es mapeado en un acto de apropiación, haciendo uso del acto de andar como símbolo de apropiación de la ciudad y su historia: plantean la necesidad de poseer el territorio, particularmente el subterráneo, para levantar la voz de diversas identidades.

El huésped: flâneuse castigada

Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973) describe en *El huésped* una Ciudad de México a través de la visión precaria de Ana. A lo largo de la novela, el personaje recorre el espacio urbano con la esperanza de dominar al ser que toma posesión de ella, La Cosa, por lo que Ana es, ante todo, una *flâneuse* de la Ciudad de México.

La narradora plantea desde el inicio de la novela una relación íntima con la ciudad que habita. Los espacios principales de la narración son la colonia Roma y el Metro de la capital mexicana. Así es como las memorias de Ana se encuentran entre-

² Los autores realizan una cartografía de la Ciudad de México en la literatura analizando los textos *Y retiemble en sus centros la tierra* de Gonzalo Celorio, *La ciudad letrada* de Ángel Rama y *Los deseos y su sombra* de Ana Clavel. A partir de su perspectiva, en el presente escrito, propongo agregar las miradas de mujeres que suelen ser consideradas como parte de la identidad periférica a pesar de que su obra se encuentra reconocida por el canon.

lazadas con el espacio urbano, por ejemplo, cuando recuerda a su hermano: “Cuando él murió, nadie hizo ningún recuento de ese tipo. Su trayectoria en la tierra fue tan corta como los paseos que daba en bicicleta por las calles de nuestra colonia truncada por Avenida Insurgentes” (Nettel, 2006: 34). Las reminiscencias de la infancia se encuentran conectadas directamente con el espacio urbano que habitan los personajes.

En *El huésped*, el acto *flâneuse* es castigado y muestra cómo las mujeres que ejercen agencia dentro del espacio urbano sufren consecuencias violentas. Por un lado, se encuentra el personaje de Marisol, quien simboliza a la única mujer libre de la novela y como tal es castigada con una muerte violenta a manos de las autoridades. Este personaje representa a la mujer que se rebela y que busca forzar un cambio de raíz al *statu quo* del país por medio de la protesta. Ella es víctima de desaparición forzada, situación atestiguada por la protagonista. De alguna forma, Marisol también es víctima de La Cosa Urbana —el lado oscuro y terrible que configura las realidades de la capital mexicana—.

Por otro lado, La Cosa que toma posesión de Ana es la que en realidad recorre libremente el espacio urbano: es el huésped quien en realidad realiza el acto *flâneuse* en el pleno sentido de la palabra, ya que con cada paso andado, adquiere mayor poder sobre la narradora. Lo anterior se evidencia cuando, hacia el final de la novela, la protagonista tiene una primera experiencia sexual, poco gozosa y al salir al espacio urbano, se encuentra totalmente desorientada: es castigada, y es en ese momento cuando el huésped toma posesión completa de su cuerpo:

En realidad, lo que no podía asimilar era haberlo incluido en mi memoria, peor aún, en la memoria corporal [...] No pude ver con claridad los rasgos de su cara, pero respiré su olor profundamente. Salí a la calle, los autos circulaban aprisa. Por el tráfico, calculé que eran alrededor de las ocho. Una mujer abría la cortina de un comercio. —¿Qué avenida es ésta? —le pregunté. —Insurgentes. Sólo en ese momento recordé por dónde había llegado (Nettel, 2006: 186).

El acercamiento al Instituto de la Ceguera, donde ella funciona como los ojos de los internos, es una perversión guiada por la propia Cosa para vincular a la protagonista con su territorio, el de la oscuridad. En este sentido, el personaje de Cacho, a quien también conoce en la institución, es el guía que la traslada a través del umbral a donde por un acto *flâneuse* ha de ceder la posesión de su cuerpo al ser que la habita.

Sumado a lo anterior, la relación con Cacho crea un vínculo particular entre la protagonista y la Ciudad de México. Incluso el nombre de este guía resulta simbólico, porque Ana conoce un fragmento de la realidad que antes desconocía a pesar de estar encajada dentro de ella: “Recuerdo con nostalgia los paseos sobre el camellón de esa avenida ancha, de otra época, llena de árboles, fuentes y bancas para sentarse. Hacía lo imposible por retener cada detalle, las casas antiguas de altos ventanales, la abundancia de sus jardineras [...]” (Nettel, 2006: 91). La Ciudad de México es un espacio que Ana conoce por partes, guiada por diversos personajes.

Adicionalmente, Ana se acerca a la ceguera no sólo por medio de los internos, sino a través de sus andares que orientan el acto *flâneuse* de La Cosa. En los recorridos por el Metro de la Ciudad de México, conoce a Madero, líder ciego de los mendigos que convierte a la ceguera en una metáfora sobre la ignorancia: “Pero junto a todas estas maneras de mirar, hay tantas o más maneras de ser ciego. ‘En realidad no vemos al mundo tal como es sino como somos nosotros’” (Nettel, 2006: 130). Se muestra la ceguera, entonces, como una ruta para el conocimiento pleno, no sólo del espacio urbano, sino del propio ser. Además, arroja luz sobre las perspectivas divergentes que se poseen del mismo espacio urbano.

A través del personaje de Madero, el acto *flâneuse* se traslada hacia el mundo subterráneo de la Ciudad de México: él es el guía que lleva a Ana hacia una nueva parte de la ciudad, donde la oscuridad reina. En la segunda cita con el líder del grupo, la protagonista debe recorrer el metro porque ésta se lleva a cabo en el Metro San Pedro de los Pinos, en el octavo vagón: “No fue hasta que las puertas se cerraron en Tacubaya cuando supe con quién iba a entrevistarme. Contra todas

mis expectativas, la ceguera de Madero no era tan notoria, al menos no en sus ojos; avanzaba con la exigencia de quien encuentra su territorio invadido” (Nettel, 2006: 114). Este personaje también evidencia el conocimiento de la metrópolis a través de todos los sentidos. Dicho de otra manera, los signos que permiten el reconocimiento del espacio urbano no se limitan a lo visual.

El paso hacia las entrañas de la urbe permite que La Cosa reclame mayor posesión de Ana; el Metro, como extensión de la oscuridad y la ceguera, se convierte en un escenario importante de su andar: “Al salir del instituto estacionaba el coche en una calle vecina al caserón porfiriano y caminaba hasta Sevilla o Chilpancingo. El subterráneo era un buen lugar, me permitía fingir que me estaba desplazando, que no era una desocupada. A veces transitaba de línea en línea con la ansiedad de quien vive sus últimas horas” (Nettel, 2006: 120). El ambiente soterrado de la Ciudad de México es el territorio donde el huésped se apodera de Ana al acercarla a la oscuridad. Además, el Metro se muestra como una ciudad paralela a la que existe en el exterior, que no se representa como un calco absoluto, sino como un espacio alterno donde se pueden desdoblar identidades que generalmente son ignoradas o lanzadas a las periferias de la urbe.

Ana está consciente de su propio paso hacia la ceguera perpetua. Como medida de prevención ante lo inevitable —que es el dominio completo de La Cosa— hace una *recuerdoteca* y, mientras recorre la ciudad, almacena imágenes urbanas en su memoria para poder repasarlas una vez que la ceguera sea permanente: “Así, mi actividad principal —una actividad oculta a los ojos de los demás— consistía en recolectar hallazgos visuales para resistir a una Cosa ciega que sería incapaz de apreciarlos” (Nettel, 2006: 55). En este sentido, el acto *flâneuse* de Ana se realiza como una resistencia ante la inevitabilidad de la ceguera que la persigue a lo largo de su vida.

La Cosa, al tomar posesión de la protagonista, habita los subsuelos urbanos, lo cual se evidencia con el final de la novela, cuando Ana decide convertir al Metro en su hogar permanente: “«Por fin llegas», dije en voz baja, y por toda respuesta recibí un escalofrío. Durante varios minutos La Cosa y yo escuchamos juntas el

murmullo de los metros que iban y venían, uno después de otro, pero siempre iguales, como un mismo tren que regresa sin cesar” (Nettel, 2006: 189). El final de la novela pone un alto a la voz de la narradora: se puede asumir que así como su andar ha sido coartado y su vista desaparecida, ya no es posible que se escuche su voz —el último rastro de identidad y agencia—.

El Metro es el último hogar del huésped, quien ahora habita los subsuelos en la comodidad de una ceguera permanente. Los guiños a este espacio urbano profundo se realizan a lo largo de la novela, representando así una protagonista *flâneuse*, quien es lanzada a las sombras para ejercer el acto de andar. Con respecto al acto caminante femenino en el espacio urbano, Amorós (1998) considera que:

Las mujeres en la historia son como una especie de muro de arena: entran y salen al espacio público sin dejar rastro, borradas las huellas. Con los varones creo que eso no ha ocurrido jamás. Las mujeres somos las únicas que vamos por la vida —circulando o encerradas— por el espacio de las idénticas, donde cualquier cosa es intercambiable por cualquier cosa o por nada, o se paga en especie o ni se sabe qué parámetros funcionan o dejan de funcionar. (8)

Ana pasa del espacio privado —que se encuentra tanto en su hogar como en el instituto de ciegos, lugares donde realiza la labor de cuidados, típicamente femenina— al espacio público. En otras palabras, cruza una frontera que se ha impuesto socialmente a las mujeres a través del tiempo y este hecho tiene como consecuencia la posesión absoluta de la oscuridad que la habitaba desde pequeña. Además, existe una frontera entre el *flâneur* del que habla Benjamin y la imagen de una *flâneuse* que se encuentra en *El huésped*, donde los personajes masculinos, como El Cacho, andan por la ciudad y la hacen suya, mientras que Ana en un inicio sale con miedo de la periferia del hogar y en una última instancia, el acto *flâneuse* pertenece a La Cosa. En este sentido, la dicotomía *flâneuse/flâneur* converge dentro de Ana:

A La Cosa le gustaba la calle, podía caminar horas con mis pies pequeños y sus pasos sin rumbo, descubriendo la ciudad, recorriéndola como por primera vez. Lo mismo podría dar diez vueltas en una manzana sin notar-lo que caminar la avenida Insurgentes de sur a norte maravillada por sus ruidos, por lo ancho de las banquetas, por los árboles que a veces la rodean, pero sin verla, sin rescatar una sola imagen. (Nettel, 2006: 124)

En síntesis, la ciudad y las andanzas sobre el asfalto determinan el estado de La Cosa que posee a Ana —protagonista y narradora de *El huésped*—, con quien busca constante negociación: “Pero mi parásito no siempre aceptaba el pacto, y cuando cerrábamos un acuerdo, no había nada que permitiera saber si cumpliría su palabra; a pesar de mis intentos de negociación, la amenaza era constante, un factor inmutable de la atmósfera como el *smog* o la lluvia ácida del verano en la Ciudad de México” (Nettel, 2006: 55). La capital mexicana es el espacio donde un ser como este huésped tiene lugar y, al igual que Ana, se encuentra en constante pugna con la oscuridad que puede tomar la forma de represión, violencia o muerte. Existe una tensión de fuerzas opuestas en la forma en la que Ana se relaciona con el acto *flâneuse*: por un lado, cede ante La Cosa, quien desea andar por la ciudad, por otro, son estas caminatas las que permiten la creación de su *recuerdoteca*, un pequeño acto de resistencia.

La Glorieta de los Insurgentes: flâneuse liberada

Katnira Bello (Ciudad de México, 1976) es una de las principales exponentes del arte acción mexicano desde la última década del siglo XX. La artista realiza *Glorieta de los Insurgentes*, obra de arte no-objetual³ en México el 14 de mayo de 2004. El

³ Juan Acha (1981) acuña el término no-objetualismo durante el Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No-Objetual, realizado en 1981 en Medellín. Se refiere a la práctica que extiende los marcos de lo considerado tradicionalmente como arte al retirar del centro al objeto.

performance se compone de dos etapas. En la primera, Bello recorre la Glorieta de los Insurgentes uniformada como una niña de secundaria, peinada con dos coletas de caballo, cargando una lonchera de *las Chicas Superpoderosas*, mientras lee en voz alta las biografías de los héroes insurgentes del reverso de un cromó comprado en una papelería. En la segunda parte, la artista recorre los vagones del Metro y asume el papel de *vagonera*,⁴ mientras realiza la misma lectura. En este trayecto, ella dice “Como una oferta, una promoción de la historia, le traigo a un Insurgente” (Katnira Bello, comunicación personal, 25 de mayo de 2019).

El acto *flâneuse* en la superficie de la glorieta —un andar cíclico— activa en la memoria de la ciudadanía el repique escuchado en Dolores. Con cada nueva vuelta, la artista se encuentra con distintos peatones, pero también convergen personas que conforman parte del orden comercial de la glorieta de forma cotidiana y que son reconocibles para los transeúntes, como el lustrador de zapatos. Dicho lo cual, el espacio donde se realiza la acción, Glorieta de los Insurgentes, aporta significado al *performance* de Bello, tanto en su recorrido exterior como en su paso hacia lo subterráneo. El Metro es un espacio de la Ciudad de México que se diferencia de la superficie y, más allá de ser un *no-lugar*, como lo consideraría Marc Augé, es un territorio polisémico donde transitan múltiples identidades. La artista logra en este espacio ejercer un acto *flâneuse* que se contrapone con el personaje principal de *El huésped*.

El Metro es el espacio donde se conectan las entrañas de la glorieta con el resto de la Ciudad de México; además, es un medio que democratiza el transporte. Lo anterior se refleja en el diseño de la comunicación visual imperante para navegarlo, desarrollada por Lance Wyman para las olimpiadas de 1968. Richard Saul Wurman (1971) afirma que, gracias a los íconos con los que se identifican las estaciones, para recorrer el subterráneo capitalino, una persona no necesita saber leer:

⁴ Es decir, una vendedora que circula por los vagones del Metro.

[...] each station has a graphic symbol as part of an overall graphic design for the transportation system. Colors are keyed to help identify both the signs and the message. Each station's sign represents some historical or distinctive landmark near that station. For example, a cluster of flowers denotes Balbuena, a station located near the garden of Balbuena. The site of Salto del Agua station was once the termination of an aqueduct and is symbolized by a fountain. (Wurman, 1971: 54)

Cuando la segunda parte de la acción comienza y Bello se dirige hacia el Metro para tomar el papel de *vagonera*, surge un paralelismo con Ana —el personaje protagónico de *El huésped*—. Ambas caminan hacia el subsuelo, donde se transforma el acto *flâneuse* desarrollado a lo largo de la acción y la novela. Este descenso hace referencia a un andar femenino que se debe ceñir al “espacio de las idénticas” y que no se debe inscribir en el exterior. Sin embargo, Bello no pierde identidad ni esencia —como es el caso de Ana, quien cede agencia ante La Cosa, otorgándole el acto *flâneuse*— sino que ejerce poder sobre el espacio urbano mediante la repartición de conocimiento en el ámbito subterráneo de la capital.

La guerra de independencia mexicana tiene como protagonistas, en la historia oficial, una mayoría de hombres, quienes existen en el imaginario ciudadano como los héroes patrios, aquéllos que dieron la vida para que una nación fuera posible. Existe en esta acción una paradoja, porque la artista representa la voz de una niña, de la infancia, como un elemento que otorga agencia al andar *flâneuse*:

Es curioso, desde este punto de vista, cómo siempre los varones han tenido cierto sentido de los pactos entre varones, siempre han establecido cierta relación de reciprocidad. Si más varones van a la guerra, esto luego se traduce políticamente; en cambio, con las mujeres ocurren cosas curiosas: aparte de ser crías para todo o secretarías para todo u obreras de fábricas para todo, podremos ser también guerrilleras para todo. Entramos y sali-

mos de las escenas sin que haya registro, sin pedir ni que se nos dé nada a cambio. Las mujeres han participado en guerras de liberación nacional, han formado parte de guerrillas, han sido partisanas sin que exista un registro histórico de ello. (Amorós, 1998: 7)

Bello realiza una acción efímera en un lugar reservado para el tránsito de los usuarios —aunque *de facto* transacciones comerciales y actuaciones diversas se llevan a cabo en los furgones—. La respuesta que recibe a “como una oferta, una promoción de la historia, le traigo a un insurgente” es un “no gracias”, que se da de manera casi automática entre usuarios del Metro. Sin embargo, ella rompe con el guion establecido al replicar: “la independencia no se vende” o “la independencia ya la pagaron”. La artista fractura la cotidianidad del transporte al considerar que la independencia ya “se encuentra pagada” y queda en manos del público del *performance* concluir con qué se ha pagado la emancipación mexicana. (Katnira Bello, comunicación personal, 25 de mayo de 2019).

Como *flâneuse*, Bello enlaza dos territorios urbanos —superficie y subsuelo— e increpa a los usuarios del metro la poca importancia que dan a la historia patria. Sumado a lo anterior, hace una transición hacia el subterráneo para camuflarse con las identidades que ahí se encuentran, tal como la protagonista de *El huésped*. Aunque, a diferencia de ésta, la artista no guarda silencio, sino que evoca las voces que forman parte de la cotidianidad del transporte.

Mientras en la parte exterior del *performance* hay una repetición periódica del camino andado que activa la memoria histórica, dentro del Metro la artista obedece a las pautas del transporte y cambia por completo de audiencia al pasar de un vagón a otro. En este recorrido, ella se atiene al trayecto del tren por la primera línea del Metro, la rosa, que tiene una longitud de más de 18 kilómetros. Bello recorre una gran parte de la ciudad, por lo que, aunque la acción artística haya comenzado y terminado en la estación Insurgentes, el espacio de la superficie varía dramáticamente, trasladando así a la *flâneuse* a lo largo de la Ciudad de México.

Entonces, *Glorieta de los Insurgentes* es una acción que incorpora a la Ciudad de México como principal escenario. En un acto *flâneuse*, Bello recorre un territorio que se extiende a través de estratos verticales, subterráneos. El andar de la artista hacia el subsuelo exhibe una ciudad que existe en los intrincados caminos del Metro. La primera parte del *performance* marca los pasos de la artista alrededor de la rotonda-monumento uniendo hitos históricos, evocando las vidas de los héroes patrios.

En conclusión, el motivo de la *flâneuse* se encuentra en las obras analizadas, una perteneciente a la literatura y otra al campo del arte acción: en ambas se evidencia que la *flânerie* ejercida por mujeres debe estudiarse a la luz de la tensión que existe entre los espacios público y privado. La Ciudad de México es una urbe compleja que, en las representaciones, matiza la experiencia *flâneuse* por lo que, por un lado, Katnira Bello recupera el andar como un método para recordar a los héroes de la Independencia y considerarlos un símbolo de resistencia de la memoria. Por otro lado, es claro que existen diferencias con la *flâneuse* de Nettel, quien es La Cosa, un ente condenado a la oscuridad cuyo recorrido es lanzado a las entrañas de la metrópolis. Las obras analizadas arrojan luz sobre el mutismo que rodea todo aquello que se relacione con el quehacer de las mujeres en la capital mexicana; sin embargo, en una última instancia, muestran que la posesión femenina de la metrópolis a través de la *flânerie* tiene múltiples perspectivas.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan. (1981). “Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina”. En *Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No Objetual*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín. 75-88.
- AMORÓS, Celia. (1994). “Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de ‘lo masculino’ y ‘lo femenino’”. En *Feminismo, igualdad y diferencia*. México: UNAM, PUEG. 23-52.
- BELLO, Katnira. (2004). *Por debajo/acciones*. Ciudad de México: Función Variable.
- BENJAMIN, Walter. (1983). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Londres: Verso Classics.
- CUVARDIC García, Dorde. (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. Paris: Publibook.
- ELKIN, Lauren. (2016). *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. Londres: Farrar, Straus and Giroux.
- NETTEL, Guadalupe. (2006). *El huésped*. Barcelona: Anagrama.
- PUGA, Alejandro; TOVAR, Carmen Patricia. (2017). “Novelistic Cartographies of the Mexico City Flâneur”. En Glen David Kuecker (Ed.), *Mapping the Megalopolis: Order and Disorder in Mexico City*. Maryland: Lexington Books.
- SABER, Yomna. (2014). “The Charged Strolls of the Brown Flâneuse in Sandra Cisneros’s ‘The House on Mango Street’”. *Pacific Coast Philology*, 48(1), 69-87.
- TESTER, Keith. (2014). *The Flaneur (RLE Social Theory)*. Londres: Routledge.
- WILSON, Elizabeth. (1991). *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. Berkeley: University of California Press.
- WURMAN, Richard Saul. (1971). “Making the City Observable”. *Design Quarterly*, (80), 1-96. doi: 10.2307/4047376.