

Mujer de la calle: la *flâneuse*

Iliana Olmedo Muñoz

La ciudad, en palabras de Domingo Ródenas, “constituye la materialización espacial de la modernidad”. En *El pintor de la vida moderna* (1859) y *Heroísmo de la vida moderna* (1859), Baudelaire destacó sus posibilidades como detonador de la creación y describió una de sus principales figuras: el *flâneur* (el espectador cínico que vaga por las calles abriendo los ojos a las innovaciones, las diferencias y los estilos de vida). Este personaje pronto adquirió importancia en la vida cultural y la literatura lo presentó como uno de sus caracteres predilectos. De esta manera, en la narrativa del inicio del siglo xx abundó el desenfadado *flâneur*. De hecho, algunos creadores consideraban la mirada urbana como intrínseca al creador moderno, el cual debía tener, explica Benjamín Jarnés: “Pupila de espectador, no del que se sienta en la terraza, sino del que se sienta en medio de la calle, aunque evite el roce de la calle”.¹ A través de la observación y la experiencia, el paseante daba sentido a la realidad caótica de la ciudad y la muchedumbre.

Puesto que las divisiones sexuales constreñían el mundo femenino al ámbito doméstico, en el comienzo del siglo xx el espacio callejero era masculino. Si la mujer no podía acceder a la esfera pública, menos a la calle, con excepción de aquellas que pertenecían a los sectores de las mujeres rechazadas o menospreciadas socialmente: prostitutas, obreras, viudas o institutrices. “The presence of unattended —unowned— women constituted a thread both to male power and to male frailty”.²

La prohibición cargaba de importancia el acto de pasear, que se convertía en una “metaphor for the gendered scopic hierarchy in observation of urban space”.³ Errar por la ciudad era un privilegio masculino, de ahí que la *flâneuse* no existiera en el inicio de la modernidad. George Sand se vestía de hombre para andar libremente por París. La calle, como espacio de ocio y materia creativa, estaba vedada a la mujer. Las pintoras impresionistas, que buscaban retratar escenas urbanas, tuvieron que solicitar “autorización de la policía para poder vestir ropas masculinas (para poder visitar) espacios públicos donde no era bien vista la presencia —por otra parte inexistente— de una mujer”.⁴ Sólo así lograron observar y después ilustrar el paisaje que perseguían. La nueva realidad urbana se abría ante la creadora, y *la* artista, al igual que *el* artista, extraía sus temas de la ciudad. Aunque algunas de sus pinturas de escenas ciudadinas parecen indicar que las artistas no se enfrentaban a la prohibición de circular por la ciudad, muchas de ellas ilustraban más lo que imaginaban que lo que veían. Así sucedió con la pintora española Ángeles Santos. En sus dos cuadros dedicados a la *Calle de Valladolid* (1929) se descubre que el punto de vista parte del balcón, en el primero transitan por la calle niños, ancianos, curas, una mujer mira pasar a la gente desde el portal, un hombre a caballo y a lo lejos se observa, en otro balcón, a dos mujeres asomadas. La calle de Santos es la calle provinciana que las mujeres advierten desde sus casas. Santos pinta lo que ve desde su

¹ Benjamín Jarnés, *Benjamín Jarnés. Obra crítica*, edición de Domingo Ródenas de Moya, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2001, p. 84.

² Elizabeth Wilson, “The invisible *flâneur*”, *New Left Review*, 191 (1992), p. 93.

³ Deborah Parsons, *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 4.

⁴ Érika Bornay, “La esfera de la mujer y el arte nuevo. La época impresionista”, *Perversas y divinas*, Ediciones E-Cultura, Valencia, 2002, p. 30.

ventana o lo que imagina. De este modo, sobre el cuadro *Un mundo* (1928), que actualmente forma parte del fondo del Centro de Arte Reina Sofía, Santos recordaba en una entrevista: “Era una tela enorme, y pinté en ella todo lo que entonces *imaginaba* que era el mundo, tal como me lo habían contado”.⁵ Ese mundo que intuía está integrado por calles, trenes, playas, cementerios, el mar y el parque. En su obra se amalgaman la imaginación, el ensueño y la realidad. Con esto, la pintora demuestra el ansia de libertad de las creadoras y su avidez por explorar el nuevo paisaje.

La mujer moderna se hace visible en la ciudad. En la calle la mujer pierde su condición de ángel asexuado. De hecho es en el recorrido de las calles donde se afianza la identidad femenina. La *flâneuse* permite observar la posición femenina frente a la ciudad como espacio clave de la modernidad. Al comienzo del siglo XX, las mujeres entraron en el espacio público con plena conciencia de que se trataba de una transgresión, una manera de cuestionar la autoridad social y una conquista en el proceso de destrucción de los modelos tradicionales. Como señala Susan Kirkpatrick, “El modelarse como *flâneuses* fue efectivamente un paso habilitante para [...] las mujeres intelectuales, puesto que ninguna de las mujeres escritoras o artistas anteriores había tenido libre acceso a la calle, al lugar más estratégico para vivir la vida urbana moderna”.⁶ De hecho, como es sabido, una imagen ya clásica de la libertad femenina son las fotografías del 14 de abril de 1931, cuando las mujeres salieron a celebrar la llegada de la República española, paseando por las calles de Madrid. Si las creadoras no conocían estos espacios, no podrían hablar de ellos, e invadieron la calle, incluso fueron más allá: Irene Falcón y Concha Méndez se escaparon de la casa paterna y se independizaron económicamente. Pasear era un signo de libertad, las mujeres de la novela *La victoria* (1926) de Federica Montseny pueden circular por la calle porque son osadas. Estas mujeres emancipadas retaban el orden tradicional y eran figuras amenazantes (incluso intimidatorias) para sus compañeros masculinos.

Las primeras mujeres modernas manifestaron su subjetividad y propusieron una nueva imagen para la mujer; las vanguardistas fueron más allá de la representación y definieron su identidad a través de sus acciones, es decir, se mostraron socialmente como modernas y tomaron la calle. Todavía se sentían un poco en la orilla; sus aspiraciones se enfrentaban con los límites tradicionales, pe-



Ángeles Santos, *Calle de Valladolid*, 1929

ro buscaban terminar con estas barreras y normalizar su voz. Las dos protagonistas de los relatos de *Peregrinos de[l] calvario* (1928), de Luisa Carnés, transitaban la ciudad por motivos distintos. Candelas, de “La ciudad dormida”, representaba a la mujer trabajadora que por exigencia laboral encara las calles, mientras que Mara, de “El otro amor”, “caminaba al azar” por la ciudad, aunque “The ‘purposeless’ walk is, after all, endowed with purpose”,⁷ es decir, tenía el proyecto de explorar la ciudad y autodefinirse a través de su observación. Estas dos alternativas ejemplificaban las vertientes seguidas por la narrativa de la década de los años treinta: el paseo desinteresado y el paseo que persigue un objetivo. Ambas afirmaban a la ciudad como espacio múltiple, ya que podía ser igualmente centro de pobreza como zona de recreo. En ambos casos, la calle suponía un espacio de libertad. La mujer se apoderaba de la mirada, dejaba de ser el objeto observado y describía el paisaje urbano como si fuera una belleza recién descubierta: las formas de la ciudad, sus sonidos y personas, se presentan ante su visión como una perfecta armonía entre belleza natural y artificial. A Mara: “Le parecía todo lo de fuera de sí innovado; los automóviles que se deslizaban por el suave asfalto, sin estridencias de bocinas ni trepidaciones de

⁵ Luisa Carnés, “Arte y artistas: en torno al magnífico ‘caso’ de Ángeles Santos”, *Crónica*, II, 54 (23 de noviembre de 1930), s.p. Santos participó en el Salón de Pintura de Otoño de Madrid de 1929 con la pintura *Un mundo* (1928).

⁶ Susan Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, traducción de Jacqueline Cruz, España, Cátedra-Universitat de Valencia-Instituto de la mujer, 2003, p. 249.

⁷ Peter I. Barta, *Bely, Joyce and Döblin. Peripatetic in the City Novel*, The University Press of Florida, Gainesville, 1996, p. 16.

motor, el cielo tan azul, la luna emergiendo en el horizonte, las parejas de enamorados que pasaban a intervalos, las manos enlazadas, los ojos perdidos en los ojos”. Carnés aportó su visión de Madrid partiendo de la perspectiva de la mujer que recorría la ciudad. Mara realiza sus primeras expediciones de la misma manera que el *flâneur* de Gómez de la Serna tras el encuentro de perspectivas nuevas de percepción. Esta atención en lo desatendido lleva a Mara a admirar de la ciudad igualmente el barrio bajo como el lujoso. A través de la apreciación de la ciudad conforma su identidad, que es al mismo tiempo un intento por ubicarse dentro de la modernidad. A pesar de que su actitud es similar a la del turista, Mara se descubre rodeada por la miseria. Si este relato tuviera un tinte más apegado a la experimentación estética y a la explicación psicológica de la conducta, Mara observaría sólo la grandeza de la ciudad en vez de terminar sentada junto a una indigente. La realidad se plantea ante ella en la forma de una anciana enlutada; las diferencias socioculturales entre ambas hacen imposible la comunicación entre las dos. Este encuentro matiza la belleza de la ciudad y sus artefactos, Mara se apropia de la sensación de orfandad de la vagabunda. La paseante de Carnés no supera su mirada curiosa, casi turística, que percibe la pobreza como algo apartado de su realidad, y que, indiferente, no la cuestiona, ni localiza sus causas o efectúa acciones que la modifiquen. Así, Carnés muestra el efecto de la sociedad sobre el individuo y critica la ausencia de valores de la clase media y la despreocupación de su *flaneo*, porque Mara no es la única *flâneuse* del relato; también lo es la anciana mendicante, que como habitante natural de las calles tiene permitido el espacio público, al igual que todos los seres marginales de la ciudad. Cada uno de los personajes representa un discurso sobre la ciudad. El encuentro de Mara y la anciana hace tangible la dificultad de comunicación entre los habitantes de la metrópoli. Con este episodio Carnés muestra el impacto de la ciudad en los individuos y en particular en la mujer de clase media que descubre una realidad ignorada, la realidad de la desigualdad social.

Mara se apodera de la calle, no porque haya caído en desgracia, ni porque esté disponible sexualmente, sino porque quiere conocerla. Trata de ejercer su libertad a través del paseo, pero ella misma se siente fuera de lugar y decide pasear con su esposo, Luciano. La *flâneuse* y el *flâneur* presentan distinta significación y representación textual, ya que sus contextos los determinaban. Las mujeres viven de manera distinta el acercamiento a la calle: cómo hablar de la mujer que sale a la calle si esta actividad se prohibía o era mal vista. Carnés resuelve el conflicto presentando al personaje de Mara, que encuentra libertad recorriendo sola las calles, pero que prefiere la compañía masculina.

La pareja recorre la ciudad, “como dos turistas o dos niños”. El territorio antes sólo perteneciente a Mara se convierte en un espacio compartido. El descubrimiento de la ciudad pretende revivir su relación. Los paseos en conjunto pierden su calidad azarosa y adquieren un proyecto basado en conocer los lugares ocultos e insospechados. “Gustaban particularmente de recorrer los barrios extremos, donde la pobreza se muestra más ostensible que en el centro de la corte. Como dos científicos encargados de realizar una minuciosa autopsia de un cuerpo informe y paupérrimo de la miseria, se lanzaban a examinar escrupulosamente sus miembros y arterias pútridas”.

Las excursiones de la pareja también terminan bajo la amenaza de los habitantes marginales de la ciudad el día que por accidente atropellan a un pato (tal vez el alimento de alguna familia) y un grupo de mujeres y hombres los apedrean. En este pasaje se muestran los contrastes de clase social. La miseria se convierte así en una instantánea más de la ciudad. Los pobres aparecen como un peligro lejano a punto de tocar a los ricos, pero que no los alcanza.

La ciudad no es homogénea, ha crecido y cambiado y, como señala Berman: “Los bulevares, al abrir grandes huecos a través de los vecindarios más pobres, permitieron a los pobres pasar por esos huecos y salir de sus barrios asolados”.⁸ Pasear revela sus discrepancias, muestra tanto los cambios del paisaje urbano como las diferencias sociales entre sus habitantes. Así se hacen patentes las contradicciones traídas por la modernidad, porque la ciudad ha dejado de ser un lugar propicio para el paseo, se ha vuelto el espacio donde los contrastes se hacen visibles. Las zonas marginales constituyen el centro de acción de los excluidos y se convertirán a la larga en focos donde surge la rebelión, como muestra Ramón Sender en *Siete domingos rojos* (1932). En la ciudad se forja el germen de los cambios; al conocer los contrastes que la componen se despierta el deseo de acción e incluso se desarrolla la conciencia de la desigualdad. Como espectador, el *flâneur* tiene afinidad con el reportero que circula por la ciudad registrando los sucesos cotidianos. De un paseo negligente y ocioso puede surgir también la mirada de las realidades sociales.

La *flâneuse* es un personaje que al pasear expresa la multiplicidad que le brinda su punto de vista. Puede ver la ciudad como espectadora fascinada o como espectadora aterrada, incluso pasar por las dos etapas. Lo cierto es que salir a la calle significó el primer paso de la mujer para abrirse camino en la afirmación de su lugar como creadora. **U**

⁸ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid, 1988, p. 153.