

LA FLANEUSE EN LA HISTORIA DE LA CULTURA OCCIDENTAL

Dorde Cuvardic García

RESUMEN

El presente artículo resume el estado de la cuestión de las investigaciones que a escala internacional se han realizado sobre la figura de la *flaneuse*. Se investigan algunas manifestaciones de la *flaneuse* en la historia de la literatura; además de indagar en las diferentes prácticas sociales en las que se puede involucrar. Desde el punto de vista de la categoría histórica, las primeras investigaciones sobre la *flaneuse* negaron la posibilidad de su existencia, en términos de la diferencias de acceso que hombres y mujeres han experimentado en el espacio público en Occidente. Desde el punto de vista de la categoría conceptual, otros investigadores proponen la existencia de diferentes tipos de *flaneuses* (la transeúnte que disfruta de acceso libre al espacio público, la investigadora social, la encuestadora, la trabajadora social, la consumidora, la espectadora del cine). Actualmente, las investigaciones analizan las distintas experiencias que las mujeres han expresado sobre su acceso al espacio público en distintos tipos de escritura autobiográfica: en este caso, la *passante*, objeto del placer visual del *flaneur*, da paso a la *flaneuse*, a la mujer que expresa su propia subjetividad.

Palabras clave: *flaneuse*, transeúnte, mascarada, escritura femenina, placer visual.

ABSTRACT

This article summarizes the state of international research on the figure of the *flaneuse*. Some expressions of the *flaneuse* are also researched through the history of literature, as well as investigating the different social practices in which they can be involved. From an historical category perspective, the initial research on the *flaneuse* denied the possibility of her existence, in terms of the different access men and women have experienced on public spaces in the West. From a conceptual category perspective, other researchers have proposed the existence of different types of *flaneuses* (the female passer-by enjoying free access to public spaces, the female social researcher, the female pollster, the female social worker, the female consumer, the female movie goer). Now, research analyzes different experiences women have expressed about their access to public spaces in several types of autobiographical writings: in this case, the *passante*, object of the *flaneur*'s visual pleasure, gives way to the *flaneuse*, the woman expressing her own subjectivity.

Key words: *flaneuse*, *passante*, masquerade, woman writing, visual pleasure.

Dr. Dorde Cuvardic García. Profesor. Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Universidad de Costa Rica.
Correo electrónico: dcuvardic@yahoo.es

Recepción: 04- 01- 2011

Aceptación: 08- 02- 2011

1. Introducción

La *flâneuse* no ha recibido tanta atención como su contraparte masculina, el *flâneur*, el hombre ocioso que callejea en la ciudad¹. En su clásico texto costumbrista *Fisiología del flâneur* (*Physiologie du flâneur*), Louis Huart (1841) incluso excluye a la mujer de la *flanerie*. Ha sido considerada, más bien, como objeto de observación y placer visual de un *flâneur* por definición masculino. Afirma Bowlby (1992: 6-7) que la *flanerie* es una práctica masculina y asume a la mujer “como parte del espectáculo, una de las curiosidades en las que el *flâneur* querrá tomar interés en el transcurso de su callejeo. [...] la mujer es esencial para el *flâneur* como un objeto de su mirada móvil [...] es en este sentido equivalente al escaparate de una tienda”.

Frente a esta visión, 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. Llegados a este punto, se pueden plantear las siguientes preguntas de investigación: ¿a partir de qué momento histórico comenzó a existir la *flâneuse* como tipo social identificable?; ¿desde cuándo vemos en Occidente a la *flâneuse* artista?; ¿se puede comprender más bien como un concepto teórico que permite acercarnos al acceso y uso que la mujer hace del espacio público?; ¿ha sido representada en las prácticas culturales occidentales?; ¿cómo ha reflexionado la crítica cultural sobre esta figura social?

El objetivo de la presente investigación es realizar un recorrido por todas aquellas discusiones que asumen o problematizan la figura de la *flâneuse* como concepto teórico útil para la crítica cultural. Asimismo, se analizan algunos textos literarios y cinematográficos donde se representa la experiencia de la mujer que callejea en el espacio público.

2. La *flâneuse* como categoría histórica

En un inicio, la ciencia social comenzó negando la existencia de la *flâneuse*. Esta fue la propuesta inicial de Wolff (1985: 44) en la primera de las reflexiones sobre este tema; la *flâneuse* no podía existir en el marco de las divisiones sexuales operadas en el siglo XIX entre las esferas pública y privada: “la vida solitaria e independiente del *flâneur* no se encontraba disponible para las mujeres” (Wolff 1985: 44). La existencia de la *flâneuse* (definida según los parámetros del *flâneur*, como mujer burguesa o pequeño-burguesa que callejea libre sin propósito definido y sin ser objeto de observación), y sólo respaldó en su artículo *The invisible flâneur* el acceso *marginal* de las mujeres al espacio público en el siglo XIX: “sólo aparecen [...] a través de sus relaciones con los hombres en la esfera pública, a través de vías excéntricas o ilegítimas en el espacio público –es decir, en el rol de la prostituta, la viuda o la víctima de un asesinato” (Wolff 1985: 44).

Algunos años después de su ensayo, que certificaba la imposibilidad de la *flâneuse*, Wolff (1994), al investigar el ambiente artístico de París en 1900 y al comparar las experiencias vitales de la pintora Gwen John y del poeta Rainer Maria Rilke, aunque rechazó la consideración dicotómica de la teoría de las esferas separadas (espacio público, masculino; espacio privado, femenino) y aceptó la posibilidad de ciertas negociaciones y transgresiones, consideró que la *flanerie* seguía siendo, en el *fin de siglo*, una práctica básicamente masculina: Rilke obtuvo acceso al estudio de Rodin y a la calle, mientras que Gwen John no disfrutó de esta prerrogativa (quedó relegada de la vida artística de esta metrópoli). Así, considera que la *teoría sociológica de las esferas separadas*, aunque simplifica la experiencia histórica sobre el

acceso de hombres y mujeres al espacio público, siguió siendo el modelo ‘dominante’ en el siglo XIX y a comienzos del XX. Wolff (1994: 118-119) expone este criterio al señalar que, aunque los hombres también habitaron la privacidad del hogar y que las mujeres obreras atravesaban la esfera pública laboral y la calle y que el gran almacén proporcionó un respetable espacio (semi)público, junto al parque y el teatro, entre otros, para la mujer de clase media, también es cierto que predominó en la experiencia femenina la ideología de las esferas separadas, que funcionaba para hacer invisibles y no respetables a las mujeres que transitaban en la calle: “La equiparación de la feminidad con lo doméstico, aunque sea una distorsión, o por lo menos una simplificación, de las vidas reales de las mujeres, tiene una realidad importante en la realidad de su experiencia” (Wolff 1994: 119).

La progresiva aceptación de la *flâneuse* como figura histórica reconocible, como metáfora conceptual que permite a los científicos sociales comprender los determinantes ideológicos del acceso de la mujer a los espacios públicos, está acompañada del resquebrajamiento paulatino de las sólidas fronteras del modelo patriarcal de la división sexual entre la esfera pública masculina y la privada femenina. Wilson (1992), en su crítica a este modelo, clásico en las ciencias sociales en el siglo XX, señala que la esfera privada también ha sido un dominio masculino, organizado para el descanso y la recreación del hombre, y que la casa burguesa no siempre ha sido un lugar seguro para todas las mujeres, como por ejemplo sucedía en el caso de las empleadas domésticas que sufrían acoso sexual del marido burgués. A su vez, deben reconocerse diferentes modalidades de acceso de la mujer al espacio público. En todo caso, los críticas feministas que han deconstruido este modelo no han respaldado la existencia histórica de la *flâneuse*. Elisabeth Wilson la negó, al considerar que su contrapartida masculina, el *flâneur*, en lugar de ser un sujeto histórico, debe entenderse más bien como una categoría conceptual. Wilson considera que nunca podría existir un *flâneur* femenino porque

el *flâneur* en sí mismo nunca existió, al no ser nada más que la manifestación de la excepcional mezcla de excitación, tedio y horror experimentado por muchas personas en las nuevas metrópolis, y los efectos disgregadores de estos procesos en la identidad masculina. [...] Es una figura que debe ser deconstruida. Es una proyección fluctuante de la angustia del poder burgués masculino, más que la sólida materialización de este último. [...] El *flâneur* representa la masculinidad inestable, atrapada en las violentas dislocaciones que han caracterizado el proceso urbanizador. (Wilson 1992: 109)

Es decir, para Wilson, el *flâneur* nace en el siglo XIX como metáfora que permitió a la ideología patriarcal domesticar la ansiedad que los hombres burgueses experimentaron ante los procesos culturales de la modernidad, entre ellos, la mercantilización y la erotización del espacio público urbano. El deambular del *flâneur* y su promoción en las representaciones culturales fue una táctica que tuvo el hombre burgués para comprender (hacer legible) y ‘familiarizarse’ con un espacio urbano que se estaba convirtiendo en ajeno, ominoso.

Por mi parte, considero que el *flâneur* ha existido como figura histórica (identificado como tal por muchos investigadores –Prendergast, por ejemplo– en el costumbrismo francés de los años treinta y cuarenta del siglo XIX) y que, además, también ha sido utilizado exitosamente como metáfora conceptual en las ciencias sociales.

Años después de su ensayo inicial, Wolff (2006: 22-24) modificó parcialmente su propuesta y precisó que la invisibilidad de la mujer en los espacios públicos de la modernidad no tiene que ver con su ausencia ‘real’, con su experiencia cotidiana; más bien, esta exclusión es producto de un discurso sobre la modernidad legitimado por las ciencias sociales, discurso

que, al centrarse en el espacio público –la calle y el espacio urbano– y en la figura del *flâneur*, ha instituido una comprensión sesgada de la vida pública, orientada hacia las experiencias y los papeles de los hombres, frente a los protagonizados por las mujeres. D’Souza y McDonough (2006) destacan que el ‘ataque’ de Wolff en su ensayo de 1985 se dirigió a una tendencia sociológica (representada por Baudelaire, Simmel, Benjamin, Berman) que ha definido la modernidad en términos de espacio público, y más específicamente en términos de prácticas masculinas (espacio laboral, ocio masculino), propuesta académica que silenció por décadas, en la sociología, el tema de la estructuración de las esferas pública y privada a partir del género (y la importancia de la esfera del ‘hogar’ en la reproducción social). Wolff consideró en su artículo inicial que la ideología patriarcal diseñó gran parte de los presupuestos de la sociología planteada en el siglo XX. De la legitimación de cada una de estas esferas resultó la creación de propuestas teóricas que asignaron valencia positiva o negativa a cada una de ellas. Así, hablamos de una sociología que situó la ‘cotidianeidad’ en espacios públicos (no en los privados) caracterizados por lo contingente y que tuvo al *flâneur* como su principal héroe.

A partir del camino iniciado por Wolff en los años ochenta del siglo XX, las teorías visuales sobre la mirada móvil urbana han considerado el determinante del género y han problematizado la existencia de la *flâneuse*. Un análisis de gran influencia en la crítica literaria y artística feminista fue emprendido por Griselda Pollock (1988), quien en *Vision and difference. Femininity, feminism and histories of art* investigó las posibilidades que la sociedad burguesa francesa decimonónica ofreció a las pintoras impresionistas (Berthe Morisot, Mary Cassat, entre otras) para que desarrollaran una *flanerie* urbana en las mismas condiciones que la emprendida por los pintores impresionistas, algunos de ellos ampliamente reconocidos como *flâneurs*. La conclusión de Pollock es negativa: mientras los pintores tuvieron mayor libertad de movimiento para acceder a ciertos espacios sociales considerados como paradigmáticos de la modernidad cultural, las pintoras vieron restringido su acceso. Demostró que la cultura patriarcal burguesa impidió a las pintoras impresionistas convertirse en *flâneuses*, determinante ideológico que incidió en la elección y la mirada adoptada en los espacios que representaron en sus pinturas: mientras que las alcobas, las salas de visitas, los balcones, los teatros y los parques son espacios compartidos tanto por los pintores como por las pintoras impresionistas, los bastidores de los teatros, los cafés, los *folies* y los prostíbulos, en cambio, constituyeron espacios de representación exclusiva de los primeros. De la misma manera que el ensayo de Wolff supuso una crítica a la definición tradicional de la modernidad como espacio exclusivamente público y masculino, el ensayo de Pollock, a su vez, supuso una crítica a la historia del arte que se venía planteando hasta entonces, sobre todo a la propuesta de Clark expuesta en su libro *La pintura de la vida moderna: París en el arte de Manet y sus seguidores*. Clark, al enfocarse en la representación de los espacios del ocio y el consumo por los pintores impresionistas, obvió la importancia que tenían las relaciones de género en estas prácticas sociales, como se encargan de recordar D’Souza y McDonough (2006: 5). La investigación de Pollock también fue importante para la historia del arte al plantear una interpretación de los textos pictóricos desde el género; prestó atención al hecho de que los espacios públicos representados por los pintores impresionistas eran lugares de diversión masculinos a los que las mujeres tenían acceso, más que todo, en términos mercantiles, ya sea como empleadas de estos establecimientos o como prostitutas (Pollock 1988: 54). Su investigación llegó a las mismas conclusiones que el ensayo inicial de

Wolff: también en la producción artística decimonónica es clara la división entre las esferas pública y privada, aunque este punto de vista también ha quedado ‘suavizado’ en los últimos años en la historia del arte.

Hasta los años noventa, el ámbito académico, incluido el de la teoría crítica feminista, ha considerado la *flanerie*, en la modernidad occidental, como una práctica por definición masculina. La propuesta de la separación de las esferas según el género permitió a las críticas feministas denunciar el carácter patriarcal de la cultura occidental, y más específicamente a la sociología de la modernidad, que ha definido al *flâneur* como protagonista paradigmático de su espacio público.

3. La aparición histórica de la *flâneuse*

La teoría que formuló la imposibilidad histórica de la *flâneuse* comenzó a resquebrajarse a partir de los años noventa. Las investigaciones realizadas en las ciencias sociales sobre las posibilidades de acceso individual en solitario de la mujer al espacio público, como es el caso del ensayo original de Wolff, han tenido en mente a la mujer burguesa y pequeño burguesa, ya que, por lo general, se parte del principio de que las mujeres de clase obrera y de los estratos marginales desde siempre han tenido un acceso más libre. En consecuencia, cuando la crítica feminista afirma que a partir de cierto momento la mujer experimenta nuevas modalidades de acceso y de movilidad individual (sin compañía masculina) en el espacio público, debe entenderse que se usa el sustantivo genérico para designar a la mujer burguesa y pequeñoburguesa. Este acceso se convierte en fuente de ansiedad moral para el hombre educado en la ideología burguesa patriarcal, como señala Walkowitz (1995: 55) al hablar del siglo XIX occidental: “Se daba por supuesto que, al encontrarse en público, las mujeres estaban en peligro y, al mismo tiempo, que eran una fuente de peligro para los hombres que se congregaban en las calles. En el mapa mental de los espectadores urbanos carecían de autonomía: eran portadoras, no creadoras de significado.” En ciertos contextos urbanos decimonónicos, una mujer burguesa que deambulase sola podría ser confundida con una prostituta (portadora de significado). La movilidad de la mujer burguesa y pequeño burguesa estaba limitada a ciertas calles ‘respectables’.

El patriarcado consideraba que la mujer, en ciertos espacios públicos, se encontraba en situación de potencial peligro y que, por lo tanto, debía ser objeto de protección, mientras que la prostituta que caminase sola se entendía más bien como fuente de peligro para la moral masculina. Como explica Wilson, “el problema en la vida urbana del siglo diecinueve era si cualquier mujer en el nuevo y desordenado mundo de la ciudad [...] no era una mujer pública y, de esta manera, una prostituta” (1992: 93). De la misma manera, Buck-Morris declara: “La prostitución era la versión femenina de la *flanerie*. [...] el *flâneur* era simplemente el nombre de un hombre que paseaba; pero todas las mujeres que paseaban se arriesgaban a ser consideradas prostitutas” (1986: 119). Buck-Morris ve en la prostitución callejera la única posibilidad de existencia de la *flâneuse* en el siglo XIX occidental. Es más, la mujer solitaria era etiquetada como prostituta precisamente por el *flâneur*, por el paseante masculino. Abundan las representaciones de la prostituta desde esta mirada del escritor paseante. Casos procedentes del modernismo latinoamericano los tenemos en la sección *Las sombras de la noche* de la crónica *La avenida de Mayo*, de Enrique Gómez Carrillo, el poema *Luna ciudadana*, de Leopoldo Lugones, o el poema en prosa *En el tranvía*, de Julián del Casal².

La identificación de la prostituta se hace más difícil en las escenas callejeras de los documentales urbanos, ya que la cámara, que por lo general utiliza una focalización externa, no puede representar el encuentro intersubjetivo erótico desde el punto de vista de sus protagonistas. Un ejemplo lo ofrece *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann (Figuras 1-6).



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Una mujer camina con cierto ‘desenfado’ o ‘coquetería’ (movimiento de brazos, piernas) y al doblar la esquina de una tienda su mirada parece encontrarse con la de un transeúnte. Este último se detiene ante uno de los escaparates, y mientras toma un cigarrillo, su mirada parece cruzarse –aunque está de espaldas– con la de la mujer, que le observa desde el otro escaparate. Seguidamente, el hombre deshace el camino andado para cruzar nuevamente la esquina. Gleber (1999: 182-3) considera que esta situación está cargada de ambigüedad y no permite ofrecer ninguna interpretación concluyente.



Figura 5



Figura 6

La mujer burguesa y pequeño burguesa es objeto de la mirada ansiosa y escrutadora de la ideología patriarcal en *Ferragus, jefe de los devorantes*, de Balzac, donde el narrador nos ofrece incluso las conjeturas que un prototípico observador masculino, imbuido de la moral burguesa, establecería en el caso de llegar a escrutar la llegada de una mujer burguesa a calles y casas ajenas a las frecuentadas por el ‘mundo respetable’:

Sí, existen calles o finales de calle y ciertas casas desconocidas para la mayor parte de las personas del gran mundo por las que una mujer elegante no sabría ir sin que pensasen de ella las cosas más mortificantes. Si esa mujer es rica, si tiene coche, si va a pie o disfrazada por algunos de esos desfiladeros del París parisense, compromete su reputación de mujer honrada. Pero si por casualidad penetra en ella a las nueve de la noche, las conjeturas que un observador puede permitirse pasan a ser asombrosas por sus consecuencias. En fin, si esa mujer es joven y bonita, si entra en alguna casa de una de estas calles, si la casa tiene un pasillo largo y sombrío, húmedo y hediondo, si en el fondo del pasillo titila el pálido resplandor de un quinqué y en este resplandor se dibuja la horrible cara de un vieja con descarnados dedos, la verdad, digámoslo en interés de las mujeres jóvenes y guapas, esta mujer está perdida, se halla a merced de cualquier conocido que la encuentre en estos lodazales parisenses. (Balzac 1945: 11)

En la novela de Balzac, la mujer es objeto de escrutinio de la mirada panóptica del patriarcado. Incluso se asume que, en ocasiones, la mujer se disfrazará para evitar esta vigilancia. El narrador no evalúa moralmente la conducta de la mujer que callejea, sino la actitud implacable del observador burgués: no está ‘perdida’, según el narrador, por transitar en ciertos espacios, sino por quedar identificada por un observador que arrojará toda su sanción moral. Si es identificada por cualquier conocido, será objeto de la condena moral que difundirá a la opinión pública. También en la segunda mitad del siglo XIX, con un mayor acceso de la mujer al espacio público en Occidente, pervivió esta preocupación en la ideología patriarcal. Una ansiedad paralela aparece, como señala Parsons (2000: 43-46), en la feminización del concepto de *masa*, en las investigaciones de la psicología de las multitudes.

Más allá de las discusiones sobre su equiparación con la prostituta, Anne Friedberg es quien primero defendió la existencia de la *flâneuse* en el siglo XIX, al situar su aparición en las mujeres de clase media que visitaban solas los espacios de consumo. Para Friedberg, el desarrollo de esta cultura en la segunda mitad de este siglo, con el ejemplo paradigmático de los grandes almacenes, fue un factor muy importante en el surgimiento de la *flâneuse*, ya que permitió a la mujer burguesa y pequeño burguesa transitar sola, o en compañía femenina, por la ciudad, en salidas motivadas por la compra. El papel social de la mujer cambió en el siglo XIX y, gracias a las nuevas prerrogativas que disfrutó, obtuvo un mayor acceso y movilidad en el espacio urbano (Friedberg 1993: 35). En resumen: la *flâneuse* nace como consumidora. Friedberg otorga dos atributos consustanciales para definirla como tal, la movilidad o traslado y la observación:

[e] *flâneur* femenino, la *flâneuse*, no fue posible hasta que se encontró libre para deambular en la ciudad bajo su propia voluntad. Y esto debía equipararse al privilegio de comprar bajo su propia voluntad. El desarrollo del consumo a finales del siglo XIX como actividad de ocio socialmente aceptable para las mujeres burguesas [...] impulsó a las mujeres a deambular sin escolta. (1993: 36)

Se sobrentiende que la ‘escolta’ es masculina. Al igual que el *flâneur* histórico original, que visitaba los espacios comerciales de los *pasajes*, la *flâneuse* queda definida por transitar sola en la calle, al dirigirse a los grandes almacenes (herederos de los *pasajes*), y por deambular en estos últimos: “Los grandes almacenes pueden haber sido, como dijo Benjamin, el último golpe del *flâneur*, pero fue el primero de la *flâneuse*” (en cursiva en el original) (Friedberg 1993: 37). Esta movilidad *hacia y en* los espacios comerciales de los grandes almacenes queda representada en la novela de Émile Zola, *La felicidad de las damas* (*A Bonheur des Dames*),

de 1883. Asimismo en el *mall* a inicios del siglo XXI. Según Friedberg (1991: 424), la flaneuse ha encontrado en este último lugar un espacio para emprender una mirada móvil que le otorga poder. Wilson (1992: 101) también respalda su existencia a partir de la experiencia del consumo: “Aunque se podría argumentar que la compra fue para muchas mujeres –quizás la mayoría– una forma de trabajo, más que de placer, al menos para las mujeres ociosas proporcionó placeres como mirar, socializar o simplemente deambular en la tienda de departamentos, una mujer podría convertirse en *flâneur*”. Por su parte, Prendergast (1992: 124) también considera que la actividad de observar escaparates permite identificar a la *flaneuse*. Precisamente, recordemos, este fue uno de los comportamientos definitorios del *flâneur* histórico, en las décadas de 1830 y 1840, en el París de los pasajes.

En contra de estas propuestas, que permiten ver en la compradora a una *flaneuse*, Wolff consideró, en los años noventa, que

el comprador está comprometido en un tipo de movilidad con un propósito definido que no tiene nada que ver con el deambular indolente y sin dirección del *flâneur*. Cuando el comprador es una mujer, cualquier desviación de la prueba de tal propósito inmediatamente la convierte en sospechosa –como ociosa, una mujer no respetable. Decir que las mujeres tienen razones aceptables para estar en la calle no las identifica como *flaneuses*. (1994: 125)

Asimismo, en un ensayo posterior, Wolff (2006: 21-22) no considera la compradora y la asistente al cine como casos de *flaneuses*, e incluso niega la existencia de esta última. Central en la definición del *flâneur* es la ausencia de objetivos en su callejeo, y la reflexividad de la mirada (su carácter analítico); mientras que el gran almacén es un espacio cerrado y delimitado y la compra es una actividad con un propósito concreto. También considera que el cine difícilmente puede ser entendido como espacio público y que la mirada ‘virtualmente’ móvil de la espectadora, fija como está en su butaca, no se puede equiparar a la mirada del callejeo urbano. Considero que Wolff se basa en una definición bastante restrictiva de la *flanerie*. En este artículo, se maneja una definición más amplia: es un paseo reflexivo, tenga o no objetivo predefinido.

Deambular por los espacios comerciales fue, desde el inicio, una actividad definitoria del *flâneur*. El hombre también queda seducido por la fetichismo de la mercancía y, además, ¿quién negará que su consumo visual en los escaparates de los pasajes no terminaría en el acto de compra? Wilson (1992: 101) nos recuerda que el acto de compra o el consumo de escaparates siempre fue un elemento identitario en la definición del *flâneur*. Y, si es un rasgo definitorio de este tipo social, ¿por qué no lo puede ser de la *flaneuse*? Por lo general, se ha ocultado el poder de atracción que han tenido los grandes almacenes para los hombres. Dos casos nos hablan de esta seducción: Gómez Carrillo (la sección *El palacio de las tentaciones* de la crónica *Florida la bien nombrada*, del volumen *El Encanto de Buenos Aires*) y Julián del Casal (*Álbum de la ciudad. El Fénix*). En cambio, esta misma actividad, deambular en los espacios comerciales, cuando ha sido emprendida por la mujer, ha sido considerada como problemática a la hora de definir a la *flaneuse*. Dos razones parecen motivar, para Wolff, la exclusión de la mujer de la *flanerie*: el espacio totalmente cerrado de la tienda de departamentos y la existencia de un objetivo final, el acto de compra final emprendido por la consumidora. Olvida, por lo demás, que el *flâneur* también ha ejercido su indolencia en espacios ‘interiores’ (teatros, cafés, pasajes) y que la consumidora, antes del acto de compra, ha debido deambular por la ciudad (si es que no ha llegado al comercio en un medio de transporte), antes de desplazarse por los pasillos de la tienda de departamentos, una modalidad más de actividad peripatética. Por lo tanto, ha ejercido previamente una *flanerie* callejera y la emprenderá seguidamente en un espacio interior.

Al igual que Wolff, otras investigadoras niegan la propuesta de la compradora como el nacimiento de la *flâneuse*, al destacar que es una conducta donde está ausente cualquier atributo asociado con la mirada intelectual o artística. El *almacén de novedades* altera la *flanerie* más allá de su reconocimiento, cuando explica Parkhurst Ferguson que “la reconstrucción del *flâneur* como consumidor y la redefinición de la *flanerie* como consumo, de hecho acaba con la asociación del *flâneur* con la creatividad” (1994: 35). Pero, debe recordarse que la asociación entre la *flanerie* y la creatividad artística sólo forma parte de ciertas tradiciones estéticas (costumbrismo, Baudelaire). Además, Ferguson considera que, sea consumidor o consumidora, el deseo por la mercancía elimina el distanciamiento crítico: “Al eliminar la distancia entre el individuo y la mercancía, la feminización de la *flanerie* la redefine hasta excluir su existencia. La mirada desapasionada del *flâneur* se disipa bajo la presión del compromiso apasionado del comprador” (1994: 35). En la misma línea, Gunning (1997: 42) considera que el deseo visual que asume la *flâneuse* como compradora la relaciona más con el mirón o *badaud*, que se sumerge en lo que observa, que con la mirada distanciada del *flâneur*. Pero, para refutar estas propuestas, también debe recordarse que la compra es una actividad cognitiva y que la disolución de la distancia del *flâneur* en la mirada del *badaud* es uno de los procesos dialécticos a los que el primero puede quedar abocado.

Por mi parte, considero que la *flanerie* no desaparece en el espacio comercial; simplemente se transforma. Ahora se calleja o se deambula en el espacio comercial para comprar. Esta última puede llegar a ser una compleja actividad analítica realizada por *flâneuses*. Muchos críticos no consideran el papel interpretativamente activo (toma de decisiones, por ejemplo) que el acto de compra puede desencadenar.

4. La aparición de la *flâneuse* en el espacio urbano como mujer profesional

No sólo surge la *flâneuse* en el siglo XIX como consumidora que obtiene placer visual de los escaparates de las avenidas comerciales y de los pasillos de los grandes almacenes. Además, debe destacarse que, frente al hombre de clase media, que representa sus experiencias callejeras en textos periodísticos y literarios, surgen en Occidente, a partir de la década de 1880, nuevos actores femeninos que interpretan la ciudad. Las mujeres hacen acto de presencia en el espacio público desde la esfera profesional. La ampliación del sector terciario, por ejemplo, permitió su acceso al mercado laboral británico en la segunda mitad del siglo XIX.

Copelman (1994), por ejemplo, analiza el surgimiento de significativas oportunidades para las mujeres británicas de clase media, en su papel de administradoras escolares o de voluntarias en distintas esferas sociales. Y, aunque no es una *flâneuse* en toda regla (ya que no realiza un consumo visual orientado hacia la reflexión), sino más bien un caso de acceso profesional de la mujer al espacio público, Schor (1992) llama la atención de la presencia de conductoras de carruajes en el *París fin de siglo*, protagonistas de diversas series de tarjetas postales muy populares en la época. Por su parte, Wilson (1992) habla del surgimiento de nuevos espacios sociales en el Londres de finales del siglo XIX, como son los establecimientos de comidas para las mujeres ocupadas en el sector terciario (*white-collar*) o los espacios de descanso en los grandes almacenes, que transformaron la experiencia de la vida pública de las mujeres de clase media y baja.

Voluntarias en organizaciones de caridad y/o trabajadoras sociales que realizaban encuestas en los vecindarios transitaban en los espacios públicos británicos a finales del siglo XIX y comienzos del XX sin compañía de ningún hombre, como muy bien ha investigado Walkowitz (1995). En algunas ocasiones, prepararon excelentes documentos sobre la condición social y laboral

de la mujer británica. Epstein Nord (1995) analiza los informes de las encuestas sociales *Riqueza y pobreza* (*Rich and Poor*), 1896, por Helen Bosanquet, *Ojeadas hacia el abismo* (*Glimpses into the Abyss*), 1906, de Mary Higg's, *En los talleres* (*At the Works*), 1907, de Florence Bell, y *Alrededor de una libra por semana* (*Pound about a Pound a Week*), 1913, de Maud Pember Reeve.

Con el amparo de una profesión, el callejeo urbano fue emprendido por las periodistas. Frente a la actitud del *flâneur* periodista, que ocasionalmente objetivó a la mujer transeúnte y la convirtió en objeto de placer visual (como en el costumbrismo), debe destacarse que, en el marco de las relaciones anónimas callejeras, las mujeres periodistas también han representado su apreciación de la ciudad. Wilson (1992: 104-105), quien sólo reivindica la *flâneuse* como categoría conceptual, explica que una de las escasas excepciones que hablan de su existencia histórica en el siglo XIX se dio en el papel de la periodista y de la escritora; expone el caso de George Sand y de Delphine Gay, esposa de Émile de Girardin, famoso empresario periodístico que popularizó la prensa (mediante la venta al pégón) en la década de 1830. Asimismo, entre los casos de *flâneuses* periodistas podemos mencionar a la norteamericana Janet Grant, corresponsal en París del *New Yorker* que publicó la columna quincenal 'Paris Letter' desde 1925 hasta 1976, año de su muerte³.

No sólo el espacio laboral permitió a fines del siglo XIX e inicios del XX un mayor acceso de la mujer al espacio público, sino también el tiempo de ocio. Además del gran almacén, surgieron otras modalidades de *flanerie* femenina. Así, por ejemplo, en la década de 1890, cuando el ciclismo se puso de moda, las mujeres que lo practicaban encontraron la posibilidad de circular solas por las calles sin encontrar la sanción moral de la sociedad burguesa (Gordon Mackintosh y Norcliffe 2006: 17-37).

Al término de la primera guerra mundial, nuevos estratos de mujeres solteras desarrollaron en Francia sus propios circuitos laborales y de ocio, experiencias representadas en la escritura de Colette y Victor Margueritte. La imaginería y la interpelación de las revistas galantes [*gallant magazines*] y los semanarios ilustrados de esta época se estructuró "a través de la experiencia del *flâneur*, pero cuyo público es ahora femenino" (Rifkin 1993: 9).

Berlín, Sinfonía de una gran ciudad, 1927, de Walter Ruttmann, nos ofrece imágenes de *flâneuses* que circulan por el espacio público sin ansiedad, con perfecto dominio de su papel (Figuras 7-10). No son simples transeúntes que transitan por la calle rápidamente para llegar a un destino fijo, sino *flâneuses* que caminan indolentemente, que emprenden un escrutinio pausado del espacio circundante, que se detienen a conversar, que esperan... (la imagen fija de los fotogramas impide apreciar este tipo de conducta). Como señala Gleber (1999: 182), son *flâneuses*, no prostitutas: no media ninguna táctica orientada al intercambio económico con otros transeúntes.

Nuevas posibilidades para el callejeo solitario o en grupo surgieron a inicios del siglo XX en Occidente con la aparición de la llamada *Nueva Mujer* (*New Woman*), independiente, que



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

asumía una profesión en el espacio público y que, en su tiempo libre, no sólo se desempeñaba como consumidora, sino también como espectadora (del naciente cine, por ejemplo). Su aparición fue factor de ansiedad para la cultura patriarcal, que propuso y difundió diversos relatos como advertencias o admoniciones para que la mujer no abandonara el hogar (en la literatura, en el cine, en los periódicos). En estos últimos, se representaba a la mujer como la víctima de la vorágine de la ciudad ‘jungla’, moralmente depravada. La trata de blancas se convirtió en tema que desencadenó diversas alarmas sociales en esta época. Una película que trató el tema es *Tráfico de almas* (*Traffic in Souls*), 1913. En estas narrativas, plantea Gunning el “fracaso de la mujer como callejera urbana se dramatiza en términos de carencia del conocimiento íntimo de la ciudad, que en cambio tiene el *flâneur*, y de su constante e inevitable visibilidad, que proporciona un espectáculo no premeditado para observadores siniestros” (1997: 45). Así, la aparición de la *flâneuse* implica la ansiedad del *flâneur* (es decir, de un hombre que ya disfrutaba de un acceso y una libertad de movimiento sin restricciones) ante la presencia de la mujer en el espacio público. Es decir, surgió la preocupación de la ideología patriarcal ante el quebrantamiento de la división clara entre las esferas pública y privada en términos de género.

5. La *flâneuse* travestida en el espacio público

En el siglo XIX, ante la prohibición o la restricción para callejear libremente o entrar en espacios públicos dedicados ‘en principio’ al ocio masculino, algunas mujeres tomaron la decisión de *travestirse*, instigadas por las normas del patriarcado. La mujer artista o escritora, “[s]i trataba de flanear o de escribir, debía estar obligada a identificarse como hombre, o por lo menos de no parecerse a una mujer” (Bowlby 1992: 8). Epstein-Nord, más allá de la comprensión de esta práctica como prescripción directa del patriarcado, explica sus funciones ‘positivas’ en el siglo XIX:

El travestismo intermitente capacitó a las mujeres a entrar en lugares generalmente prohibidos para ellas, y también ofreció la posibilidad de obtener oculta y completa libertad de movimiento [...]. Disfrazarse en términos de género proporcionaba un excitante sentido de invisibilidad, interrumpía el circuito de la objetivación [es decir, ser objeto del consumo visual del hombre heterosexual] y desviaba la atención que habitualmente despertaba la mujer sola en un lugar público. (1995: 241)

En algunos casos, las reflexiones de estas mujeres sobre la experiencia de su *travestismo* callejero pueden leerse actualmente en diversas modalidades de géneros autobiográficos. Es el caso de George Sand (1804-1876), Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762), Vita Sackville-West (1892-1962) o Rosa Bonheur (1822-1899). George Sand, en *Historia*

de mi vida, reflexiona sobre esta táctica, al vestirse con un abrigo, un pantalón, un sombrero, una corbata y unas botas con el propósito de deambular en el espacio público:

Volé de un extremo a otro de París. Me pareció que podría dar la vuelta al mundo. Mis ropas no llamaban la atención. Salía en todo tipo de clima, regresaba a casa a cualquier hora del día, me sentaba en el patio de butacas del teatro. Nadie me prestaba atención, y nadie adivinaba mi disfraz.... Nadie me conocía, nadie me observaba, nadie encontraba ninguna falta en mí; sólo era un átomo en la inmensa multitud. (en Epstein Nord 1995: 118-9)

Un siglo antes, en 1717-1718, durante una estadía en Adrianópolis, ciudad del Imperio Otomano, Lady Mary Wortley Montagu también adoptó una máscara identitaria para caminar por las calles turcas: “Es fácil de ver que las mujeres turcas tienen más libertad que nuestras mujeres... Ningún hombre se atreve a tocar o a seguir a una mujer en la calle. Esta máscara perpetua les proporciona completa libertad para seguir sus inclinaciones sin peligro y sin temor a ser descubiertas” (en Epstein Nord 1995: 119). El uso del velo o del *burka* oculta la identidad de la mujer y, por otro lado, permite a su portadora, como tal, moverse por ciertos espacios públicos sin quedar singularizada. Ahora bien, no debe olvidarse que el uso de estas máscaras, en algunos casos, trae aparejado el acceso limitado de la mujer, impuesto por el patriarcado, a los lugares frecuentados por los hombres.

Otro caso de representación del *travestismo* en los espacios públicos aparece en *Paseos en Londres (Promenades dans Londres)*, 1840, de la escritora peruano francesa Flora Tristán. El capítulo sexto es uno de los más relevantes para analizar el nivel de restricción espacial que sufría el sexo femenino. En “Una vista a la Casa de los Comunes”, Flora Tristán visita el Parlamento británico, a pesar de la prohibición impuesta a las mujeres para asistir a las sesiones de la Cámara de los Comunes. Después de intentar, sin éxito, que un amigo *tory* le prestara su traje para acompañarle a una de estas sesiones, obtiene el beneplácito de un turco en misión diplomática, quien le presta un traje. Cuando ambos llegan al Parlamento, Flora es reconocida como mujer, pero nadie prohíbe su entrada a este espacio. Aunque no prohíben el acceso a Flora Tristán, le hacen ver en voz alta que ha sido reconocida como mujer y que ha ‘violado’ el reglamento de la institución:

[En la última antecámara] dos o tres damas fijaron su mirada sobre mí y repitieron bastante alto: ‘allí hay una mujer en traje turco’ [...] nuestros vestidos se convertían en objeto de atención y pronto el rumor corrió por toda la sala de que había una mujer disfrazada [...] sin ningún miramiento por mi calidad de mujer y de extranjera y por mi disfraz, todos aquellos **gentlemen** me miraban de reojo, hablaban de mí entre ellos y en voz alta, venían delante de mí y me miraban de frente sobre la nariz, después se detenían detrás de nosotros en la pequeña escalera y se expresaban en voz alta, a fin de que pudiéramos entenderlos y decían en francés: ‘¿Por qué esta mujer se ha introducido en la Cámara, qué interés puede tener ella de asistir a esta sesión? Debe ser una francesa, ellas están habituadas a no respetar nada, pero en verdad es indecente, el ujier debería hacerla salir. (1972: 52. En negrita en el original)

Los parlamentarios parecen indicar a Flora Tristán: “te permitiremos entrar al Parlamento si accedes a vestirte como hombre y ser objeto de escarnio por tal comportamiento”. Previamente, antes de entrar al edificio, mientras esperaban Flora Tristán y su acompañante, hombres y mujeres declaraban en voz alta que había una mujer disfrazada de turco.

La máscara *identitaria* de la escritora franco peruana es múltiple, no sólo circunscrita al género, como señala Epstein Nord “Cuando Flora Tristán entraba al Parlamento con la ropa de un caballero turco, empleaba a la vez diversos disfraces: ocultaba su nacionalidad, su forma corporal, su religión y su sexo; no obtenía precisamente anonimato –ni invisibilidad– sino

ambigüedad visual” (1995: 241). De hecho, es reconocida como mujer francesa (con fama de libertinas en la Inglaterra de aquel tiempo).

Flora Tristán no fue la única mujer escritora o artista en sufrir este tipo de humillación por sobrepasar la rígida separación genérica de los espacios públicos. Asimismo, la pintora realista Rosa Bonheur (1822-1899), conocida sobre todo por sus pinturas de caballos, debía ir travestida con ropa masculina al visitar las caballerizas, donde era objeto de escarnio. La policía de la Prefectura de París emitió un certificado que le permitió llevar esta vestimenta. El disfraz femenino también aparece en la ficción decimonónica. Se puede rastrear en *Bleak House*, de Charles Dickens, y *Mary Barton* (1848) y *Norte y Sur* (1854-55), de Elisabeth Gaskell.

En la sociedad contemporánea, no ha desaparecido totalmente el *travestismo* femenino, la imagen que la mujer proyecta sobre la *pantalla social* de las imágenes. La *máscara* no sólo es vestimentaria. Puede ser, por ejemplo, una peluca. La video-instalación *Women Who Wear Wigs (Mujeres que llevan peluca)*, 1999, de la artista turca Kutlu Ataman, muestra cuatro videos, proyectados simultáneamente, cada uno de ellos protagonizado por una mujer que ha debido adoptar una peluca en el espacio público: el primero nos presenta a una activista que usa peluca para escapar de la policía; el segundo, a una periodista que la emplea para ocultar la calvicie incipiente producida por la radioterapia; el tercero, a una estudiante musulmana que la utiliza como sustituto del pañuelo encima de su cabello, para continuar así su educación laica en Francia; el cuarto, a una transexual que la usó, antes del cambio de sexo, para parecer femenina, y después, para ocultar la cabeza rasurada por los policías (Firat 2005). Todas estas tácticas pueden ser investigadas desde el concepto de la *mascarada*, propuesto originalmente por Joan Rivière y aplicado por Mary Ann Doane al cine en su famoso artículo “Film and the Masquerade: theorising the female spectator”. Permite conceptualizar todas aquellas prácticas mediante las que se ‘exageran’ en la mujer los atributos femeninos que el patriarcado le exige (maquillaje, por ejemplo), al tiempo que se exhiben como puro artificio, con lo que se anula la construcción de la identidad sexual binaria propuesta por el patriarcado. Parsons (2000: 26) explica su uso creativo por parte de la mujer:

A través de la mascarada, la mujer puede subvertir el dominio de sí mismo que tiene la mirada masculina al controlar la imagen que la objetiva. Al observador masculino se le niega la posesión de la mujer, presentada sólo desde diversas fachadas, como fragmentos expuestos de su identidad. Ella es también, de esta manera, una artista, y a través de la mascarada de la feminidad no tanto se objetiva a sí misma y se ve a sí misma a través del ojo del hombre como, más bien, se construye y se presenta a sí misma como ella quiere ser vista.

Por supuesto, también permite interpretar el uso del travestismo impuesto por el patriarcado. La máscara no siempre es ‘libremente’ elegida por la mujer. A veces es impuesta. El uso del velo puede suponer un refuerzo de la moral imperante en una sociedad. Kessler (2006: 49), en este sentido, ha investigado su empleo en las mujeres burguesas del París de la segunda mitad del siglo XIX, uso que determinó el modo en que eran observadas: la medicalización del polvo como agente transmisor de enfermedades (durante las reformas del Barón de Haussmann), así como la necesidad de distinguirse visualmente de las mujeres pertenecientes a otras clases sociales (entre otras, de las prostitutas) y de apartar a la burguesa de las tentaciones del nuevo París son las razones que llevaron a la ideología patriarcal a promover esta prenda en la mujer burguesa. Se puede apreciar su uso, por ejemplo, en *El concierto de las Tullerías* (1862), de Manet.

6. La *flaneuse* y la crítica literaria

Algunas escritoras y artistas han interpretado la *flanerie* como condición indispensable para su desempeño como tales. Ha tenido importantes implicaciones para el nacimiento de la crítica literaria feminista anglosajona, en el momento de debatir sobre la *autonomía literaria* de la escritora. Hacia el final de *Un espacio propio (A Room of One's Own)*, 1929, clásico de la crítica feminista anglosajona, Virginia Woolf, al dirigirse a una hipotética escritora –Mary Carmichael–, recomienda a las jóvenes escritoras que salgan a la calle y comiencen a representar a la mujer anónima:

Con los ojos de la imaginación vi a una dama muy anciana cruzando la calle del brazo de una mujer de media edad, su hija quizás [...]. Y si alguien le preguntara [a la anciana] ansioso de precisar el momento con fecha y estación: 'Pero, ¿qué hacía usted el 5 de abril de 1868 o el 2 de noviembre de 1875?', pondría una expresión vaga y diría que no se acuerda de nada. Porque todas las cenas están cocinadas, todos los platos y tazas lavados; los niños han sido enviados a la escuela y se han abierto camino en el mundo. Nada queda de todo ello. Todo se ha desvanecido. Ni las biografías ni los libros de Historia lo mencionan. Y las novelas, sin proponérselo, mienten. (1967: 122-123)

Es decir, la historia de la literatura (y, más particularmente, de la novela), ha aniquilado o silenciado simbólicamente (discursivamente) los sentimientos y las actividades laborales realizadas en el hogar y en el espacio público por las mujeres. Según Virginia Woolf, la vida de la mujer anónima que ha trabajado para sostener una familia (que cualquier escritora podrá encontrar en las calles de las grandes ciudades) nunca ha sido relatada en la historia de la literatura:

Y todas estas vidas infinitamente oscuras todavía están por contar, dije dirigiéndome a Mary Carmichael como si hubiera estado allí; y seguí andando por las calles de Londres sintiendo en imaginación la presión del mutismo, la acumulación de vidas sin contar; la de las mujeres paradas en las esquinas, con los brazos en jarras y los anillos hundidos en sus dedos hinchados de grasa, hablando con gesticulaciones parecidas al ritmo de las palabras de Shakespeare, la de las violeteras, la de las vendedoras de cerillas, la de las viejas brujas estacionadas bajo los portales, o la de las muchachas que andan a la deriva y cuyo rostro señala, como oleadas de sol y nube, la cercanía de hombres y mujeres y las luces vacilantes de los escaparates. Todo esto lo tendrás que explorar, le dije a Mary Carmichael, así como con fuerza tu antorcha. (1967: 123)

Es decir, propone a la escritora (Mary Carmichael) que se convierta en *flaneuse*, que pierda la ansiedad ante la escritura, que salga a la calle, que asuma la *flanerie* y se encargue de expresar artísticamente la diversidad de las experiencias subjetivas femeninas. La cotidianidad de las mujeres pasa a convertirse en el tema principal de la escritura. La escritora dará voz a las transeúntes que observe en la calle: pasarán a convertirse en *flaneuses* en relatos donde ellas mismas contarán sus experiencias en primera persona, sin la sanción moral del *flâneur*. El *callejero urbano* pasa a convertirse en modelo ideológico de la mujer escritora.

El ensayo *Street Haunting* (1927), de Virginia Woolf, también es considerado como un texto clave sobre la experiencia de la *flaneuse*. Parsons la considera como la contrapartida femenina del poema en prosa *Las multitudes*, de Baudelaire, dedicado a la inmersión del *flâneur* en la multitud. Desprendida del espacio hogareño, “compendia la perspectiva de la mujer en la multitud, donde establece empatía, hasta el punto de la identificación, con los extraños entrevistados al pasar” (Parsons 2000: 27).

7. La *flaneuse* en la ficción literaria⁴

No sólo la escritora se puede interpretar como *flaneuse*. Además, muchos personajes femeninos adoptan este papel en la literatura anglosajona. Parsons (2000) analiza diversos

casos de *flanerie* femenina: *En el año del Jubileo* (1894), de Gissin; *El romance de una tienda* (1888), de Amy Levy; *Pilgrimage*, de Dorothy Richardson; *Viaje en la noche, Cuarteto, Buenos días, medianoche (Good morning, midnight)*, y *Después de dejar a Mr. Mackenzie* (1930), de Jean Rhys; *Hacia el norte* (1927), de Elizabeth Bowen, y *El tiempo en las calles* (1936), de Rosamond Lehmann; *La casa del incesto (House of incest)*, 1936, *El invierno de artificio (Winter of Artifice)*, 1939, o *Bajo un cristal oscuro (Under a Glass Darkly)* (1944), de Anaïs Nin; y *Nightwood* (1936), o la colección de poemas urbanos *Baedecker lunar* (1923), de Djuna Barnes. Parsons también analiza la literatura femenina escrita en el marco de la II Guerra Mundial, en el caso de *El calor del día (The heat of the day)*, 1949, de Elizabeth Bowen, *La Trilogía*, de H.D. y *El mundo, mi soledad (The world my wilderness)*, 1950, de Rose Macaulay.

Uno de los casos más famosos de *flanerie* femenina en la ficción literaria aparece en *La señora Dalloway* (1925), de Virginia Woolf. Siempre que accedemos a la subjetividad de la mujer que callejea, deja de ser una simple *passante* o transeúnte, papel definido por la objetivación de una mirada externa, y pasa a convertirse en una *flaneuse*, como ocurre con el personaje de Elisabeth. La *flanerie* combina la voz del narrador con la del personaje, cuyas reflexiones se ofrecen en *estilo indirecto libre*:

Y Elisabeth esperaba un ómnibus en Victoria Street. ¡Era tan lindo andar por la calle! Pensó que acaso no fuera necesario volver en seguida a casa. ¡Estaba tan lindo afuera, al aire libre! Iba a tomar, pues, un ómnibus. Y ya, mientras permanecía allí con su ropa muy bien cortada, la cosa empezaba... La gente estaba empezando a compararla con los álamos, con la autora, con los jacintos, con cervatillos, con el agua de los arroyos y los lirios de los de los jardines. (Woolf 1999: 211)

El callejeo le provoca, por una parte, ansiedad, al tomar conciencia de las miradas de los transeúntes. Ella misma tiene certeza de ser objetivada por estos últimos desde una imagen tradicional caracterizada por la fragilidad y la pasividad. Por otra parte, sin embargo, es feliz de sentirse en libertad. Sin embargo, la dependencia bajo la que ha sido educada por la ideología patriarcal aparece en la dificultad de tomar sola decisiones en el espacio público urbano, sin ninguna compañía: “Los autobuses descendían raudos, se detenían, volvían a ponerse en marcha, formando brillantes caravanas pintadas en destellantes colores rojos y amarillo. Pero, ¿cuál de ellos debía tomar? No tenía preferencias. Aunque, desde luego, no iba a precipitarse. Tenía tendencia a la pasividad.” (Woolf 1999: 134). Ante la falta de orientación, la ciudad, para este personaje, es un laberinto, experiencia a la que se enfrenta toda mujer que no esté familiarizada con el espacio público.

La *flaneuse* se puede encontrar en otras ficciones. En la República de Weimar, destaca la producción de Irmgard Keun (1905-1982) y Charlotte Wolff (1897-1986), cuyos textos han sido analizados por Gleber (1999: 191-213). Representantes de la ‘Nueva Mujer’, sus personajes femeninos asumen su derecho a disfrutar de “una participación completa en la esfera política y pública” (Gleber 1999: 191). De Irmgard Keun son relevantes las novelas *Gilgi, una de nosotras (Gilgi-eine von uns)*, 1931, y *La muchacha de la seda artificial (Das kunstseidene Mädchen)*, 1932, con la *flaneuse* Doris. Este personaje se ofrece a los lectores como un medio sensorial que registra desde técnica impresionista sus observaciones callejeras (Gleber, 1999: 195-208). Como texto de *flanerie* femenina, también destacan las memorias de la alemana judía exiliada Charlotte Wolff, *Hindsight* (1980), sobre todo el episodio de su regreso a Berlín en 1974, narrado como *flanerie retrospectiva*. Desde el presente de la enunciación, convertida en una turista, reflexiona sobre su pasado, buscando recuperar su sentido de lugar, como señala Gleber (1999: 210), cuando era una *flaneuse* nativa en la capital alemana.

Por su parte, Guerrero (2003), ha analizado dos *flaneuses* en novelas de la escritora Elena Poniatowska: la pintora rusa Angelina Beloff, en la novela epistolar *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), y la fotógrafa y italiana Tina Modotti, en la *Tinísima* (1992), donde ambas artistas, como personajes, asumen una mirada solidaria hacia el pueblo mexicano.

8. La *passante*: objeto de atención de la mirada del *flâneur*

Ahondemos en la comprensión de la mujer como *passante* o transeúnte objetivada por la mirada del *flâneur*. Abundan las reflexiones, desde la misma práctica literaria, sobre su interés por la mujer transeúnte.

Ya dijimos que en la escritura costumbrista francesa se define la *flanerie* como una actividad estrictamente masculina. Las mujeres están excluidas de esta actividad, y ni siquiera se pueden desempeñar como acompañantes del *flâneur*. Parkhurst Ferguson (1994: 27-28) explica los motivos por los que la escritura costumbrista francesa la excluye: primero, la compañía femenina comprometería la indiferencia que distingue al verdadero *flâneur* y, segundo, las mujeres son, más bien, parte esencial del drama social observado. La primera razón aparece en el panfleto anónimo de 32 páginas titulado *Le Flâneur au salón ou Mr Bon-Homme: Examen joyeux des tableaux, mêlé de Vaudevilles*, donde se afirma que es indeseable la compañía femenina, ya que las mujeres “no pueden mantener la indiferencia que distingue al verdadero *flâneur*” (en Prendergast 1992: 84). Recordemos que la ideología burguesa decimonónica incorporaba a la esposa dentro de los signos de ostentación del poder simbólico del hombre y el hecho de tener compañía femenina hace ‘demasiado visible’ al *flâneur*. Por su parte, los Capítulos XI, XIV y XV de la *Fisiología del flâneur*, de Louis Huart, no son sino una manifestación más de esta ideología. En el Capítulo XV, se rechaza explícitamente la compañía femenina:

Los callejeos hechos en compañía de una mujer deben, incluso, más bien, evitarse.

—¡Cómo! ¿Incluso con una linda mujer?

—Sí, señor; ¡y sobre todo con una linda mujer!

Porque las mujeres no entienden el hecho de callejear y pavonearse más que frente a los sombreros de los modistos y los gorros de las costureras (1841: 115; 2007: 187)

En el marco de las reflexiones costumbristas escritas al hilo de la aparición del *flâneur* histórico, la mujer no es asumida como acompañante del *flâneur*, sino más bien como *passante*, como transeúnte, como sujeto (que su mirada objetiva: revisar redacción). Forma parte de las distracciones callejeras, como se declara en *La fisiología del flâneur* de Huart: “No flanea o no sabe flanear, aquel que camina rápido —aquel que bosteza en la calle—, aquel que pasa al lado de una bella mujer sin mirarla, delante de un escaparate o cerca de un saltimbanqui sin detenerse. (1841: 120; 2007: 192); [El verdadero *flâneur* debe] “saber precisamente cuál es la más linda modista, charcutera, vendedora de refrescos, etc.” (1841:121; 2007:193). El hombre heterosexual desarrolla un *placer escoptofílico* sobre la mujer, objeto de su mirada inquisitiva. Las reflexiones que formula Laura Mulvey para el cine narrativo hegemónico de Hollywood se pueden extrapolar a otras manifestaciones culturales occidentales de la modernidad:

En un mundo ordenado por la desigualdad social, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina, que se organiza de acuerdo con aquélla. En su tradicional papel exhibicionista, las mujeres

son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico, por lo que puede decirse que connotan una ‘ser-mirada-idad (to-be-looked-at-ness)’. (Mulvey 1988: 9-10)

El placer erótico que le proporciona la objetivación visual de la mujer forma parte de la definición misma del *flâneur*. Es más, este último considera que la transeúnte está ‘disponible’ por propia decisión: el patriarcado considera que la mujer desea exhibirse en el espacio público ante el hombre heterosexual. Baudelaire, en *Las mujeres y las mujerzuelas*, afirma que, a veces, en las salas de espectáculos, “aparecen, resplandecientes como retratos, en el palco que les sirve de marco, muchachas de la mejor sociedad. [...] Otras veces, vemos cómo pasean con indolencia por las avenidas de los jardines públicos, familias elegantes, las mujeres colgándose con aire tranquilo del brazo de sus maridos” (Baudelaire, 1996: 387). En el texto fundador de la *flanerie* en Inglaterra, el periódico *El espectador*, en el número 15, del sábado 17 de marzo de 1711, se declara: “Ella no recibe satisfacción de los aplausos que se da a sí misma, sino de la admiración que despierta en los demás. Ella prolifera en la corte y en palacios, en teatros y reuniones, y no existe sino cuando es observada” (Parsons 2000: 18).

Como actitud complementaria, el *flâneur* considera que debe captar la atención de la mujer. La literatura costumbrista incluso ofrece recomendaciones o tácticas para llamar la atención de las mujeres, como ocurre en el capítulo cuarto de *La historia natural del ocioso en la ciudad* (*The natural history of the idler upon town*) de Albert Smith (1848), titulado *Sobre el Panteón considerado en relación con el ocioso*: “En el caso de que hubiera chicas bonitas detrás de los establos –una circunstancia de ningún modo poco común en el Panteón– el paseante pasa frecuentemente por delante y por detrás para impresionar, gracias a su apariencia estilizada” (1841: 29; 2007: 233. En esta cita no hay congruencia entre las fechas de los libros). Esta exclusión de la mujer como protagonista de la *flanerie* desaparecerá cuando, a finales del siglo XIX y a comienzos del XX, surja una literatura escrita por mujeres donde se tematizará su acceso y uso del espacio público sin restricciones.

9. La persecución visual de la *passante* por el *flâneur*: la objetivación de la mujer transeúnte para el consumo visual masculino y su inversión irónica por la *flâneuse*

Tradicionalmente, declaran D’Souza y McDonough (1988: 6), el paseante callejero asumió como una de sus actividades prototípicas la obtención de control visual sobre la mujer transeúnte. Como señala Wilson (1992: 98), el *flâneur*, para el discurso feminista postmoderno, “[r]epresenta el dominio *voyeurístico* y visual del hombre sobre la mujer. De acuerdo con este punto de vista, la libertad del *flâneur* para callejear a voluntad por la ciudad es esencialmente una libertad masculina.” (en cursiva en el original). En palabras de Jenks y Neves (2000: 6), la ciudad es considerada un territorio masculino, un coto de caza. En tal contexto, aparecen en el *flâneur* tácticas ‘típicamente’ masculinas como ‘seguir con la vista a una mujer’ o incluso ‘perseguir a una mujer bonita’. Ya declara Pollock (1988: 67) que el *flâneur* “materializa la mirada codiciosa y erótica de la modernidad”.

Ante un transeúnte, el hombre desconfía (puede ser un criminal); ante una transeúnte, adopta el acoso visual. Ya la *Fisiología del flâneur* identificó en su frontispicio el *voyeurismo* y la persecución de la mujer como actividades típicas del *flâneur-dandy*, quien sigue a cierta distancia a dos damas (Figura 11).

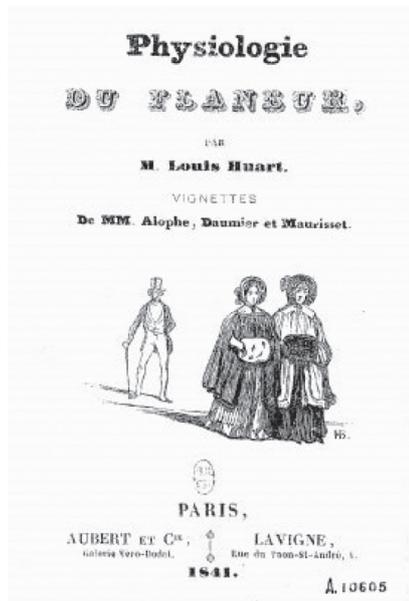


Figura 11
Frontispicio de *Fisiología del flâneur* de Louis Huart (1841)



Figura 12
Ilustración del Capítulo XI de *Fisiología del flâneur* de Louis Huart (1841)

Asimismo, una de las ilustraciones del Capítulo XI de *La fisiología del flâneur* muestra a este último como protagonista de una persecución, con una mujer como víctima (Figura 12). El enunciador otorga legitimidad a la conducta de seguir a mujeres desconocidas:

El flâneur tiene perfectamente el derecho de seguir con el ojo a un joven modista que, bajo del nombre de *Trottin*, lleva a domicilio encantadores sombrerillos y adorables caperucitas; pero hace falta siempre adoptar reserva y discreción. // No imitéis a esos personajes groseros que siguen a las mujeres de una manera descarada; tal actitud es digna de castigarse con unos buenos puntapiés. –En lugar de ir sobre los talones de la virtud, erigíos en el defensor de esta misma virtud escandalizada, que viene a refugiarse cerca de vosotros, como una pobre paloma palpitante, para escapar de las persecuciones de todos esos hombres innobles que insultan a las mujeres. (en cursiva en el original) (77-79; 149-151)

El *flâneur* se erige como el protector de la mujer, ante la conducta inmoral de posibles ‘depredadores’ masculinos, entre los cuales no se define. Se sigue a una desconocida para protegerla de los peligros, en el marco de su mirada moral, que pretende domesticar el espacio público urbano, hacerlo legible.

En la historia de la literatura, se dan diversos casos de persecuciones de *passantes* por *flâneurs*. Uno de ellos aparece al inicio de *Ferragus, jefe de los devorantes*, de Honoré de Balzac. El narrador da por hecho que la persecución visual de una mujer por un hombre es común en las calles de París, espacio donde ejerce control visual erótico sobre las transeúntes. En las calles nocturnas, donde todo se metamorfosea...

[1]La criatura a quien seguís por casualidad o de intento, os parece ahora esbelta, luego, si sus bajos son bien blancos, os hacen creer que sus piernas serán finas y elegantes; después, el talle, aunque cubierto por un chal, se os muestra voluptuoso en la sombra, y por fin, las inciertas claridades de una tienda o un farol, comunican a la desconocida un brillo fugitivo, engañador casi siempre, que despierta y anima la imaginación y la lanza más allá de lo verdadero. Entonces los sentidos se despiertan, todo se colorea y se anima, la mujer toma un aspecto completamente nuevo, su cuerpo se embellece, y hay momentos en que ya no es mujer, sino un demonio, un fuego fatuo que os arrastra con ardiente magnetismo hasta una

casa decente donde la pobre joven, aterrorizada de vuestros amenazadores pasos, os da con la puerta en las narices sin miraros siquiera. El resplandor vacilante que proyectaba el escaparate de una zapatería iluminó de pronto el talle de la mujer que iba delante del joven. (Balzac 1945: 12-3)

Considero que se trata de una parodia de las idealizaciones a las que ha sido sometida la mujer en la historia de la cultura occidental. En primer lugar, se ofrecen las causas de la persecución: ‘Con o sin intención’ parece hablar de la atracción irresistible que tiene todo hombre al observar y seguir a una mujer. El narrador, que apela a un público lector masculino, se está burlando de la actitud del *flâneur* perseguidor, que toma la *ilusión* por *realidad*. La claridad incierta metamorfosea a la mujer. El contexto nocturno del sistema público de alumbrado de las calles nos remite a las innumerables descripciones del siglo XIX que nos informan de los efectos irreales, ensoñadores, que provoca en el observador la luz artificial (gas, electricidad)⁵. En el caso de Balzac, por una parte, la mujer queda convertida en *fetiché*. Se describe por partes: pantorrilla, talle. El *flâneur* integra después estas partes en una totalidad (un ‘demonio’) que ejerce un poder avasallador sobre el hombre, obcecado por una pasión irrefrenable. Seguidamente, en el marco de la parodia de Balzac, el *flâneur* queda burlado: “os da con la puerta en las narices sin miraros siquiera”. Después de esta experiencia, dedicada a la transeúnte genérica, el narrador se detiene en la observación arrobada de una transeúnte específica por el personaje masculino:

Pegábase tan bien el chal al busto que dibujaba vagamente los deliciosos contornos y el joven le había visto los hombros y sabía cuántos tesoros ocultaba aquel chal. Por el modo como una parisiense se envuelve en su chal, por su forma de levantar el pie en la calle, adivina en seguida un hombre listo el secreto de su misteriosa correría. Hay un no sé qué de estremecido, de ligero en la persona y el andar; diríase que la mujer pesa menos, anda, anda o, más bien, resbala como una estrella errante y vuela impelida de un pensamiento que delatan los pliegues y los bamboleos de su falda. (Balzac 1945: 13)

La transeúnte queda convertida en una entidad ideal, evanescente, inmaculada. En cierto momento, la *passante* toma conciencia de la persecución del *flâneur* y se pone a salvo en su vivienda. Al describir esta acción, considero que Balzac parodia la construcción discursiva de las calles de París como espacio amenazante, más teniendo en cuenta el contexto nocturno, para las mujeres que transitan solas. Llega cierto momento en el que el *flâneur* deja de aplicar la lectura segura de la fisiología (deja de ser *flâneur* costumbrista) y pasa a desempeñarse, en cambio, en detective que pretende conocer la vida moral de la mujer. Es el caso de la novela de Balzac:

Apresuró el joven el paso, tomóle la delantera a la mujer y volvióse para verla...¡Pst!, había desaparecido en un zaguán, cuya puerta con mirilla y campanilla crujía y sonaba. Acercóse allá el joven y vio cómo la mujer subía, al fondo del zaguán, y no sin recibir el obsequioso saludo de la vieja portera, una escalera tortuosa, cuyos primeros peldaños estaban muy alumbrados y madame los subía ligera, aprisa, cual mujer impaciente.

<<¿Impaciente por qué?>>, preguntóse el joven, que retrocedió para pegarse en espaldera al muro del otro lado de la calle.

Y pasó revista el desdichado a todos los pisos de la casa con la atención del polizonte que busca a un conspirador. (Balzac 1945: 13)

Aparece, al final, el motivo del perseguidor burlado: la mujer objeto del control visual es tan elusiva que, temporal o definitivamente, el *flâneur* la pierde de vista. La conducta femenina es un problema de conocimiento para el hombre paseante, un misterio que debe resolver: ‘¿por qué esta mujer está impaciente?’, se pregunta el perseguidor. Para conocer la solución del enigma-mujer, adopta el papel de detective. En este punto, tenemos que recordar

la propuesta de Laura Mulvey, quien afirma que el avance narrativo en el cine hegemónico de Hollywood muchas veces está asociado al *voyeurismo*, al asedio visual del personaje femenino por parte del masculino. En muchas de estas narrativas, la mujer es un misterio que debe ser resuelto. Para Mulvey (1988: 14), uno de los caminos que tiene el inconsciente masculino para escapar de la ansiedad de la castración es investigar a la mujer, desmitificar su misterio. Un ejemplo clásico lo ofrece *Vértigo* (*Vertigo*), de Alfred Hitchcock (1958), en el personaje de John *Scottie* Ferguson, quien persigue a Madeleine Elster por el espacio público de San Francisco. En términos generales, el cine narrativo toma como espectador implícito el modelo del detective masculino (Gunning 1997: 36). El avance narrativo de los relatos que adoptan la focalización interna del personaje masculino paseante sobre la mujer transeúnte se asocia al *voyeurismo*, en búsqueda de la resolución del enigma-mujer.

En *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf, también se incorpora una parodia de esta conducta masculina de seguir a una transeúnte. La inversión burlesca de la mirada objetivadora del *flâneur* aparece al final del episodio en el que Peter Walsh sigue a una mujer, mientras reflexiona sobre su vida:

Pero es extraordinariamente atractiva, pensó. Atravesando Trafalgar Square en la dirección del Haymarket, venía una muchacha joven que, al pasar delante de la estatua de Gordon, pareció (según pensó Peter Walsh, impresionable como era) arrojar todos sus velos uno tras otro hasta convertirse en la verdadera mujer que él había soñado siempre; alegre, pero discreta; morena, pero encantadora. (1939: 84)

El personaje masculino cree haber despojado a la transeúnte de todos los estereotipos o miradas patriarcales que la sociedad ha imbuido a los hombres, a la hora de comprender y acercarse a la mujer (cree haber arrojado todos los velos o máscaras), pero en realidad Peter Walsh ha construido la clásica imagen femenina de la cultura patriarcal victoriana ('alegre, pero discreta'). El desengaño de Peter aparece en la 'despedida', cuando la transeúnte entra a su casa y termina la persecución visual: "y ahora, ahora el gran momento se aproximaba, porque aminoró el paso, abrió la cartera y mirando en su dirección, pero no a él, con una mirada que decía adiós, resumió la aventura y lo desahució triunfalmente para siempre, introdujo una llave, abrió una puerta, desapareció" (Woolf 1939: 86-7). La conducta final de la transeúnte saca a Peter Walsh de su ensoñación. La mujer deja de ser objeto de contemplación para convertirse en sujeto autónomo. Emprende una conducta inesperada: desaparece de su vista tras la puerta. La mirada final de la mujer resume la 'situación', es decir, el autoengaño en el que había vivido hasta este momento: 'lo desahucia' triunfalmente para siempre. Bowlby (1992: 15-16) considera que este episodio funciona como

la parodia de un clímax que podría haberse esperado [...] la mirada, aunque no dirigida a él, sin embargo es para él, indicando que comprende la 'situación' que resume. La incorporación del punto de vista de la transeúnte [passante] ha producido la parodia de un género cuyas convenciones son claramente comprendidas por ambas partes, transformándolo en un amable juego de poder donde ella se salda con la victoria.

El personaje femenino aparece dotado de decisión propia: ha dejado de ser simple *passante* y se ha convertido en *flâneuse*. Considero que debe vincularse este episodio con el ya mencionado de *Ferragus*, *jefe de los devorantes*, donde también aparece la parodia de la persecución visual de un *flâneur* ("os da con la puerta en las narices sin miraros siquiera"). En ambos casos se representa el reconocimiento de la condición ilusoria de la mujer perseguida mediante su desaparición final en el interior de la vivienda.

10. El amor a primera vista del *flâneur* hacia la *flâneuse*

Con o sin persecución previa, a veces se da un cruce de miradas entre el *flâneur* y la *passante*. En estas ocasiones, cuando se focaliza el acontecimiento desde el punto de vista del hombre, se describe la construcción de la relación imaginaria que establece con la *passante*: llega a creer que el ‘hechizo’ es recíproco. Bastantes son los textos que, en la historia de la literatura, nos ofrecen el encuentro erótico anónimo entre la *passante* y el *flâneur* desde la mirada de este último. Aparece en el marco del motivo popularmente llamado *amor a primera vista*, que puede ser interpretado desde el término psicoanalítico del *fascinum*. Así ocurre en *A una transeúnte*, de *Las flores del mal*, de Baudelaire. Se establece, desde la conciencia del *flâneur*, una relación intersubjetiva imaginaria, un encuentro erótico:

Aullaba en torno mío la calle. Alta, delgada,/ de riguroso luto y dolor soberano,/ una mujer pasó, con mano fastuosa/ levantando el festón y el dobladillo al vuelo:/
 ágil y tan noble, con su pierna de estatua./Yo bebía, crispado como un loco, en sus ojos,/ cielo lívido donde el huracán germina,/ la dulzura que hechiza y el placer que da la muerte./
 ¡Un relámpago!...¡Luego la noche!/ –Fugitiva/ beldad/ cuya mirada renacer me hizo al punto./ ¿sólo en la eternidad podré verte de nuevo?/
 En otro sitio, lejos, muy tarde, acaso *nunca*!/ Pues no sé a dónde huyes, ni sabes dónde voy./ ¡Tú, a quien yo hubiese amado! ¡Sí, tú, que lo supiste! (2009: 363)

Este es uno de los poemas más analizados por la crítica literaria (Bowly 1992: 8-10; Schlossman 2004; Keidel 2005: 20), por lo que no vamos a detenernos para realizar una recensión⁶.

A una transeúnte fue bastante imitado por el decadentismo en español. En *Croquis femenino*, Julián del Casal participa de la empatía con el otro extraño, pregonada también por Baudelaire, aunque no hay un encuentro de miradas. Asimismo, es un poema ‘imitado’ en la entrada del *II de diciembre* de *Diario de un enfermo* (1901) de José Martínez Ruíz (Azorín), así como en *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) del mismo autor⁷.

El periodismo, en la llamada sección *Contactos*, se ha hecho eco de la necesidad que tienen sus protagonistas de ‘perpetuar’ el momentáneo cruce de miradas, el *amor a primera vista*. Podríamos decir, con cierta actitud humorística, que el yo-lírico del poema *A una transeúnte* intentaría encontrar de nuevo a la mujer de negro si en su época existiera la sección de *contactos* en los periódicos. Este es el caso de *Buscando Pares*, sección de la desaparecida revista de *La Nación* de Costa Rica (he eliminado los correos electrónicos para mantener la privacidad de los enunciadore). Por lo general, se trata de un hombre que pretende encontrar a una mujer:

Busco a una hermosa mujer que estaba los primeros días de agosto (era fin de semana) en Playa Tambor. Sólo sé que tenía un traje con salida de playa color verde que dejó cerca de la piscina. Mil veces nuestras miradas se cruzaron en esos días inolvidables para mí. Para conocernos, escribeme a... (LN 28.08.2003: 2)

Busco a una muchacha delgada, morena, pelo negro, que se sentó un par de veces hace un tiempo junto a mí en los buses de SACSA. Si lees este mensaje yo era un muchacho moreno, delgado y como de tu estatura. Un día te vi entre semana yo iba de corbata y me bajé en el parque de San Pedro y otro día te vi un sábado, yo iba con camisa roja y nos quedamos viendo aunque fbamos en buses diferentes. Ambas veces que te vi ibas leyendo material del curso de Capacitación de Representaciones Publiliturísticas (LN 28.08.2003: 2)

Quisiera contactar a una muchacha que vi el domingo 5 de octubre, al final de la tarde, en el Mall San Pedro. Tiene los ojos azules y es de estatura mediana; ese día andaba con una camisa celeste y pantalón blanco. Me gustaría conversar por favor escribeme a... (LN 16.10.2003: 2)

También el cine nos ofrece el acercamiento erótico entre extraños. En *Individuos en Domingo* (*Menschen am Sonntag*), 1930, de Robert Siodmak (Figuras 13-22), aparecen dos ejemplos de *flanerie*, una femenina (identificamos a una *flâneuse*) y una masculina (identificamos

a un *flâneur*). En los primeros planos, los dos personajes asumen una actitud de espera. Seguidamente, él toma contacto visual con la *flâneuse*. El paseo ocioso de los dos personajes pasa a convertirse en un encuentro entre extraños. La cámara adopta una mirada masculina: se identifica con el control visual que ejerce el hombre sobre la mujer. El momento del ‘abordaje’ no se registra desde el punto de vista de ella, que también ha detenido su paso, sino desde la mirada móvil del *flâneur*. El hombre gira alrededor de la mujer, convertida en objeto de deseo, en un descarado abordaje visual. La siguiente escena encuadra a ambos personajes en plena conversación en un café. La implicatura resultante que el espectador realiza para llenar el hueco interpretativo es el siguiente: se inició un contacto verbal después del abordaje y ambos han decidido entablar conversación para conocerse. *Menschen am Sonntag* representa un ejemplo de la superación coyuntural de la actitud *blasé* en el anonimato de la ciudad, de la superación de la mutua indiferencia entre urbanitas.



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22

La *transeúnte* o *passante* también se puede convertir, para la conciencia masculina en fuente de hechizo elusivo, como sucede en la obra de Marcel Proust. En *En busca del tiempo perdido*, son diversos los intentos de objetivación de un grupo de jóvenes transeúntes por el *flâneur*. Un episodio, descrito por el narrador extensamente, se encuentra en la *Segunda parte de A la sombra de las muchachas en flor*:

En medio de todas aquellas gentes, [...] las muchachas que digo, con ese dominio de movimientos que proviene de la suma flexibilidad corporal y de un sincero desprecio por el resto de la Humanidad, andaban derechamente, sin titubeos ni tiesura, ejecutando exactamente los movimientos que querían, con perfecta independencia de cada parte de su persona con respecto a las demás, de suerte que la mayor parte de su cuerpo conservaba esa inmovilidad tan curiosa propia de las buenas bailarinas de vals. Ya se iban a acercando a mí. Cada una era de un tipo enteramente distinto de las demás, pero todas guapas; aunque, a decir verdad, hacía tan poco tiempo que las estaba viendo, y eso sin atreverme a mirarlas fijamente, que todavía no había individualizado a ninguna de ellas. (1966: 416)

El *flâneur*, en este caso, construye a las muchachas como mujeres que dominan el uso del espacio público, que se sienten seguras al caminar, desprendidas de cualquier tipo de prescripción patriarcal. Son elusivas para la mirada del *flâneur*: no son simples transeúntes, sino *flâneuses* en toda regla. Parsons (2000: 64) considera que en Proust la *passante*, “como figura en movimiento subvierte la tradicional interpretación de la mujer como objeto por poseer. La *passante* es una fugaz figura observada por la mirada masculina, pero con la habilidad de evadir el intento de fijarla. En este sentido, la *passante* se convierte en metáfora de la mujer urbana moderna y autónoma” (en cursiva en el original). Más adelante señala Parsons (2000: 72) que “su situación en las calles urbanas no puede ser quedar denigrada a

través de la objetivación. Es un enigma” (en cursiva en el original). Siempre que la mujer sea apreciada como un enigma no resuelto entra en crisis la mirada heteronormativa del paseante.

La pretensión del *flâneur* por objetivar a la *transeúnte* como objeto de deseo no solo se encuentra en crisis en Proust. También ocurre en la Alemania de los años veinte, donde la ‘Nueva Mujer’ emerge con pujanza. La mirada sexista del *flâneur* ‘a la vieja usanza’ hace crisis en el primer capítulo, *El sospechoso*, de *Paseos por Berlín* (1929), de Franz Hessel, escrito en el marco de la República de Weimar:

Las presurosas y enérgicas muchachas de la gran ciudad, con sus bocas permanentemente abiertas, manifiestan su enfado cuando mi mirada se posa en sus hombros, que van surcando la calle, o en sus mejillas, que parecen flotar. Es como si tuvieran algún problema en ser observadas. Esta visión cinematográfica y ralentizada de inofensivo espectador las irrita. (Hessel 1997: 33)

Esta mirada se vuelve definitivamente arcaica después de la Segunda Guerra Mundial, con la consolidación de la presencia femenina en el espacio público laboral en Occidente. En inversión irónica, la mujer transeúnte deja de ser una figura sospechosa (‘prostituta’) que quebranta el orden burgués por deambular en zonas ‘vedadas’, para pasar a serlo el propio *flâneur*. Pasa a convertirse en el ‘sospechoso’, en el maleante o criminal: el placer visual que obtiene de la persecución de la transeúnte comienza a identificarle públicamente, a partir del siglo XX, como el acosador sexual.

11. Conclusiones

La mujer, en la literatura costumbrista y en la novela realista francesa del siglo XIX, forma parte del espectáculo del *flâneur*, de su placer visual. En la historia de la literatura urbana occidental, tanto en la narrativa de ficción como en la poesía, ha quedado representada como *passante*, como transeúnte, objeto de deseo de la mirada del *flâneur* sobre el que ejerce un placer *voyeur* y sobre el que, en ocasiones, se ‘lanzarán’ piropos y ‘abordajes’ eróticos. Sólo la literatura urbana del siglo XX dejará de apreciar a la mujer *passante* desde la experiencia subjetiva del *flâneur* y pasará a ocuparse directamente de su experiencia subjetiva. Se convierte, así, en *flâneuse*, en mujer que experimenta estímulos visuales y problemáticas cognitivas y emocionales autónomas propias al transitar por la ciudad. La crítica feminista, en este sentido, insta al análisis de la propia subjetividad femenina en el espacio público, a partir de la recuperación de relatos autobiográficos escritos por mujeres y de su integración en el canon cultural.

Como categoría debatida a nivel académico, Wolff y Pollock han argumentado acerca de la imposibilidad de la existencia de la *flâneuse* en el siglo XIX; Friedberg ha hablado en favor de su aparición en los espacios de consumo, específicamente el *almacén de novedades*, mientras que Kracauer la ha comprendido como espectadora cinematográfica; Wilson la ha considerado como un *constructo teórico*, mientras que Gleber, Epstein Nord y Parsons han respaldado su existencia histórica bajo diversos papeles sociales, como el de escritora, periodista o trabajadora social. En esta última tradición, no se ha restringido la *flanerie* femenina al callejeo ocioso sin objetivo predefinido, sino que ha sido definida esta actividad como cualquier acceso independiente realizado por la mujer en el espacio urbano, incluso con propósitos laborales. Desde la publicación de *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual cultura in nineteenth-century Paris*, en el 2006, la crítica cultural se orienta a confirmar su existencia histórica. Refiriéndose a la experiencia de la mujer a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Frente a sus iniciales reparos, Wolff (2006: 22) considera que, si se

comprende la *flânerie* desde un punto de vista amplio “podríamos estar en voluntad de admitir, al reconocer el surgimiento de ‘la nueva mujer’ y la expansión de la presencia pública de la mujer, la existencia de la *flâneuse*”.

Ha de reflexionarse sobre la *flâneuse* como sujeto histórico. Frente a un punto de vista inicial que establecía su imposibilidad, en los últimos quince años se confirma cada vez más su existencia en las prácticas sociales públicas occidentales, en la Europa Occidental y los Estados Unidos de finales del siglo XIX. Una de las fuentes de estudio es recurrir a textos no ficcionales escritos por mujeres (diarios, memorias, autobiografías), que nos confirman la práctica de la *flânerie* femenina, en ocasiones vinculada con el *travestismo* de la mujer burguesa y pequeñoburguesa en su desempeño como artista y escritora. Este aumento del acceso público de la mujer al espacio laboral y de ocio desencadenó una serie de ansiedades, a veces objeto de parodia, en la cultura patriarcal. Por otra parte, en la ficción vemos cada vez más casos de aparición de la *flâneuse* en la narrativa escrita por mujeres a partir del siglo XX.

Notas

1. Esta situación la destaca, por ejemplo, Friedberg (1993: 9).
2. Las relaciones entre los papeles de la prostituta y la *flâneuse* han sido investigadas por Edwards (2008: 117-129) en su análisis de *The Country Diary of an Edwardian Lady*, 1906, de Edith Holden, y su adaptación televisiva, realizada en 1984 por Elaine Feinstein.
3. Su producción ha sido analizada por Parsons (2000).
4. En otro artículo, *El flâneur y la flâneuse en la cultura visual* (en prensa), se discute la presencia de la *passante* y la *flâneuse* en la pintura y en el cine.
5. Un caso se da, por ejemplo, en *El hombre de la multitud*, de Poe.
6. Otro poema de *Las flores del mal*, menos conocido, incorpora el contacto visual del *flâneur* de una transeúnte, pero no se plantea como encuentro intersubjetivo imaginario. En *A una dama criolla* aparece la simple objetivación de la mujer (Baudelaire, 2009: 269).
7. En *Diario de un enfermo*, el episodio de narra tal como sigue: “Esta mañana al cruzar la Puerta del Sol, he encontrado... mejor diría, la he encontrado. ¿A quién? No sé; esbelta, rubia, toda de negro, con severo traje negro, luminosos los ojos, triste y aleteante la mirada –no la he visto nunca y la he visto siempre. Un momento, instintivamente, vibrantemente, nos hemos mirado sin detenernos. Ella ha seguido; yo he seguido... / Y sin embargo, una fuerza misteriosa nos atraía. Diríase que habíamos vivido juntos eternidades en otros mundos...¿Por qué no he ido yo a ella y ella no ha venido a mí?” (en cursiva en el original) (Azorín, 2000: 166-167). Por su parte, en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, también de José Martínez Ruíz (Azorín), el encuentro y la seducción se narran de la siguiente manera: “No habéis encontrado nunca en vuestra vida una mujer que os ha hechizado durante un momento y que luego ha desaparecido? [...] Hebréis encontrado una vez, en un balneario, en una estación, en una tienda, en un tranvía, una de esas mujeres cuya vista es como una revelación [...] Vosotros entráis en un vagón del ferrocarril u os sentáis junto al mar en un balneario [...] He aquí una mujer rubia, vestida de negro [...] Examinadla bien: posad los ojos en su pelo, en su busto, en su boca, en su barbilla redondeada y fina. Y ved cómo vais descubriendo en ella secretas perfecciones, cómo va brotando en vosotros una simpatía recia e indestructible hacia esta desconocida [...] Y será sólo un minuto; esta mujer se marchará; [...] sentiréis como una indefinible angustia cuando la veáis alejarse para siempre. [...] presentimos [...] que al marcharse se ha llevado algo que nos pertenece” (Azorín, 1968: 124).

Bibliografía

- Balzac, Honorato de. 1945. *Escenas de la vida parisiense II. Historia de los trece. Ferragús, jefe de los devorantes. La duquesa de Langeais. La joven de los ojos de oro. El padre Goriot. La vida elegante parisiense*. Buenos Aires: Ediciones Calíope.
- Baudelaire, Charles. 2009. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.
- Bowlby, Rachel. 1992. *Still crazy after all these years. Women, writing and psychoanalysis*. London and New York: Routledge.
- Buck-Morrs, Susan. 1986. "The flâneur, the sandwichman and the whore: the politics of loitering". *New German Critique* (39): 99-140.
- Casal, Julián del. 1964. *Tomo III. Prosas*. La Habana: Edición del Centenario. Consejo Nacional de Cultura.
- Copelman, Dina M. 1994. "The Gendered Metropolis: Fin-de-Siècle London". *Radical History Review* (60): 39-56.
- D'Souza, Aruna y Tom McDonough (eds.). 2006. *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*. Manchester: Manchester University Press.
- D'Souza, Aruna y Tom McDonough. 2006. "Introduction". *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*. Manchester: Manchester University Press.
- Edwards, Sarah. 2008. "Flâneuse or fallen woman? Edwardian femininity and metropolitan space in heritage film". *Journal of Gender Studies* 17 (2): 117-129.
- Epstein Nord, Deborah. 1991. "The urban peripatetic: spectator, streetwalker, woman writer". *Nineteenth-Century Literature* (46): 351-75.
1995. *Walking the Victorian Streets. Women, Representation, and the City*. Ithaca: Cornell University Press.
- Friedberg, Anne. 1993. *Window shopping. Cinema and the postmodern*. Berkeley: University of California Press.
- Guerrero, Elisabeth. 2003. "Traperas y extranjeras en la Ciudad de México: Tina Modotti y Angelina Beloff como flâneuses en la narrativa de Elena Poniatowska". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* (7): 45-54.

- Gleber, Anke. 1999. *The art of taking a walk. Flanerie, literature, and film in Weimar culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Gordon Mackintosh, Phillip y Glen Norcliffe. 2006. "Flânerie on bicycles: acquiescence to women in public in the 1890s". *The Canadian Geographer* 50 (1):17-37.
- Gunning, Gunning, Tom. 1997. "From the Kaleidoscope to the X-Ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin, and Traffic in Souls (1913)". *Wide Angle* 19 (4): 25-61.
- Hessel, Franz. 1997. *Paseos por Berlín* (Prol. Jean-Michel Palmier; epi. Walter Benjamín; trad. Miguel Salmerón). Madrid: Editorial Tecnos.
- Hottel, Ruth. 1999. "Including Ourselves: The Role of Female Spectators in Agnès Varda's *Le Bonheur* and *L'Une chante, l'autre pas*". *Cinema Journal* 38(2): 52-71.
- Huart, Louis. 2007 [1841]. "Physiologie du flâneur". En: Rose, Margaret A. (ed.), 192.
- Jenks, Chris y Tiago Neves. 2000. "A Walk on the Wilde Side: Urban Ethnography Meets the Flâneur". *Cultural Values* 4 (1): 1-17.
- Keidel, Mathias. 2006. *Die Wiederkehr der Flâneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg: Königshausen und Newman.
- Kessler, Marni. 2006. "Dusting the surface, or the bourgeoisie, the veil, and Haussmann's Paris". En: D'Souza, Aruna y Tom McDonough (eds.), 49-64.
- La Nación. "Buscando pares". *Tiempo libre*, 28.08.2003: 2.
- La Nación. "Buscando pares". *Tiempo libre*, 16.10.2003: 2.
- Martínez Ruíz, José. 1968. *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Madrid: Espasa-Calpe.
2000. *Diario de un enfermo*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- Mirzoeff, Nicholas (ed.). 1998. *The Visual Culture Reader*. London: Routledge.
- Mulvey, Laura. 1988. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Eutopía.
- Parsons, Deborah L. 1999. "Flâneur or Flâneuse? Mythologies of Modernity". *New Formations* (38): 91-100.
2000. *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*. New York: Oxford University Press.

- Pollock, Griselda. 1998. "Modernity and the Spaces of Femininity." En: Mirzoeff (ed), 74-84.
- Prendergast, Christopher. 1992. *Paris and the nineteenth century*. Oxford: Blackwell.
- Proust, Marcel. 1966. *En busca del tiempo perdido. 2. A la sombra de las muchachas en flor*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rifkin, Adrian. 1993. *Street noises: Parisian Pleasure, 1900-40*. Manchester: Manchester University Press.
- Rose, Margaret A. (ed.). 2007. *Flâneurs and Idlers. Louis Huart: Physiologie du flâneur (1841). Albert Smith: The Natural History of the Idler upon Town (1848)*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Schlossman, Beryl. 2004. "The Night of the Poet:; Baudelaire, Benjamin, and the Woman in the Street". *MLN* (119): 1013-1032.
- Schor, Naomi. 1992. "Cartes Postales: Representing Paris 1900". *Critical Inquiry* (18): 188-245.
- Thomas, Greg M. 2006. "Women in public; the display of femininity in the parks of Paris". En: D'Souza, Aruna y Tom McDonough. (eds), 33-48.
- Tester, Keith (ed.). 1994. *The flâneur*. London: Routledge.
- Tristán, Flora. 1972. *Paseos por Londres*. Lima: Biblioteca Nacional de Perú.
- Walkowitz, Judith R.. 1995. *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre el peligro sexual en el Londres victoriano*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Wilson, Elisabeth. 1992. "The invisible flâneur". *New Left Review* (191): 90-110.
- Wolff, Janet. 1985. "The invisible flâneuse: women and the literature of modernity". *Theory, Culture and Society* (2): 37-47.
1994. "The artist and the flâneur: Rodin, Rilke, and Gwen John in Paris". En: Tester (ed.), 111-37.
2006. "Gender and the haunting of cities (or, the retirement of the flâneur)." En: Aruna D'Souza y Tom McDonough (eds.), 18-31.
- Woolf, Virginia. 1939. *La señora Dalloway*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
1967. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

Películas

Siodmak, Robert y Edgar G. Ulmer. 1929/30. *Individuos en Domingo (Menschen am Sonntag)*. Alemania: Studio 29, Moriz Seeler, Präsens films, B/N, 73 minutos.

Walther Ruttmann. 1927. *Berlin, die Sinfonie der Großstadt*. Alemania: Bundesarchiv Berlin. ZDF/ARTE Mainz, B/N, 65 minutos.

