



Facultad de Filosofía y Letras  
*Facultá de Filosofía y Lletres*  
*Faculty of Humanities*

---

Universidad de Oviedo ~ *Universidá d'Uviéu* ~ *University of Oviedo*

# **Mujer y ciudad: reivindicación y representación cinematográfica de la *flâneuse***

**TRABAJO DE FIN DE GRADO**

**Grado en Filosofía. Curso 2022-2023**

**Autora: Elsa Rodríguez López**

**Tutor: Vicente Jesús Domínguez García**

**Junio, 2023**

## Índice

Introducción.....	4
El <i>flâneur</i> : análisis teórico .....	8
Louis Huart: <i>Fisiología del flâneur</i> .....	8
Charles Baudelaire.....	10
Georg Simmel .....	13
Walter Benjamin.....	14
Franz Hessel y Siegfried Kracauer.....	17
La representación cinematográfica de la mirada del <i>flâneur</i> .....	19
La <i>flâneuse</i> : un recorrido por su desarrollo .....	22
La imposibilidad de la <i>flâneuse</i> .....	23
Aparición histórica y conceptual de la <i>flâneuse</i> .....	26
La importancia de la <i>flâneuse</i> .....	30
La <i>flâneuse</i> en <i>Cléo de 5 à 7</i> , <i>Vivre sa vie</i> , <i>Nadja à Paris</i> y <i>News from Home</i> 33	
<i>Cléo de 5 à 7</i> : la <i>flâneuse</i> y la mirada .....	33
<i>Cléo de 5 à 7</i> (1962) .....	34
Primera parte: Cléo antes de su metamorfosis.....	35
Transformación de Cléo.....	39
Segunda parte: Cléo como <i>flâneuse</i> .....	40
La mirada y el ser mirada .....	42
<i>Vivre sa vie</i> : la prostitución y la <i>flâneuse</i> .....	44
<i>Vivre sa vie</i> (1962): retrato de una prostituta .....	45
Cuadros 1- 4: antes de la prostitución .....	45
Cuadros 5-12. La prostituta: mujer paseante y mercancía .....	47
La prostituta y la <i>flâneuse</i> .....	56
<i>Nadja à Paris</i> : <i>flâneuse</i> y soledad conquistada .....	58
<i>Nadja à Paris</i> (1964).....	59

Nadja como <i>flâneuse</i> .....	59
Nadja: soledad conquistada.....	64
<i>News from Home</i> : autoría y <i>flânerie</i> .....	67
<i>News from Home</i> (1976).....	68
La imagen: la mirada como extranjera.....	69
El sonido: ruido urbano y recuerdos de Bruselas .....	72
Imagen y sonido: la importancia de la autoría para la <i>flâneuse</i> .....	75
Consideraciones finales .....	78
Bibliografía .....	80

## Introducción

La figura del paseante urbano ha suscitado el interés de numerosos autores a lo largo de la historia. La palabra *flâneur* aparece en el siglo XVI y hace referencia al acto de pasear. Más tarde, durante el siglo XIX, con la llegada de la modernidad y los cambios en las ciudades, el personaje del paseante adquirió una serie de cualidades por las que se definió su identidad y pasó a ser objeto de interés académico entre artistas, sociólogos y filósofos (Turcot, 2009). El *flâneur* se convirtió en el arquetipo social representativo del París del siglo XIX, caracterizado por las reformas del Barón Haussmann bajo las órdenes de Napoleón III. Estos cambios llevaron a la modernización de la capital francesa. En este contexto, artistas como Baudelaire definieron al *flâneur* como un hombre que pasea entre la multitud, que observa la ciudad y no es observado por nadie, que camina solo y, en ese caminar, forma una experiencia estética característica del mundo urbano que luego plasma en sus obras. Este autor, que representó al paseante en todas sus obras, fue recogido posteriormente por el filósofo Walter Benjamin, quien convirtió al *flâneur* en un objeto de investigación e interés para el entendimiento y la crítica a la modernidad. A través de la figura del paseante analizó las condiciones económicas, sociales y culturales del desarrollo capitalista que incidían en este arquetipo y en la reconstrucción de la ciudad según el paradigma mercantil (Rignall, 1992). Además de las características definidas, todos los autores que centraron sus investigaciones en el arquetipo del *flâneur* coincidieron en representar esta figura como un tipo social masculino. La *flânerie* sólo podía ser ejercida por un hombre ya que no se concebía que una mujer pudiera reunir los atributos necesarios para realizar este pasear. La mujer en la calle era concebida como el objeto de la mirada, nunca como sujeto de la observación. Sin embargo, frente a estos desarrollos, diferentes autoras han estudiado la figura de la *flâneuse* e incluso ellas mismas han encarnado este arquetipo.

La mujer en la ciudad se ha concebido a partir de una mirada objetivadora que las condenaba a no poder habitar el mundo urbano desde la condición de sujeto. Ante la mirada eminentemente masculina por la que se había definido la ciudad mediante las observaciones del *flâneur*, el paseo y la mirada de la mujer amplían el conocimiento del espacio urbano, dando voz a una experiencia

silenciada. Por ello, el desarrollo y el estudio de la *flânerie* femenina es sumamente importante para ampliar el conocimiento sobre la ciudad, ya no solo en la modernidad, sino también en épocas posteriores. Frente a su confinamiento en el espacio privado, la mujer paseante ocupa la ciudad transgrediendo los límites impuestos y creando un relato que debe ser estudiado y reivindicado. Así, al *flâneuse* no solo se conforma como una mujer que camina sino como crítica, que pone en el punto de mira el silenciamiento de la mujer en el relato hegemónico y en la construcción del espacio.

Debido a ello, este trabajo estudiará las características del tipo social de la *flâneuse* con el objetivo de reivindicar su importancia en la modernidad y en etapas siguientes. Para ilustrar la figura de la mujer paseante utilizaremos cuatro películas en las que se representan diferentes características asociadas a la *flâneuse* y donde se ven expuestas las limitaciones intrínsecas a esta figura debido al modelo patriarcal por el que se construye y desarrolla el espacio público. Con el objetivo de ampliar el recorrido de la *flâneuse* fuera del marco de la modernidad, las películas elegidas se enmarcan dentro de las décadas de 1960 y 1970.

En primer lugar, antes de pasar al desarrollo concreto del arquetipo de la mujer paseante, es necesario sentar las bases teóricas de la figura del *flâneur*. Con la presentación de los autores que han estudiado a este tipo social podremos componer el marco teórico necesario para comprender sus características y su desarrollo y así, posteriormente, compararlo con la mujer paseante. Además, se explicará la relación entre el *flâneur* y su representación cinematográfica, necesaria para estudiar a la *flâneuse* en las películas escogidas. En el siguiente apartado se expondrán las principales teorías sobre el desarrollo de la *flâneuse*, para caracterizar el arquetipo y señalar su importancia en el estudio de la relación entre la mujer y la ciudad. Después de sentar las bases sobre el paseante y la *flâneuse*, ya podremos analizar debidamente la representación de la mujer paseante en las películas, que se presentarán por orden cronológico. Los tres primeros filmes pertenecen a la corriente de la *nouvelle vague* francesa, un movimiento caracterizado por su reacción contra las convenciones del cine de masas, donde algunos cineastas mostraron gran interés por ilustrar la condición humana en relación con el mundo urbano. Las protagonistas de estas películas ilustran diferentes características

asociadas a la *flâneuse* y, a su vez, ponen de manifiesto las limitaciones que encuentra la mujer a la hora de habitar el espacio urbano. La primera película es *Cléo de 5 à 7* (1962) de Agnès Varda. En ella, Cléo, la protagonista, se conforma como una mujer paseante a medida que avanza el filme y sufre una transformación en su forma de observar el mundo. Con este personaje se ilustra la importancia de la mirada para la *flâneuse*, no solo por su observación sino también por la imposibilidad de escapar de la mirada de otros. Además, con ella se estudiará la relación entre el consumo y la mujer paseante. El siguiente filme a analizar es *Vivre sa Vie* (1962) de Jean Luc Godard cuya protagonista, Nana, es una mujer que, por sus necesidades económicas, se introduce en el mundo de la prostitución y sufre todas sus consecuencias. La prostituta ha sido el ejemplo paradigmático de la mujer paseante, analizada por diversos autores y autoras a lo largo de la historia. A través de la figura de Nana podremos desarrollar las características de este arquetipo y su relación con la *flâneuse*, además de la condición de objeto de consumo impuesta a la mujer que camina por la ciudad. En tercer lugar, desarrollaremos lo ilustrado por Éric Rohmer en su cortometraje *Nadja à Paris* (1964) en el que expone la necesidad de la *flâneuse* de conquistar la soledad, ya que mientras que el *flâneur* gozaba del derecho a ella, una mujer que paseaba sola era considerada o una prostituta o una mujer necesitada de protección. Con este filme también podremos observar los cambios de la ciudad de París, donde se desarrollan estas tres películas, y las características de las diferentes zonas, al igual que realiza la paseante. Por último, expondremos la película *News from Home* (1976) de Chantal Akerman, con la que analizaremos la importancia de la autoría para la *flâneuse* y su relación con la subjetividad. Este filme se sitúa en una época posterior a las tres primeras y además, en la ciudad de Nueva York. El objetivo de analizar también esta película es mostrar el desarrollo de la *flâneuse* en momentos y lugares todavía más cercanos a la contemporaneidad, caracterizada por el auge de las grandes metrópolis. Entre los años en los que se realizan estos filmes se producen numerosos hechos históricos que cambian los paradigmas sociales como la Guerra de Vietnam o los procesos de descolonización, entre otros. Además, para la mujer también se producen cambios esenciales como las luchas del feminismo de la Segunda Ola que amplían el movimiento a las reivindicaciones sobre la sexualidad, la familia o el trabajo. Esto influye

inevitablemente en el desarrollo de la mujer en la ciudad cambiando también sus condiciones de paseante, lo que veremos representado en esta última película.

Desde la filosofía es necesario rescatar los relatos que han sido silenciados y estudiar cómo estos han quedado fuera del marco hegemónico. El análisis de estos cuatro filmes dará lugar a una caracterización de la mujer paseante que no solo demuestra la necesidad de situar históricamente su aparición y su desarrollo sino también la importancia de esta figura para la creación de unas políticas del espacio que no se ciñan únicamente a la visión masculina. En la figura de la paseante se encarna la relación entre la mujer y la ciudad que pone de manifiesto las limitaciones y exclusiones de la misma y, a su vez, al transgredir estos límites, demuestra que es posible avanzar hacia la construcción de la igualdad necesaria.

## **El flâneur: análisis teórico**

Para analizar debidamente la figura de la *flâneuse* en las películas seleccionadas, es imprescindible situar primero los desarrollos teóricos sobre el arquetipo de *flâneur*. Analizando las teorías de aquellos autores que se han referido a este tipo social moderno, podremos componer el marco necesario que servirá de base para contextualizar el tratamiento de la figura de la mujer paseante en las cuatro películas. Con la presentación de estas teorías podremos desarrollar posteriormente las similitudes y diferencias entre el *flâneur* y la *flâneuse* con el objetivo de reivindicar la figura de la paseante femenina, carente de importancia o fetichizada en las teorías de los autores que se van a exponer a continuación.

La composición del marco teórico sobre el paseante versará sobre las teorías de los siguientes autores: Louis Huart, autor de *Fisiología del flâneur* donde describe las características asociadas a este tipo social; Charles Baudelaire, uno de los escritores representativos a la hora de tratar la figura del paseante; Georg Simmel, sociólogo referente en cuanto al desarrollo de la relación entre la construcción de las metrópolis modernas y la mirada del *flâneur*; Walter Benjamin, junto con Baudelaire, el escritor más destacado en cuanto a los estudios sobre este arquetipo; y por último, Franz Hessel y Siegfried Kracauer, dos autores relacionados con Benjamin que construyeron teorías importantes sobre el paseante. Las aportaciones de estos autores conformarán la base necesaria para el posterior tratamiento de la paseante femenina.

Después de analizar estas teorías, desarrollaremos la relación entre la mirada del paseante y su representación en el mundo cinematográfico. A través de estos estudios podremos llegar a la comprensión de las características asociadas a este arquetipo y su representación de la versión femenina en el cine.

### **Louis Huart: *Fisiología del flâneur***

El *flâneur* ha sido definido como el paseante que deambula sin rumbo fijo, recorre la ciudad y la percibe como experiencia estética (Gómez, 2019, p.38). Su máximo desarrollo lo alcanza a lo largo del siglo XIX. Este explorador urbano fue definido y delimitado por Louis Huart en 1841 en su libro *Fisiología del flâneur*, donde explica las principales características de este tipo social. El autor lo define

como un hombre que deambula por los espacios públicos de la ciudad e interpreta lo que observa, desplazándose azarosamente y de forma imprevista, experimentando las calles por las que pasa (Huart, 2007, p.190). Su paseo se realiza a un ritmo lento, distrayéndose con todo lo que encuentra interesante a su paso y conformando un conocimiento minucioso del espacio urbano. Todos sus sentidos están orientados a la interpretación del entorno urbano, y de todos ellos, el más importante es la vista. El *flâneur* ve y mira (Huart, 2007, p.192). La mirada del *flâneur* es su rasgo característico que le permite desarrollar su paseo. En el espacio urbano, el *flâneur* frecuenta las calles, plazas y parques desde mediados del siglo XIX, pero su espacio original fue el pasaje (Cuvardic, 2012, p.29). Los pasajes eran calles comerciales inicialmente situadas al aire libre. La mayoría de los pasajes parisinos cubiertos fueron construidos en la primera mitad del siglo XIX, techados con materiales transparentes. Las transformaciones de París en manos de Georges-Eugène Haussmann, por órdenes de Napoleón III, llevaron al ensanche de calles y construcción de grandes avenidas que provocaron la desaparición de la mayoría de los pasajes suponiendo también una amenaza para el desarrollo de la *flânerie*.

Cabe destacar como la aparición del *flâneur* durante el auge de la mercantilización del espacio público no significa que su actividad elogie el desarrollo de la cultura de la mercancía. El *flâneur* puede ser crítico con la sociedad que observa y no únicamente consumir el espacio desde el placer estético (Cuvardic, 2012, p.30). Sin embargo, como veremos posteriormente con Baudelaire y Benjamin, el *flâneur*, que es artista, a veces se convierte en trabajador asalariado y cede ante el desarrollo del capitalismo, teniendo que vender lo que escribe sobre lo que ve. Aunque muchas veces el tiempo del *flâneur* se caracteriza como una temporalidad fantasmagórica donde el espacio se observa en un tiempo ilusorio, también este tipo social se ve sometido a las demandas del desarrollo económico capitalista para sobrevivir.

Huart, en su libro, destaca numerosos diversos tipos sociales que comparten características similares con el *flâneur*. Uno de los más importantes es el *badaud* (mirón). Este último es curioso y su mirada se caracteriza por su emotividad, sin embargo, la mirada del *flâneur* es racional e intelectual (Cuvardic, 2021, p. 37). Huart distingue entre el turista (*badaud étranger*) y el urbanita (*badaud indigène*), los dos observan la ciudad pero sin analizarla, a diferencia

del *flâneur* que tiene una actitud reflexiva hacia ella (Huart, 2007). El *badaud* es parte de la multitud mientras que el *flâneur* observa a la multitud, se puede inmiscuir en ella pero se sitúa individualmente como observador. Otro arquetipo relacionado con el *flâneur* es el *dandy*, que se considera muchas veces como una encarnación del primero (Gilloch, 1996, p. 153). Los dos practican la *flânerie* por las calles aunque se diferencian en que el *dandy* posee tiempo y dinero mientras que el *flâneur* disfruta del tiempo pero muchas veces carece de dinero (Baudelaire. 1996, p. 377). Algunos autores también encuentran diferencias en cuanto a que el *dandy* no realiza una actividad intelectual en su paseo ni reflexiona sobre el mundo urbano como lo hace el *flâneur*. Otras figuras que se relacionan con el *flâneur* serían el jugador, por su exterior indiferencia; la prostituta, que desarrollaremos posteriormente en el análisis de la película *Vivre sa Vie*; el detective o el hombre-anuncio.

### **Charles Baudelaire**

En 1863, Charles Baudelaire escribe el ensayo *El pintor de la vida moderna* donde recoge la esencia del *flâneur* como el arquetipo representativo del mundo urbano parisino del siglo XIX. Para Baudelaire la experiencia de la modernidad se caracteriza por lo efímero, que el artista convierte en forma expresiva artística y así en belleza eterna (Cuvardic, 2012, p. 88). Este artista extrae las cualidades estéticas de los fenómenos urbanos por lo que debe sumergirse en la ciudad y en los espacios públicos. Por ello, el *flâneur* es artista. En *El pintor de la vida moderna* se asocia la *flânerie* a la escritura y a la producción artística, donde el *flâneur* representa las características de la ciudad moderna y las relaciones que en ellas se establecen. Así, Baudelaire ofrece una definición completa de las características significativas que conforman al hombre como *flâneur*.

“La multitud es su dominio (...). Su pasión y su profesión es adherirse a la multitud. Para el perfecto paseante, el observador apasionado, es un inmenso goce el elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa y sentirse, sin embargo, en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de esos espíritus independientes,

apasionados, imparciales, que la lengua solo puede definir torpemente. El observador es un príncipe que disfruta en todas partes de su incógnito. El aficionado a la vida hace del mundo su familia (...)" (Baudelaire, 2000, p. 15).

Entre la multitud es donde el *flâneur* encuentra lo necesario para desarrollar su paseo y observar lo que sucede en el mundo urbano. Su curiosidad, que Baudelaire compara con la mirada infantil de un niño, le acerca al mundo de una forma diferente a los demás habitantes de la ciudad. De la multitud, recoge lo necesario para sus reflexiones que posteriormente plasmará en sus creaciones artísticas reconociéndose como autor. La mirada y el desarrollo de la observación es lo que caracteriza a este arquetipo social. La desarrolla en el mundo urbano, en el espacio público donde se encuentra en casa. La calle es su hogar y, a la vez que camina entre los demás transeúntes, permanece oculto a sus miradas. Su incógnito le caracteriza, observa a la multitud pero permanece oculto a ella lo que le permite recomponer a cada instante una imagen más viva aún que la que observan los demás transeúntes (Baudelaire, 2005). El autor compara al paseante con un caleidoscopio por su conciencia ante la percepción de la fragmentación de las relaciones sociales urbanas (Cuardic, 2012, p. 92). El *flâneur* recoge su experiencia, la diversidad que advierte en el núcleo urbano y sus características y lo plasma en su escritura. Así, la creación y la autoría se reconocen como un rasgo intrínseco al *flâneur*.

Frente a su obra ensayística como *El pintor en la vida moderna*, es necesario destacar también la importancia de la figura del *flâneur* en la prosa y poesía de Baudelaire. A partir de la segunda edición de *Las flores del mal* publicada en 1861 se incluye en la obra la sección titulada "Cuadros Parisinos", que recoge los poemas que en la primera edición formaban parte de la sección "Spleen e ideal" y otros que habían aparecido en diferentes periódicos. En estos poemas se distinguen los tipos sociales relacionados con los diferentes espacios urbanos que recorre el *flâneur*. El *flâneur* proyecta su propia existencia sobre ellos en una relación imaginaria en la que queda patente su exclusión propugnada por la modernidad (Keidel, 2006). Así, Baudelaire revaloriza la subjetividad en el *flâneur* (Neumeyer, 1999, p.98). Mediante ella expone la alienación moderna, el poder extraño y su relación con el mundo urbano y transmite su percepción ante la otredad urbana. En los poemas de los "Cuadros

parisinos” se explica el recorrido del *flâneur* (Cuvardic, 2012, p. 99). En “Paisaje” se sitúa antes de comenzar el paseo, el *flâneur* no ha salido todavía a la calle y observa por una ventana la ciudad, desde donde se imagina lo que sucede en el mundo urbano. Su paseo se inicia en “El sol”, el siguiente poema, donde equipara la poesía y la *flânerie*, remarcando la importancia de la relación entre el *flâneur* y la escritura cuando dice: “Cuando, igual que un poeta, él baja a las ciudades, ennoblece la suerte de las cosas más viles” (Baudelaire, 2022, p.333). Así explica como del pasear se obtiene el producto estético que el poeta, el escritor, utilizará para su obra. El proceso creativo es posible cuando el poeta deambula (Cuvardic, 2012, p. 99). Después, en *A una mendiga pelirroja*, aparece el primer tipo social con el que el *flâneur* se encuentra. El *flâneur*-poeta la observa y reflexiona sobre su estado a la vez que esta observación le sirve luego para escribir su obra. Tanto en este escrito como en “A una transeúnte” (*passante*), Baudelaire describe a dos mujeres que se encuentra en su paseo. Si bien ningún tipo social escapa de la mirada del *flâneur*, la mujer a la que observa es reducida a su belleza y a su condición de objeto. Existen numerosas diferencias entre la mendiga y la transeúnte pero lo que permanece para el escritor es su belleza. Observa a la mujer de la ciudad y la convierte en un objeto de deseo, lo que no sucede con los demás tipos sociales que se encuentra. De aquí la importancia de definir a la mujer como sujeto como realizaremos más adelante en el análisis de las películas. Otros poemas como “Los siete viejos” o “Los ciegos” describen también las observaciones del *flâneur* al pasear entre la multitud. Por último, cabe destacar el poema “El cisne” donde el autor expresa el desencanto que siente el *flâneur* ante las transformaciones arquitectónicas de París con las reformas de Haussmann y Napoleón III. Baudelaire escribe: “Murió el viejo París (cambia de una ciudad la forma, ¡ay!, más deprisa que el corazón del hombre)” (Baudelaire, 2022, p. 341). El *flâneur* promueve en su paseo su memoria y recuerda el viejo París confrontando el pasado y el presente, siendo esta confrontación característica del paseante (Neumeyer, 1999).

En la prosa de este autor también podemos encontrar la caracterización del *flâneur*. En 1869 se publicó una recopilación de sus poemas en prosa, publicados en su mayoría en revistas literarias, con el título *El Spleen de París* o *Los pequeños poemas en prosa*. Al igual que en *Las flores del mal* y en *El pintor de la vida moderna*, el *flâneur*, el escritor, sitúa a la ciudad moderna como punto

de partida para su obra (Cuvardic, 2012, p.103). En algunos de estos poemas, como en "Pérdida de aureola", describe como el *flâneur* se ve obligado a convertirse en un trabajador asalariado vendiendo sus obras para poder sobrevivir en la ciudad. También escribe sobre la importancia de la multitud para el paseante, el poder caminar entre la muchedumbre y observar las relaciones sociales entre los habitantes del mundo urbano.

Este autor presenta en su obra las principales características del arquetipo de *flâneur*, como observador del mundo urbano y de la multitud y la importancia del paseo para el desarrollo de la obra artística. También reconoce la importancia filosófica del paseante para el análisis de la sociedad de su tiempo. Los cambios en el mundo urbano, el cada vez más rápido desarrollo del capitalismo, sus políticas urbanísticas y mercantiles y las relaciones de los habitantes en la gran ciudad es lo que observa el *flâneur* y recoge para la conformación de su obra que tendrá por ello no solo valor artístico sino también filosófico, sociológico y político.

### **Georg Simmel**

Si queremos destacar la importancia de la mirada en relación con la *flânerie*, debemos recordar la obra del filósofo y sociólogo Georg Simmel. Sus ideas conceptualizan las condiciones de sociabilidad en las calles de las ciudades modernas y la relación entre el paseante y los estímulos recibidos durante la práctica de la *flânerie* (Cuvardic, 2012, p.48). En su ensayo *La metrópolis y la vida mental*, publicado en 1903, describe como la reconstrucción de las ciudades y la eclosión de unos nuevos modos de vida cambiaron la percepción visual de los habitantes de las ciudades y sobre todo del *flâneur* (Gómez, 2019). De este cambio en la percepción se deriva la forma en que las condiciones materiales de la nueva ciudad afectan a la subjetividad del paseante. Este autor, interesado en la influencia de la gran ciudad en la psique colectiva, incorpora dos términos destacables a la experiencia del *flâneur*: la excitación nerviosa y la actitud *blasé*. En cuanto a la primera considera que la persona que habita la ciudad está constantemente expuesta a estímulos sensoriales, sobre todo visuales, que le llevan a una agitación nerviosa (Simmel, 1986). Entiende la ciudad como un espacio que produce al que la observa una serie constante de

shocks. Estos son transmitidos a la subjetividad mediante conductas defensivas como la actitud *blasé* que sería la expresión subjetiva de la economía monetaria (Cuvardic, 2012, p.49) que produce una distancia social de lo que le rodea, sirviendo de autoprotección. Para eliminar esta actitud, algunos individuos pueden caer en el refuerzo de la personalidad individual. Algunos de los tipos sociales que Simmel identifica con este comportamiento son el *dandy* o el *flâneur*. Este último experimenta la *blasé* que le conduce a la soledad. Así, en la ciudad moderna, el *flâneur* se ve rodeado de demasiados estímulos y, en esta abrumadora experiencia, desarrolla una actitud dialéctica donde participa tanto de la *blasé* como del refuerzo de la identidad individual. Se encuentra a medio camino entre la integración y la salida de la economía mercantil y el tiempo de ocio institucionalizado. Así, el *flâneur* sirve como la figura intermedia que explica los devenires de la modernidad y los costes de su implantación en las ciudades. El paseante incorpora el shock a su experiencia racionalizada y lo acaba transformando en textos y obras, en un todo coherente pero fragmentado, que sirve de mapa de la modernidad. Cabe destacar como la sobreestimulación nerviosa de la que habla Simmel, que ampara la ciudad modernizada o en proceso de modernización, es equiparable al nacimiento del cinematógrafo a finales del siglo XIX (Gómez, 2019, p.44), por lo que sus aportaciones serán muy influyentes en las teorías de autores relacionados con la teoría crítica de la cultura y la Escuela de Frankfurt como Walter Benjamin.

### **Walter Benjamin**

Para hablar de la figura del *flâneur* es imprescindible referirse a los desarrollos sobre este tipo urbano realizados por el autor Walter Benjamin. Este filósofo y ensayista alemán de origen judío recoge en su obra elementos clave para el desarrollo de la teoría estética y el marxismo occidental. Nacido en Berlín en 1892, fue colaborador de la Escuela de Frankfurt y mantuvo una extensa correspondencia con Theodor Adorno y Bertolt Brecht. Esta afinidad con la Escuela introdujo en su obra la importancia de la teoría crítica, las influencias marxistas y la herencia hegeliana. Desarrolló diversos ensayos en los que realizó estudios de temas como la cultura de masas, la obra de arte en la era capitalista, el desarrollo de la ciudad y el arquetipo del *flâneur*. Murió en Portbou en 1940, mientras escapaba del nazismo, tras la ingesta de una dosis letal de morfina por

miedo a caer en manos de la Gestapo al tener que volver a Francia por carecer de permiso de salida del país.

Uno de los temas centrales de la obra de Benjamin, es el estudio de la ciudad. Sus reflexiones filosóficas encuentran al mundo urbano como punto de partida. En *Infancia en Berlín hacia 1900* redactó sus recuerdos de su infancia en la ciudad donde comienza a desarrollar la idea de deambular por el mundo urbano. Escribe: “importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje.” (Benjamin, 1982, p.15). Esta idea le condujo a sus obras posteriores ubicadas en la ciudad de París como *París, capital del siglo XIX* y *Libro de los pasajes*. Su acercamiento a la obra de Baudelaire le llevará a explorar la ciudad desde la figura del *flâneur* mediante el que estudiará la relación entre el filósofo y la ciudad. En el *Libro de los Pasajes* desarrolla a modo de esbozo enciclopédico una recopilación en el que incluye la experiencia urbana del autor atendiendo a las transformaciones sociales del París del siglo XIX (Gómez, 2019). A través de la mirada del observador urbano, el *flâneur*, establece la cartografía urbana necesaria para reflexionar sobre la metrópolis y el desarrollo de la sociedad. Así, Benjamin se convierte en el primero en incorporar este arquetipo a las reflexiones de la crítica cultural (Cuvardic, 2012, p. 60). Para el autor, el *flâneur* no es solo un tipo social categorizado como figura histórica, sino que, mediante él, pueden ser entendido los procesos de la modernidad y la vida metropolitana (Rignall, 1992, p.10). La primera vez que aparece este arquetipo en la obra de Benjamin es en su reseña para *Pasear en Berlín* de Franz Hessel donde considera la *flânerie* como un ejercicio de memoria, relacionándolo con sus paseos berlineses (Cuvardic, 2012, p. 60). Ya más tarde vuelve a aparecer en *París, Capital del siglo XIX* y en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*. Aquí ya lo asume como el tipo social mediante el que explicar los procesos de mercantilización del siglo XIX.

Igual que Baudelaire, Benjamin destaca el potencial de la mirada del *flâneur*: “su ojo abierto busca otra cosa muy distinta a la que la muchedumbre viene a ver (...) al pensador, al filósofo perdido en sus reflexiones, esa agitación exterior le es beneficiosa, porque mezcla y sacude sus ideas, como hace la tempestad con las olas del mar” (Benjamin, 2005, p.456). La mirada del *flâneur* hace posible que este pueda reflexionar sobre la ciudad moderna y su desarrollo.

La calle es su escenario fundamental, su casa (Benjamin, 2012, p. 100). Para Benjamin, el *flâneur* es el sujeto que transita entre la muchedumbre y observa la nueva configuración arquitectónica de la modernidad. Camina sin rumbo y utiliza su incógnito para apreciar los detalles de la ciudad mediante el acto de deambular (Villa, 2020). Además de destacar junto con Baudelaire al *flâneur* como escritor, como la persona que recoge la experiencia estética de deambular por la ciudad y la plasma en sus obras, Benjamin, desde su postura filosófica, le interesa analizar a través del paseante las condiciones económicas y sociales capitalistas que inciden en este arquetipo y la construcción de la ciudad (Rignall, 1992, p.14). París, con la remodelación de Haussmann, funciona como el ejemplo paradigmático de lo que sucederá a las demás ciudades conforme se adecuen a las demandas de la expansión moderna capitalista. Se eliminan los espacios de paseo, que se transforman en los hogares de los vehículos, y con ello el *flâneur* pierde los lugares por los que antes caminaba y observaba la ciudad. De esta forma, Benjamin interpreta al *flâneur* como un recolector de impresiones fragmentarias y visuales por las que interpreta su vivencia urbana y es de esta composición de la que puede ser extraída una interpretación de las condiciones económicas que se encuentran en el mundo capitalista (Cuvardic, 2012). Así, Benjamin rescata lo que comenzó en Baudelaire y sitúa al *flâneur* como una alegoría de la mercantilización de la sociedad capitalista en la que los artistas y los escritores que pasean y recogen las impresiones sobre las que realizarán su obra, se ven obligados a inmiscuirse en la cultura de masas, a vender sus producciones igualándose a mercancías de las que los demás ciudadanos se conforman como consumidores. Así, el *flâneur* se enfrenta a su extinción debido a que cada vez le es más difícil desarrollar su paseo sin entrar en la dinámica de consumo. Benjamin identifica al periodista con el *flâneur*, ya que el primero debe deambular por las calles recogiendo sus impresiones como haría el paseante y luego debe venderlas para poder subsistir. También desarrolla su similitud con el hombre-anuncio, una persona que se convierte en la encarnación del *flâneur* y también del fetichismo de la mercancía, como hará además la prostituta. Así el *flâneur* se convierte en un ejemplo de trabajador asalariado que no puede escapar de la rueda del capital. Mediante su desarrollo de este tipo social, Benjamin denuncia la represión del devenir de los sujetos cosificados por el fetichismo de la mercancía. Evita los tipos sociales burgueses

que habitan la ciudad y se concentra en los márgenes donde se encuentra la prostituta, el hombre-anuncio y el *flâneur* (Buck-Morss, 1986) para poder retratar la fisionomía de la época. La mirada del *flâneur* desde los márgenes no capta una experiencia estética abstracta sino que recoge una impresión situada de los devenires de la sociedad.

### **Franz Hessel y Siegfried Kracauer**

Para hablar de la *flânerie*, también es necesario remarcar las teorías de dos autores cercanos a Benjamin. Estos son Franz Hessel y Siegfried Kracauer. Si bien sus teorías sobre el *flâneur* son en muchos aspectos opuestas, los dos estudiaron este arquetipo centrándose sobre todo en la ciudad de Berlín, realizando grandes aportaciones a la caracterización de esta figura y a su relación con las épocas posteriores a la modernidad.

La *flânerie* de Franz Hessel destaca, a diferencia de la teoría de Benjamin, por su ausencia de compromiso político provocado por la estética impresionista orientada a la captación de impresiones placenteras (Gleber, 1999). En su pasear, el *flâneur* para Hessel se encuentra en un estado de ensueño que le permite vagar por la ciudad haciendo uso de su imaginación y su memoria. Así, recupera sentimientos y sensaciones de su infancia y lugares imaginarios. Frente a la rapidez del mundo moderno, caminar sin prisa por las calles le permite experimentar una forma de placer característica que solo puede conseguirse mediante la *flânerie* (Hessel, 1997). Hessel identifica como el *flâneur* es sospechoso de cometer delitos ya que, al no regirse por el tiempo acelerado que caracteriza a los demás transeúntes, los que pasan a su lado piensan que, al no tener ocupación ninguna, es un delincuente. Benjamin también reconoce esta situación cuando Baudelaire se refiere al *flâneur* de París. La mirada del *flâneur* cobra mucha importancia para este autor, que la caracteriza por ser ingenua y antiprejuiciosa (Hessel, 1997). Hessel, que en sus obras narra su propio acto de *flânerie*, destaca su deseo de querer “volver a mirar la ciudad en la que vivo como lo hice la primera vez” (Hessel, 1997, p.33). Así, sus percepciones se dirigen, en consonancia con Benjamin, a recuperar la memoria histórica de la ciudad junto con sus recuerdos personales. La *flânerie* se convierte en una acción que une presente, pasado y futuro de la ciudad y relaciona las experiencias subjetivas del *flâneur* con lo observado en el mundo urbano. La infancia y el pasado cobran

importancia en este autor que al igual que Baudelaire se lamenta de los rápidos cambios de la ciudad y busca recuperar la mirada anterior.

Por otra parte, en algunas ocasiones deja de lado la nostalgia del pasado y asume una posición en la que exalta los espacios comerciales de la modernidad (Cuvardic, 2012, p.138). En su observación de la esfera del consumo, su mirada se ve seducida por las mercancías, los escaparates y el lujo del consumo. Igualmente, este atractivo que siente ante los escaparates se aleja de los principios capitalistas y no compra, solo observa (Potdevin, 1998, p. 106). Aun así, la visión de este autor se aparta de la crítica marxista que podíamos encontrar en Benjamin. En su acercamiento a la producción queda patente este distanciamiento. Este autor afirma “Berlín también tiene su peculiar y notoria belleza a la hora de trabajar” (Hessel, 1997, p. 43). Los intereses del *flâneur* de Franz Hessel caminan entre la evocación del pasado del individuo y de la ciudad y la atracción ante la belleza de la producción industrial y la cultura de la distracción.

Otro acercamiento diferente a la *flânerie* lo encontramos en los desarrollos de Siegfried Kracauer. Frente a las ideas de Hessel, en el desarrollo de la cultura de la distracción es donde el paseante comprende el vacío existencial presente en este estilo de vida (Cuvardic, 2012, p.140). El *flâneur* se caracteriza por la melancolía que siente al caminar en los espacios de la modernidad. Su consuelo es la experiencia estética que experimenta al pasear por la ciudad y a su vez no deja de plantear una crítica social (Keidel, 2006, p.40). Al igual que Simmel, parte de una lectura marxista de los fenómenos de la modernidad que se ve reflejado en sus ensayos como *Los empleados* donde desarrolla la mirada a los espacios públicos y laborales que habitan los trabajadores. Todo lo que ve lo recopila de forma fragmentaria para dar una visión completa y total de la modernidad capitalista y las relaciones asociadas a ella. El autor describe los fenómenos que afectan a las personas durante los cambios urbanísticos de la modernidad, que son la ausencia de conciencia histórica y de orientación espacial (Keidel, 2006, p.38). Así, se aproxima a Benjamin reflexionando sobre el carácter fantasmagórico de la modernidad. Destaca como desaparecen los espacios de tránsito y el *flâneur* ve limitada su actividad. Frente a las calles comerciales por las que paseaba Hessel, Kracauer se pierde por los barrios obreros donde el *flâneur* se reconoce a sí mismo entre los habitantes.

## **La representación cinematográfica de la mirada del *flâneur***

La importancia del *flâneur* en los estudios sociales y filosóficos hicieron de él una figura representada tanto en la pintura como en el cine y la fotografía. En cuanto a los estudios cinematográficos, la mirada del *flâneur* ha sido imitada por la cámara en muchos documentales sobre las metrópolis y estudiada por teóricos como Kracauer, que como vimos anteriormente, se interesó por este arquetipo a diversos niveles, incluyendo la representación cinematográfica. Además, no solo se ha estudiado la mirada de la cámara sobre la calle en relación con la *flânerie* sino que el propio paseante ha sido representado y encarnado en diferentes personajes. Como veremos posteriormente, también la mujer paseante se ha abierto un hueco en el mundo del cine.

En el siglo XIX la oportunidad de representar los cambios urbanísticos de la modernidad entra en el ámbito de la crítica del arte. Baudelaire defiende que para esta representación es necesario que el artista se convierta en paseante y que transite los espacios públicos empapándose de sus observaciones. El *flâneur* extrae de la transitoriedad y rapidez de los cambios de la modernidad lo que plasmará en sus obras. La ciudad efímera se convierte en forma de expresión artística (Cuvardic, 2013, p.11). Baudelaire explica que el artista-*flâneur* que representa la modernidad utiliza una técnica caleidoscópica. Representa la diversidad y la fragmentación de la experiencia urbana donde queda patente lo efímero de la ciudad y la percepción de esta. El artista debe parecer un transeúnte más, no se nota su mirada reflexiva, se oculta entre la multitud porque en ella se encuentra en casa. Representa los espacios públicos urbanos y su cotidianeidad.

Si nos centramos en la relación establecida entre el *flâneur* y el cine, esta puede aparecer de dos formas. El punto de vista de la cámara puede ser interpretado como la *flânerie* mediada por la tecnología. Por otra parte, también se puede analizar la presencia de personajes que encarnan el arquetipo de *flâneur* o *flâneuse*. Este trabajo centrará su atención mayoritariamente en la segunda forma en la que la *flânerie* se relaciona con el cine. Igualmente, es necesario esbozar unos apuntes sobre el *flâneur* personificado en la cámara debido a su importancia para el desarrollo de teorías cinematográficas. Además,

esta relación podrá observarse más claramente en la última película analizada, *News from Home* de Chantal Akerman.

Una de las características que conforman la relación entre la mirada de la cámara cinematográfica y la mirada del *flâneur* en el paseo urbano es su movilidad (Cuardic, 2013). Tanto la una como la otra desarrollan una percepción caleidoscópica y fragmentaria que se compone como totalidad a medida que se realiza el acto de pasear. Los autores de referencia en cuanto al estudio de la mirada del *flâneur* en relación con la ontología cinematográfica son los que han desarrollado lo denominado como las teorías realistas del cine. Algunos de ellos son Siegfried Kracauer y Dziga Vértov. Centrarón su atención en el cine no narrativo de tipo documental donde la imagen móvil no se subordina al argumento y los cortes quedan evidenciados de forma que la mirada se asemeja lo más posible a la experiencia subjetiva de la ciudad, a la vivencia del *flâneur* (Minden, 1985, p. 203). Kracauer, en su *Teoría del cine*, reflexiona sobre la similitud de la mirada del *flâneur* y los registros perceptivos de la cámara. Analiza cómo esto queda representado sobre todo en el subgénero del documental denominado como *sinfonía urbana*. En este tipo de filmes la cámara recoge las impresiones de la ciudad y las organiza componiendo el documental, al igual que el *flâneur* hace con su obra, quedando registradas las características del mundo urbano y su movimiento. Kracauer relaciona el cinematógrafo con la imagen fotográfica por cinco características: lo desteatralizado, lo fortuito, lo interminable, lo indeterminado y el flujo de la vida (Kracauer, 1996, p. 89-106). Estas características son las mismas por las que se relaciona con la *flânerie*. En la ciudad, la cámara y el *flâneur* se encuentran ante el flujo de la cotidianidad, ante lo fortuito de la ciudad moderna y lo indeterminado del paseo urbano. Por otra parte, este autor también establece una similitud entre la mirada del paseante y la mirada del observador que se encuentra en una sala de cine. El espectador que observa lo grabado por la cámara se siente atraído por los fenómenos que esta y el *flâneur* han registrado (Cuardic, 2013, p.21). Los sentidos del observador son despertados por las imágenes captadas por la cámara al igual que en la calle el *flâneur* ejercita sus sentidos en su paseo. En cuanto a los procedimientos cinematográficos que mejor representan la mirada del *flâneur* se ha señalado el recuadro móvil, en concreto el plano secuencia. Autores como Gleber han destacado como las extensas tomas de la cámara en

movimiento durante este procedimiento se asemejan al movimiento del *flâneur* captando las percepciones que recibe del espacio urbano (Gleber, 1999, p.152). Por otra parte se puede señalar también al montaje rítmicamente veloz para representar las calles atestadas por las multitudes y el tráfico (Cuvardic, 2013, p. 21).

La segunda forma en la que en el cine se ha representado la mirada característica de la *flânerie* es en el desarrollo de personajes que encarnan en sí mismos el arquetipo de *flâneur*. Cabe destacar como los estudios fílmicos no solo han investigado sobre el tipo masculino de esta figura. Como veremos posteriormente, la *flâneuse* y sus características propias han sido desarrolladas en diversas películas. Sus limitaciones a la hora de habitar la ciudad las diferencian del paseante masculino, sin embargo, esto no elimina la posibilidad de su paseo. Las primeras tres películas a analizar se enmarcan en la época de la *nouvelle vague* francesa, un momento en el que diversos directores y directoras se sintieron atraídos por mostrar las relaciones entre los habitantes y la ciudad. El espacio percibido por la visión del *flâneur* permite ser manifestado mediante el objetivo cinematográfico, lo que alentó a numerosos artistas a caracterizar a sus personajes como paseantes. No solo el cine documental servía para ilustrar este paseo sino que también los propios protagonistas podían servir de guía por los atributos del *flâneur* que deambula por la ciudad. Así, no solo se mostró al paseante masculino sino que se caracterizó a mujeres protagonistas con sus atributos de *flâneuse*. Antes de comenzar a analizar estos personajes, será necesario contextualizar el surgimiento de la *flâneuse* y establecer su relación con el mundo urbano para mostrar sus caracterizaciones frente al paseante masculino.

## **La flâneuse: un recorrido por su desarrollo**

Desde la construcción de la ciudad moderna en el siglo XIX y el ejemplo parisino de la remodelación de Haussmann, la figura del *flâneur* ha despertado el interés de numerosos artistas, filósofos y sociólogos. La *flânerie* es una práctica que permite observar todos los detalles de la ciudad, reflexionar sobre lo visto, entender las relaciones sociales que allí acontecen y, con ello, formar una base para el desarrollo de la obra artística y reflexiones de carácter filosófico-políticas. Los autores vistos en el apartado anterior desarrollaron al *flâneur* y lo caracterizaron haciendo de él el arquetipo referente de la modernidad. Sin embargo, pocos fueron los que repararon en su versión femenina, y los que lo hicieron fue o para determinar su imposibilidad o para condenarla a la condición de objeto de la mirada masculina. Louis Huart en su *Fisiología del flâneur* afirma que la *flânerie* no es solo un paseo rápido y que las *flâneires* realizadas en compañía de una mujer deben evitarse (Huart, 2007). La actividad del paseo reflexivo y artístico ha sido destinada únicamente a los hombres. Estos podían disfrutar del placer estético de pasear, de los hallazgos encontrados en la observación de la multitud, de sus reflexiones... mientras que para la mujer, el paseo ha tenido que ser conquistado debido a las limitaciones que encontraban para habitar la ciudad por su confinamiento en el espacio privado y doméstico (Gómez, 2005). Frente al sujeto que observa que es el *flâneur*, la mujer paseante se cataloga como el objeto observado que no puede desarrollar las herramientas necesarias que la *flânerie*. Sin embargo, muchas mujeres, por diversos motivos, han ocupado el espacio público, tanto en la modernidad como en épocas siguientes. Debido a ello, la figura de la *flâneuse* ha sido rescatada por diversas autoras y estudiada desde distintas perspectivas históricas y sociológicas con el objetivo de caracterizar a este tipo social y señalar las peculiaridades que la diferencian del *flâneur*, aun realizando la misma actividad. Estas diferencias no sirven solo para catalogar este arquetipo sino también para poner de relevancia las limitaciones de la mujer a la hora de realizar la *flânerie*.

En este apartado comentaremos las principales teorías desarrolladas sobre la *flâneuse*. Comenzaremos por las primeras autoras que estudiaron este arquetipo y defendieron que la actividad del *flâneur*, debido a sus características, es eminentemente masculina por lo que en sus conclusiones reconocen a la

*flâneuse* como una imposibilidad. Posteriormente, analizaremos las teorías que sí reconocen histórica y conceptualmente a este arquetipo para, por último, explicar la importancia del reconocimiento de la *flâneuse* y su relevancia a la hora de visibilizar una experiencia que ha sido silenciada, la de la mujer paseante.

### **La imposibilidad de la *flâneuse***

Una de las autoras de referencia a la hora de hablar de la categorización de la *flâneuse* es Janet Wolff. Esta teórica negó la posibilidad de existencia de la mujer paseante debido a la división sexual que operaba en el siglo XIX y que determinaba también el marco del espacio público y privado. Los autores vistos anteriormente definen al *flâneur* como un hombre que pasea sólo, con el único objetivo de observar la ciudad y la multitud. Sin embargo esta “vida solitaria e independiente del *flâneur* no se encontraba disponible para las mujeres” (Wolff, 1985, p. 44). Solo podían acceder al espacio público dentro de un marco marginal, encarnando roles como la prostituta o la viuda, o en compañía de un hombre. De esta forma, aunque esta autora sí señaló la posibilidad de cierta transgresión en esta división y ocupación del espacio, su teoría descansa sobre la imposibilidad de este tipo social, considerando la *flânerie* una práctica masculina.

Durante la modernidad, la teoría sociológica de las esferas separadas siguió siendo el modelo dominante. Esta teoría defendía una separación entre una esfera privada y otra pública asociadas a lo doméstico y lo social. La división sirvió de apoyo a las ideologías patriarcales que buscaban confinar a la mujer en el espacio privado. Se basaba en la creencia en roles de género biológica o religiosamente determinados en los que los hombres estaban predispuestos a ocupar cargos públicos, dominar la política y el trabajo remunerado mientras que se consideraba como la esfera propia de la mujer al ámbito de la domesticidad y el cuidado de los niños (Kuersten, 2003). Debido a la preponderancia de estas teorías en el siglo XIX, Wolff defiende que esta ideología invisibilizó y categorizó como mujer reprobable a aquella que caminaba sola por la ciudad (Wolff, 2014, p. 118-119). Si bien reconoce que la mujer obrera tenía que transitar la ciudad para su actividad laboral y que los grandes almacenes y las tiendas proporcionaban espacios más seguros que la ciudad para las mujeres, Wolff

afirma que la teoría de las esferas separadas era tan potente que no se puede reconocer la posibilidad del paseo femenino debido a todos los impedimentos con los que contaba. Los estudios realizados por Baudelaire o Simmel son algunos de los más destacados a la hora de hablar de la modernidad. Estos autores asocian el periodo moderno al desarrollo del espacio público, por lo que Wolff destaca cómo se invisibiliza la experiencia de la mujer en este periodo histórico. Es por esta razón que los autores se centran en el *flâneur* como figura masculina, ya que la mujer quedaba relegada al espacio privado y, por tanto, a la negación de su existencia en la ciudad y la esfera pública. Años más tarde, en su ensayo *Gender and the haunting of cities: or, the retirement of the flâneur*, Wolff modificó su anterior teoría y señaló como la mujer sí que frecuentaba espacios públicos, sin embargo, su exclusión seguía estando presente debido a la legitimación un discurso donde el espacio público y el *flâneur* se asociaba a una comprensión de la vida pública únicamente categorizada por experiencia típicamente masculinas (Wolff, 2003). Esta autora considera que la modernidad se definió por Baudelaire, Simmel y Benjamin en términos de espacio público y experiencias masculinas silenciando la base de la estructura de la división de las esferas pública y privada según el género.

A partir de las propuestas de Janet Wolff sobre la problematización del *flâneur* y la negación de la *flâneuse*, aparecieron otras autoras que siguieron esta línea de investigación. Una de ellas fue Elizabeth Wilson quien consideró también la imposibilidad de la existencia del arquetipo de *flâneuse*. Amplía la crítica de Wolff al modelo sociológico de las esferas separadas y señala como el espacio privado también es parte del dominio masculino ya que el hogar no es un refugio para la mujer y está organizado en cuanto al descanso del hombre (Cuvardic, 2011, p. 69). También existen diferentes modalidades de acceso de la mujer al espacio público, sobre todo por obligaciones que provienen del espacio privado o por la necesidad de su desplazamiento para la vida laboral. El uso que realiza la mujer que es ama de casa, esposa y madre del espacio público está ligado a sus obligaciones domésticas, reducida a la actividad de comprar (Torrecilla, 2017, p.84). Esta actividad hacía posible el paseo de estas por los grandes almacenes donde podían observar, no solo lo que allí se exponía para su consumo sino a los demás habitantes del mundo urbano, pudiendo desarrollar una observación característica del paseo como *flânerie*. A pesar de esto, Wilson

considera que no puede existir la *flâneuse*, ya que el *flâneur* es únicamente una categoría conceptual que representa una mezcla entre excitación y horror ante las nuevas ciudades y los efectos disgregadores de estos procesos en la identidad masculina (Wilson, 1992, p. 109). Para esta autora, el *flâneur* es un concepto por el que explicar, según la ideología patriarcal, las sensaciones que experimentaban los hombres ante los procesos modernos y la mercantilización del espacio urbano.

Otra autora muy relevante en cuanto a la crítica artística feminista que se interesó por este tipo social fue Griselda Pollock, que sigue también la línea marcada por Wolff. Esta autora investigó cómo, dentro de la corriente impresionista, las diferencias en el acceso al espacio público influyeron notablemente en la creación de obras artísticas por parte de pintoras como Mary Cassat o Bethe Morrisot (Torrecilla, 2017, p. 88-89). Los pintores impresionistas masculinos fueron reconocidos por muchos autores como *flâneurs*, ya que caminaban por la ciudad observándola y reflexionando sobre lo que se les aparecía a la vista, utilizando después estas observaciones para crear su obra artística. Sin embargo, Pollock resalta cómo, mientras que estos pintores asociados a la *flânerie* fueron considerados ejemplos paradigmáticos de este arquetipo social y de la modernidad cultural por su acceso y uso del espacio público, las mujeres pintoras vieron su acceso restringido y no pudieron convertirse en *flâneuses* (Cuvardic, 2011). Wolff orienta su crítica a los paradigmas adoptados por las ciencias sociales en la modernidad mientras que Pollock la amplía a la historia del arte, donde autores como Timothy James Clark orientaron su estudio de la pintura de la modernidad únicamente a los espacios urbanos representados por los pintores impresionistas, sin tener en cuenta cómo estas prácticas estaban enmarcadas en un marco patriarcal que silenciaba a las pintoras y sus obras. Los espacios de la ciudad que representaban estos pintores eran lugares donde el hombre podía ir a disfrutar y descansar mientras que las mujeres que accedían a ellos eran o empleadas o prostitutas, entendidas desde la visión mercantil del fetichismo de la mercancía (Pollock, 2003). De estas investigaciones derivó la conclusión de que, no solo en las teorías sociológicas, sino también en la producción artística, se encontraba una clara diferenciación entre la esfera pública y privada, invisibilizando esta última haciendo que la

*flânerie* fuera una actividad encarnada únicamente en el arquetipo masculino del *flâneur* como concepto eminentemente patriarcal.

La teoría de las esferas separadas que penetraba en todos los ámbitos de investigación científicos y culturales permitió que críticas feministas como Wolff, Wilson o Pollock denunciaran el carácter patriarcal de la cultura occidental de la modernidad que había definido el *flâneur* como el protagonista paradigmático del espacio público y la modernidad, lo que suponía el silenciamiento de la mujer (Cuvardic, 2011, p. 71). Sin embargo, después de estas teorías que afirmaban la imposibilidad de la *flâneuse*, otras autoras investigaron sobre su aparición histórica y las características que podía encarnar este arquetipo en su versión femenina y cómo, el estudio de esta figura, pone de relieve la crítica a la sociedad patriarcal y da voz a la forma en que las mujeres habían habitado la ciudad aun con todas las limitaciones impuestas.

### **Aparición histórica y conceptual de la *flâneuse***

La creencia de la imposibilidad de identificar a la *flâneuse* por parte de las autoras anteriores no significa que no vieran la progresiva introducción de la mujer en el espacio público. En la modernidad, este cambio suponía el tambaleo de las teorías de las esferas separadas por lo que se entendía que la mujer en público estaba en peligro o era un peligro para los hombres. Carecían de autonomía y no podían crear significados como hacía el *flâneur* (Walkowitz, 2006, p.55). Existía una relación dialéctica entre considerar que la mujer que caminaba sola necesitaba protección y entender a toda mujer en la calle como fuente de peligro, por considerarla una prostituta. Una de las autoras de referencia a la hora de hablar de la relación entre la prostitución y la *flânerie* es Susan Buck-Morss quien, a través de sus estudios de la obra de Benjamin, declara que la prostitución es la versión femenina de la *flânerie* ya que, mientras que un hombre paseando solo se asociaba a la figura del *flâneur*, todas las mujeres que habitaban el espacio público en soledad se arriesgaban a ser consideradas prostitutas (Buck-Morss, 1986, p. 119). Así, la autora ve en la figura de la prostituta del siglo XIX a la encarnación de la *flâneuse*, lo que podremos analizar más detalladamente en el personaje de Nana, la protagonista de *Vivre sa vie*. La prostituta ha sido una figura muy representada por artistas que practicaban la *flânerie*, entre ellos Baudelaire. En *El pintor de la vida moderna*,

este autor hace referencia a los dos tipos de mujeres que habitaban el espacio público. Por un lado, las mujeres respetables que pasean acompañadas de sus maridos y por otro, las mujeres que son objeto de consumo sexual. Las primeras llevan ropas de telas que definen su clase social, las segundas enseñan su cuerpo resaltándolo con sus prendas (Baudelaire, 2000). Aquí, el autor ofrece una referencia a la relación dialéctica por la que se entendía a la mujer en la ciudad. Mientras que el hombre público era un personaje que se identificaba con el político o el *flâneur* y habitaba su propio espacio, la mujer pública se consideraba disponible a todos, una prostituta que esperaba la compañía de un hombre (Delgado, 2006). Benjamin por su parte, identificó en la prostitución y en la *flânerie* rasgos de la modernidad social y cultural ya que, mientras que la prostituta encarnaba la capitalización del mundo y el fetichismo de la mercancía, el *flâneur* se relacionaba con ella en cuanto a que entraba en el mundo de la mercancía al vender su obra. Sin embargo, la diferencia estaba en la mercantilización del cuerpo de la prostituta y la relación patriarcal entre la mujer y el espacio público que esta ponía de relevancia. Mientras que el *flâneur*, aun teniendo que participar del capitalismo creciente, gozaba del derecho a caminar por la ciudad solo y sin ser visto, la prostituta era deseada como a una mujer-como-objeto que está a la venta, lo que significaba desear el valor de cambio en sí mismo, la esencia misma del capitalismo (Buck-Morss, 1986, p.117). Si bien la prostituta no tenía la libertad artística del *flâneur*, esta es una mujer paseante que tiene la posibilidad de observar la vida del espacio público (Torrecilla, 2017, p. 85), lo que la convierte en *flâneuse*.

Además de en la figura de la prostituta, otras autoras desarrollaron teorías acerca de cómo la aparición de los grandes almacenes creados como espacios de consumo dio lugar a la existencia de la *flâneuse* en el siglo XIX. Anne Friedberg fue la primera autora en desarrollar este argumento. En el desarrollo de la cultura del consumo, las mujeres, sobre todo burguesas y pequeñoburguesas, encontraron en las tiendas y las calles donde estas se situaban un lugar de refugio de la mirada masculina. Las mujeres podían transitar por ellas solas o en compañía de otras mujeres por lo que obtuvieron una mayor movilidad en el espacio urbano, lo que fomentó su caracterización como *flâneuses* (Friedberg, 1993). De la misma manera que Benjamin desarrolló la relación entre el *flâneur* y los pasajes, autoras como Friedberg, Wilson o

Prendergast consideraron la relación entre los pasajes y el incremento de la presencia femenina en el mundo urbano, ya que estos eran lugares por los que podían deambular sin los peligros que acechaban las calles (Mina, 2014). Cabe destacar como mientras que en la definición de *flâneur* se encuentra la ausencia de objetivo en su paseo, la mujer compradora sí que tiene un objetivo. Sin embargo, al igual que la prostituta, esto no niega que no puedan encarnar al arquetipo de *flâneuse*, ya que la compra no impide la reflexividad ni la observación en su paseo, sino que además de esto pone de relieve las limitaciones de la mujer en el espacio, que solo podía transitar tranquila en un espacio de consumo. Cléo, la protagonista de *Cléo de 5 à 7* de Agnès Varda, será el ejemplo que utilizaremos para explicar más detalladamente esta relación.

Además de como consumidora, su incorporación al mercado laboral hizo que la mujer trabajadora también comenzará a caminar por la ciudad. Benjamin identificó al periodista con el *flâneur* por su capacidad para captar los fenómenos del entorno urbano. Frente a esto el callejeo urbano también fue realizado por periodistas mujeres (Cuvardic, 2011, p.76). Wilson, que como vimos anteriormente no reconoce la existencia histórica de la *flâneuse*, afirma que las pocas excepciones eran la periodista y la escritora, lo que ejemplifica con George Sand y Delphine Gay. George Sand era el seudónimo de Amandine Aurore Lucile Dupin. Esta autora decidió utilizar el seudónimo y ropajes masculinos para poder deambular por la ciudad y realizar su trabajo como escritora y periodista fuera del peligro que suponía esto para las mujeres. Para poder practicar la *flânerie* de forma anónima y así gozar de los derechos que sí tenía el *flâneur*, las mujeres debieron recurrir a estrategias como el disfraz que le permitieran la libertad de caminar en soledad por la ciudad (Torrecilla, 2017). Cuando la mujer sale a la ciudad a trabajar, a comprar o simplemente a disfrutar del paseo se da cuenta de cómo el espacio público está construido para el hombre y los peligros que puede correr en él. Así, recurre a la vestimenta masculina con la que poder mantenerse invisibles, tener plena libertad de movimiento y entrar en lugares prohibidos para las mujeres. Con el disfraz interrumpían un circuito de objetivación y desviaban la atención de la mirada masculina que le otorgaba el papel de objeto (Nord, 1995, p.241). Así, camufladas con la multitud como el *flâneur*, las mujeres podían dejar de ser observadas y observar el mundo, experimentando unos derechos que estaban vetados para ellas, remarcando así

su condición de sujeto y desechando el papel impuesto de objeto. Para analizar la necesidad de conquistar la soledad para poder realizar la *flânerie* sin peligro tomaremos de referencia la película *Nadja à Paris* de Éric Rohmer.

Al igual que el *flâneur*, la mujer que practica la *flânerie* es en muchas ocasiones escritora y artista, como representará Chantal Akerman en su papel como autora de la película *News from Home*. Un ejemplo de mujer artista y *flâneuse* es Virginia Woolf, una de las escritoras más destacadas del modernismo vanguardista del siglo XX, quien en su reconocida obra *Una habitación propia* recomienda a las mujeres escritoras que salgan a la calle y representen a las mujeres que permanecen anónimas en la ciudad porque las historias de las madres, las amas de casa y las mujeres trabajadoras habían sido silenciadas por la historia de la literatura (Woolf, 2019). Para una mujer escritora, asumir la *flânerie* significaba poder narrar los relatos y experiencias subjetivas femeninas, la cotidianeidad de las mujeres, dando un lugar a las transeúntes de la calle que pasaban a convertirse en *flâneuses* en sus relatos (Cuvardic, 2011). Así la *flâneuse* es autora de su propio relato. En *Sin rumbo por las calles: una aventura londinense*, Virginia Woolf narra su propia experiencia como *flâneuse*, reconociendo su mirada como propia de la paseante urbana, reflexionando sobre la ciudad y la multitud y conformando su experiencia como autora de su obra. Autoras como Deborah Parson consideran este ensayo la contrapartida femenina del poema *Las multitudes* de Baudelaire donde el autor habla de la introducción del *flâneur* en la multitud. En el libro, Woolf también se incluye en ella, estudiando la experiencia de la mujer en la multitud, estableciendo empatía e identificación con los extraños y extrañas que pasan a su lado y desarrollando la mirada propia de la mujer paseante (Parson, 2003). Además de la *flâneuse* como escritora también se puede identificar personajes femeninos en la literatura que han adoptado este papel. Siguiendo con Woolf, uno de los ejemplos paradigmáticos aparece en *La señora Dalloway*, en el personaje de Elizabeth. Frente a la transeúnte o *passante* de Baudelaire, que era observada por el *flâneur*, Elizabeth se define como la mujer que mira. Así la objetivación de la mirada externa de la *passante* desaparece y se accede a la subjetividad de la mujer que callejea (Cuvardic, 2011). Al personaje, el paseo le transmite una sensación dicotómica. Por una parte es consciente del escrutinio al que tiene que someterse, sabe que está siendo objetivada y fetichizada desde las miradas

de los paseantes. Por otro lado, se siente feliz por poder pasear libremente. La *passante* de la que habla Baudelaire en su poema no se concibe como una *flâneuse* sino como una distracción callejera que sirve al *flâneur*. Huart afirma: “el verdadero *flâneur* debe saber precisamente cuál es la más linda modista, charcutera, vendedora de refrescos” (Huart, 2007, p. 192) y “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” (Huart, 2007, p. 187). Algunos autores, como D’Souza y McDonough declaran como una de las actividades paradigmáticas del *flâneur* era el control visual de la mujer paseante (D’Souza y McDonough, 1988, p.6). A la mujer se la excluye de la *flânerie* porque no se la considera un sujeto que pasea sino una parte esencial de lo observado, el objeto de la mirada inquisitiva del *flâneur*.

### **La importancia de la *flâneuse***

En su libro *Streetwalking the metropolis. Women, the City and Modernity*, Deborah Parson señala como la ciudad no es solamente un conjunto arquitectónico de edificios sino que en ella influyen y acontecen las estructuras de la vida social diaria de sus habitantes. El paisaje urbano contiene las identidades de la multitud que la habita y que influye en el propio desarrollo de la ciudad. De entre todos sus habitantes, Parson destaca como el escritor urbano no solo convive en la ciudad sino que también es productor de ella (Parson, 2003). El escritor se ha concebido como una figura masculina y construye su ciudad desde esta mirada, haciendo que las mujeres tuvieran una presencia marginal en ella. Aun así, esto no significó que las mujeres no habitaran la ciudad. Como vimos anteriormente, la existencia histórica de la *flâneuse* ha sido reconocida por numerosos autores y autoras que la caracterizan con unos rasgos propios que ponen de manifiesto la conformación de la identidad femenina en la ciudad. Definir la *flâneuse* implica cuestionar el estatus y el significado del *flâneur* como figura paradigmática del mundo urbano de la modernidad. Si Benjamin argumentaba que este arquetipo suponía el lugar desde el que comenzar la crítica a los desarrollos urbanos de este periodo, la *flâneuse* va necesariamente un paso más allá ya que no solo supone una crítica a la ciudad modernizada por el capitalismo sino que también pone de manifiesto las limitaciones y la privación de derechos que la mujer sufría en esa ciudad.

En los estudios iniciales de la posibilidad de la mujer paseante, la crítica feminista desde la sociología, la filosofía y el arte, ha tendido a apoyar la definición masculina del *flâneur*, oponiendo de forma irreconciliable la actividad de la *flânerie* y a la mujer, debido a todas las características patriarcales que conllevaba este acto. Como vimos anteriormente, autoras como Janet Wolff y Griselda Pollock no concebían la posibilidad de una *flânerie* femenina. Para Wolff la falta de libertad de las mujeres para caminar y observar los espacios públicos hacía imposible la aparición de ese personaje (Wolff, 1985, p.45) y para Pollock no podía existir un equivalente femenino a una figura masculina por excelencia como era el *flâneur* (Pollock, 2003). Sin embargo, posteriormente a estas teorías, diversas autoras han descrito a la *flâneuse* e incluso ellas mismas han encarnado este arquetipo. Si bien es necesario destacar la división de género que influye en la diferencia de acceso a la ciudad, ya no solo en el siglo XIX sino en épocas posteriores, de esto no se infiere necesariamente el que la actividad de la observación y paseo urbano sea una acción exclusiva del hombre. De hecho, la propia figura de la *flâneuse* pone en el punto de mira esta división y discriminación, haciendo que su paseo no sea solo una actividad contemplativa sino una acción que conlleva inevitablemente una crítica y una subversión del modelo patriarcal paradigmático del paseo. Jonathan Crary afirma que la modernización efectuó una desterritorialización y una revalorización de la visión y la mirada (Crary, 1992) que suponía que la identidad del que observa se renovaba drásticamente formando un nuevo objeto de reflexión y estudio filosófico. Así, la mirada del *flâneur* en la ciudad moderna se conforma como un objeto de estudio muy relevante para diversos autores tanto literatos como sociólogos y filósofos. Cuando comienzan las investigaciones sobre la mujer paseante también se ve como su identidad está influida por la división patriarcal de los espacios, la condición impuesta de objeto y su inevitable silenciamiento como sujeto. La experiencia de la *flâneuse* muestra una vivencia de la ciudad que no es fija, pero que está localizada en un contexto concreto y por unas características que revelan una experiencia hasta entonces silenciada. Los escritos sobre el *flâneur* objetivaban a la mujer tomándola como un objeto más de su observación, sin reparar en que también ellas podían formar parte de la visión característica que conlleva el paseo urbano como *flânerie*. La *flâneuse* se conforma así no solo como una figura históricamente reconocida, como

podíamos ver en Woolf, Sand o incluso en todas aquellas mujeres que no se conocen y que practicaron la *flânerie* desde su condición de marginalidad como las prostitutas, sino también como una categoría conceptual que sirve para dar visibilidad a lo que hasta entonces había sido silenciado.

Reconocer a la *flâneuse* en la modernidad implica sacar a la luz una experiencia silenciada que no ha terminado con el fin de la época moderna. La mirada inquisitiva, la condición de objeto sigue hoy caminando de la mano con la mujer que transita la ciudad. Es por esto que es necesario destacar y estudiar a la *flâneuse*, no solo en el contexto moderno, sino también en épocas posteriores. Debido a ello, en este trabajo analizaremos tres películas pertenecientes a la década de 1960 y una de 1977, con el objetivo de mostrar cómo la *flâneuse* no ha desaparecido con la modernidad, sino que también en épocas posteriores con características diferentes las mujeres han ejercido la *flânerie* a pesar de las limitaciones impuestas. Con el análisis podremos ejemplificar como la *flâneuse* es una figura imprescindible para poner de relieve la estructura patriarcal que somete a las mujeres en el mundo urbano y que, frente las autoras que reconocen su imposibilidad, la existencia de este arquetipo ha subvertido el entendimiento del paseante como figura eminentemente masculina, dotando a esta tipo social de una experiencia invisibilizada que problematiza al arquetipo y a su vez lo conforma como el lugar desde el que realizar la crítica a este modelo. La *flâneuse* no es solo mujer paseante, artista o escritora sino también, inevitablemente, crítica con la sociedad patriarcal que la rodea.

## La flâneuse en Cléo de 5 à 7, Vivre sa vie, Nadja à Paris y News from Home

Después de caracterizar tanto al paseante masculino como a la *flâneuse*, en este apartado estudiaremos su aparición en cuatro películas pertenecientes a las décadas de 1960 y 1970. Mediante estos filmes podremos dirimir los rasgos que conforman la identidad de la mujer *flâneuse* para así reivindicar su importancia, no solo como mujer que pasea por el espacio urbano sino también como figura que encarna la crítica al modelo capitalista y patriarcal por el que la sociedad se ve cada vez más determinada.

### Cléo de 5 à 7: la flâneuse y la mirada

Si el *flâneur* se define como el paseante urbano que camina por la ciudad observando lo que hay a su alrededor y percibe esta como una experiencia estética (Gómez, 2019, p.38), podemos identificar a la mirada como una de sus características centrales. La mirada del *flâneur* es lo que le predispone a realizar su actividad como paseante. El desarrollo de una observación que capta los detalles del mundo urbano y de sus habitantes y que se deleita con aquello que ve a su alrededor caracteriza a todo paseante. Deambular por la ciudad es una actividad que afecta a los sentidos constituyendo una función estética de la que la mirada es la principal precursora (Thoreau, 2006). Mediante la observación y la percepción urbana se puede comprender la cotidianidad de la ciudad y las experiencias de los habitantes. Los modos de visión dependen de la sensibilidad desarrollada por el *flâneur* que a su vez se conforma plenamente en su paseo. Para Walter Benjamin, a través de la impresión como observador de los acontecimientos sociales, el *flâneur* establece una fisionomía urbana donde la calle es el reflejo de la sociedad y es en ella donde puede ser estudiada y observada (Gómez, 2019, p.42). Si bien cada autor ha atribuido características similares al *flâneur*, el desarrollo de la mirada y la capacidad de observación es en todos ellos un punto común. No puede haber paseante si este no capta visualmente lo que sucede en el mundo urbano.

Además del desarrollo de la observación, algunos autores como Baudelaire destacan otro rasgo importante en el arquetipo del paseante. Este autor describe al paseante como un individuo que goza de “ver el mundo, ser el

centro del mundo y permanecer oculto al mundo (...) El observador es un príncipe que disfruta en todas partes de su incógnito” (Baudelaire, 2000, p. 15). El *flâneur* es entonces el hombre que pasea sin ser visto, que mira sin ser observado. Aquí se nos presenta uno de los problemas centrales a la hora de reconstruir a la *flâneuse* como mujer paseante. La mujer que camina y deambula por la ciudad nunca deja de ser observada. Por la extrañeza que causa su paseo en solitario y su salida al espacio público, la mujer siempre es objeto de miradas que no le permiten poder desarrollarse como paseante con todas sus características. Al ser considerada objeto en vez de sujeto no se concibe que pueda moverse por el mundo urbano al igual que lo hace el *flâneur*. Es por esto que, si queremos definir a la mujer paseante, debemos tener en cuenta el silenciamiento que ha sufrido a lo largo de la historia por ser considerada el objeto de las miradas en vez del sujeto que observa. Un ejemplo de cómo la *flâneuse* no puede escapar de las miradas lo podemos encontrar en la película *Cléo de 5 à 7* de la directora Agnès Varda, donde Cléo, la protagonista, a través del paseo desarrolla la experiencia estética y la sensibilidad característica del paseante. Sin embargo, tampoco ella es capaz de escapar de las miradas de otros.

### **Cléo de 5 à 7 (1962)**

Dentro de una corriente mayoritariamente masculina como fue la *nouvelle vague* francesa, la directora Agnès Varda consiguió hacerse un hueco en esta época de efervescencia cinematográfica. Sus películas enmarcan las principales características de la época a la vez que incluyen la perspectiva femenina de la que carecían los filmes del momento. En su obra cumbre, *Cléo de 5 à 7*, Varda muestra la ciudad desde la mirada de la mujer paseante. A través de la protagonista y su desarrollo, la directora realiza un trabajo introspectivo donde explora la interacción entre la ciudad y la mujer y la forma en que puede desarrollarse la *flâneuse*, siempre teniendo en cuenta las limitaciones a las que es sometida por su condición de mujer.

La película muestra dos horas en la vida de Cléo, una joven cantante que espera con miedo el resultado de unos informes médicos. Después de una sesión con una tarotista que intuye que su destino apunta a una enfermedad, Cléo recorre las calles de París seguida por la cámara y experimenta un viaje de reflexión que cambiará su forma de entender el mundo y a sí misma. El cambio

de personalidad que experimenta Cléo en la película está íntimamente relacionado con su forma de interactuar con la ciudad. Su cambio se refleja en su paseo, lo que nos lleva a entender la representación de Cléo como una *flâneuse*. La película puede ser dividida en cuatro partes: el prefacio, que comprende la tirada del tarot; la primera parte, donde se presenta a Cléo como una mujer narcisista, que camina por las calles pensando solamente en ella misma, en como los demás la observan, en su aspecto físico y en su belleza. La siguiente parte sería el momento en el que se da cuenta de que no tiene sentido seguir viviendo de esta forma. Por último, después de ese momento iluminativo, Cléo caminará por la ciudad observando y experimentando el paseo, encarnando el arquetipo de *flâneuse*.

### **Primera parte: Cléo antes de su metamorfosis**

La introducción a la película muestra la preocupación que persigue a Cléo a lo largo de ella. En una tirada de tarot, la tarotista advierte a la protagonista de una enfermedad, que ella ya sospechaba, ya que padece de dolores y está a la espera de un examen médico. Ella llora preocupada y sale de la habitación dirigiéndose a la calle, que será el escenario en el que vivirá su transformación y el lugar que la ayudará a sobreponerse a sus preocupaciones.

La primera parte comprende del capítulo I al VI. Entre escenas segmentadas que ilustran la preocupación de Cléo, esta llega al portal donde se mira en un espejo y pronuncia la frase: "Mientras sea bella, estaré diez veces más viva que las demás" (Varda, 1962, 00:06:42). Con esta frase, Varda presenta la personalidad de Cléo, una mujer que encarna su propio cliché, que vive de su belleza y que se fetichiza para despreocuparse de los asuntos que realmente le importan, como es una posible enfermedad. Cléo conforma la demanda del deseo masculino y asimila que ese es su fuerte para convencerse de que está sana. La conciencia de Cléo en esta primera etapa se divide entre el yo negado y el yo conocido, donde el primero se identifica con su interioridad y el segundo con la máscara de belleza con la que actúa para obviar lo que le preocupa. Tanto esta parte como la última están marcadas por dos elementos: el paseo de Cléo por París y las relaciones que entabla a lo largo de este. En esta primera parte, sus relaciones refuerzan los comportamientos narcisistas de Cléo que la convierten en la encarnación del deseo masculino ante las mujeres

que caminan por la ciudad, mientras que en la última solo serán extensiones de su viaje de autoconocimiento.

Cuando sale de la tarotista se dirige a una cafetería. Durante este breve paseo camina delante de un mercado. Todo el mundo la observa, admiran su belleza y ella es consciente. Un hombre la mira y le pregunta: “¿Estás paseando?” (Varda, 1962, 00:07:42), mientras ella pasa de largo. Es la primera vez que vemos a Cléo en la calle y podemos darnos cuenta de que es objeto de todas las miradas. Cléo ahora no pasea como lo haría una *flâneuse*, ya que se desplaza por la calle con un objetivo, con un destino y con el pensamiento puesto en ella misma, en la belleza que desprende. Igualmente, esto no implica que no sea sujeto de su mirada. Sin embargo, también es el objeto observado por todos. La protagonista femenina es sujeto de su mirada, pero al mismo tiempo, en cuanto a mujer, es objeto de la mirada de otros (Iglesia, 2019, p.42) lo que se traduce finalmente en objeto de consumo. Al igual que si observaran un escaparate, los hombres miran a Cléo e incluso se acercan a ella, ya que la soledad de su paseo parece indicarles su disponibilidad plena, como un objeto que espera ser comprado en el mercado por el que pasea. Más tarde, cuando Cléo transforme su paseo y con ello su identidad, tampoco podrá escapar de las miradas atentas de los que pasan a su lado.

Cuando la protagonista llega a la cafetería se encuentra con Angèle, su secretaria y asistente. Angèle cuida de Cléo y la toma por una niña consentida. En la cafetería, Cléo le explica a Angèle su preocupación y, mientras esta última habla con dos hombres que se les acercan, Cléo escucha una conversación de otra mesa donde una pareja está dejando su relación, lo que parece ser una premonición de lo que sucederá más tarde en el filme. Después de la cafetería, se dirigen a la tienda de sombreros. Cléo, en esta parte, encarna todos los clichés que escritores y artistas asociaron a las mujeres que caminaban por la ciudad en sus obras. Louis Huart, en *Fisiología del flâneur*, advertía de la inconveniencia de salir a pasear acompañado de mujeres ya que estas no comprendían la *flânerie* y suponían un objeto de gasto para el hombre (Huart, 2007). Sin embargo, algunas autoras han establecido un estrecho hilo entre el consumo y la *flâneuse* que, si bien otras han negado, es necesario destacar algunos puntos importantes. Anne Friedberg situó la aparición de la *flâneuse* en las mujeres burguesas y de clase media que visitaban los grandes almacenes y

los espacios de consumo. Estos espacios permitieron que la mujer pudiera transitar sola o en compañía de otras mujeres el espacio público. Así, se le concedió mayor acceso y movilidad en la ciudad (Friedberg, 1993, p.35). El que la mujer comprara bajo su propia voluntad supone para esta autora que las mujeres podían deambular sin escolta, trasladarse de un sitio a otro y observar el mundo urbano. Otras autoras como Wilson o Prendergast también son afines a esta posición, indicando que la actividad de observar escaparates permitía identificar a la *flâneuse*. Por otra parte, numerosas autoras han considerado que la compradora no puede identificarse con la *flâneuse* ya que en el consumo está ausente cualquier atributo asociado a la mirada intelectual o artística (Cuvardic, 2011, p. 75). Priscilla Parkhurst Ferguson, por ejemplo, considera que el deseo por la mercancía elimina el distanciamiento crítico y que “al eliminar la distancia entre el individuo y la mercancía, la feminización de la *flânerie* la redefine hasta excluir su existencia” (Parkhurst, 2022, p.35). Resulta más coherente no identificar a la compradora con la *flâneuse*, ya que esto implicaría aceptar a la mujer burguesa como verdadera paseante en detrimento de la figura de la trabajadora. Además, facilitaría el camino al desarrollo del fetichismo de la mercancía que verá su encarnación final en la figura de la prostituta. Aun así, es necesario puntualizar como los espacios de consumo, como los pasajes y los grandes almacenes sirvieron de puente entre el espacio privado en el que quedaba relegada la mujer y el espacio público asociado a la figura masculina. Griselda Pollock afirma que la división de lo público y lo privado llegó hasta la construcción de la ciudad materializándose en la producción de identidades relacionadas con la clase social. Las mujeres burguesas, como Cléo, salían al público para pasear o de compras mientras que las mujeres trabajadoras iban a trabajar. Así, el ámbito público se asociaba primeramente al hombre y, en segundo lugar, a la mujer burguesa. Sin embargo, mientras que el espacio público era el lugar donde los hombres se encontraban en casa, para las mujeres burguesas o trabajadoras implicaba exponerse a riesgos imprevistos. Para el hombre salir en público significaba perderse entre la multitud, gozar de la invisibilidad y para la mujer, habitar este espacio era escandaloso y en él corría el riesgo de ser increpada (Pollock, 2003, p. 97). La división entre lo público y lo privado estructuró los términos masculino y femenino dentro de sus límites. Debido a ello, las tiendas conformaron un lugar en el que la mujer burguesa

podía resguardarse de los peligros del espacio público. Allí, por una parte, la mujer burguesa encontraba la tranquilidad de estar a medio camino entre la esfera pública y la privada, pero, a su vez, se distanciaba de poder practicar la *flânerie*, a diferencia de la mujer trabajadora. Rachel Bowlby realizó un estudio sobre la dependienta, la otra mujer que habita la tienda, la mujer de clase trabajadora. Sin embargo, esta autora asocia la *flânerie* al modelo ocioso burgués por lo que rechaza a la dependienta como una candidata a *flâneuse* (Bowlby, 1985). En contraposición, Deborah Parson o Sally Ledger, llaman la atención sobre cómo la dependienta y, en general, toda mujer trabajadora tiene que atravesar la ciudad para dirigirse a su trabajo y en ese paseo práctica la *flânerie*. Ledger utiliza de ejemplo a Monica Madden en *The Odd Women* de George Gissing, quien en su tiempo libre acostumbraba a pasear por el espacio urbano.

Volviendo a la película de Varda, Cléo se identifica con la mujer burguesa que camina por las tiendas. En ellas, Cléo es servida y complacida, parece que controla el espacio. Sin embargo, Zola resalta cómo esta autoridad es meramente ilusoria, la mujer es controlada por el espacio, atraída por la publicidad y el consumismo. Los grandes almacenes pueden proporcionar un lugar para desarrollar la mirada de la mujer pero esta mirada es controlada y dominada por la institución masculina de la tienda a través de su diseño para atraer al público (Parson, 2003, p.47). Cléo disfruta de estar en las tiendas porque estas le proporcionan la felicidad efímera del consumo y la tranquilidad de habitar un espacio medianamente seguro y, por tanto, no está expuesta a los peligros de la ciudad. Si bien debemos destacar lo que supuso la existencia de grandes almacenes y tiendas para la introducción de la mujer en la ciudad y el posterior desarrollo de la *flânerie* femenina, debemos distinguir a la *flâneuse* de la compradora por los objetivos, la mirada controlada y la clase social de esta última. Varda nos muestra esta diferencia en la comparación entre lo que Cléo representa en esta primera parte de la película y lo que encarnará en la parte final, es decir, el arquetipo de *flâneuse*. En la tienda, los sombreros y demás objetos que Cléo desea no son más que un refuerzo de su imagen fetichizada. Estos adornan su cuerpo y la transforman en un sujeto-objeto. Cléo performa su feminidad para distraerse de la posibilidad de su enfermedad mediante la validación de otros. Como explica Mary Ann Doane en su artículo *Film and the*

*Masquerade: Theorising the Female Spectator*, la feminidad en sí misma y su reconocimiento se construye como una máscara, como un elemento decorativo que concede a la que la porta la no-identidad (Doane, 1982). Cléo utiliza esta máscara para disuadir la idea de autoconsciencia pero esta se irá diluyendo a medida que la película avanza.

### **Transformación de Cléo**

Después de la tienda de sombreros, Angèle y Cléo toman un taxi para desplazarse hasta el apartamento de la protagonista. La taxista es una mujer emancipada e intrépida que muestra a Cléo otra forma de ser, fuera de la identidad que ella se ha construido. Esta interacción es un indicio de lo que sucederá en la siguiente parte de la película y enseña a Cléo la posibilidad y la ganancia de ahondar en su interioridad y de desarrollar su subjetividad. Durante el viaje en taxi, se hace explícita la máscara de Cléo cuando esta observa una tienda de máscaras tribales africanas, que parecen grotescas según el canon occidental. Estas sacan a Cléo de su propio imaginario y le recuerdan la realidad que se encuentra debajo de su propia careta, la preocupación por una enfermedad que no podrá disipar resaltando únicamente belleza, sino que deberá enfrentarse a ella. También comentan con la taxista el peligro de su profesión durante la noche, que es el mismo peligro que corre la mujer que pasea; ser asaltada y violentada. Aquí podemos observar uno de los pocos hilos que unen a la mujer trabajadora, la taxista, y a la mujer burguesa, Cléo. La mujer paseante siempre corre peligro ya que se la excluye del mundo urbano y su transgresión de estos límites implica ser considerada como un objeto por aquel que la vea habitando la ciudad.

Cuando llegan al apartamento de Cléo, este sigue perpetuando la estereotipada feminidad de la protagonista. Cléo se desplaza de espejo en espejo representando ese deseo de ser mirada y adorada por su belleza. Pronto aparece José, su amante, un hombre que encarna el estereotipo de la masculinidad. Consumido por su trabajo, no tiene tiempo para escuchar las preocupaciones de Cléo, solo para alabar su belleza. En la cama, los dos performan actitudes de los amantes cliché, envueltos en la habitación y cama de Cléo que, junto con el dosel, los gatos y las plumas, abrigan el imaginario de la protagonista y la ayudan a evadirse de sus preocupaciones. Aun así, Cléo sabe

que José no es lo que quiere y habla con Angèle sobre dejar la relación. Después de él, llegan los músicos con los que compone sus canciones. Estos la tratan igual que los demás personajes, como una mujer infantilizada que no sabe bien lo que quiere. José y Bob, el músico, presentan dos formas diferentes de la masculinidad patriarcal. El primero, el seductor, el hombre de negocios; el segundo, el artista intelectual. Mientras ensayan las canciones, Cléo se da cuenta de que, en el fondo, ninguna le agrada, todas siguen perpetuando su máscara. Los músicos le piden que cante una canción de la que ella ya conocía la melodía pero no la letra, este será el momento de toma de conciencia de la protagonista.

Cléo canta la canción *Sans toi* de Michel Legrand. Este es el momento de su epifanía. Se identifica con la letra de la canción, “sola, fea y lívida” (Legrand y Marchard, 2015, 01:55) y reconoce la máscara que lleva portando desde el inicio de la película. Se da cuenta de que esta solo es una identidad falsa que se ha construido para distraerse de sus preocupaciones atrayendo la atención externa. Con este momento transformativo abre los ojos a un nuevo mundo. Se cambia de vestido, tira su peluca y decide irse sola a recorrer las calles. Rechaza la máscara que antes portaba para tomar un rol nuevo, ahora es ella quien observa. En la siguiente parte de la película, Cléo aprenderá a ser una verdadera *flâneuse*, lo que transformará su interioridad y su identidad.

### **Segunda parte: Cléo como *flâneuse***

La última parte, comprende del capítulo VII al XIII. Cléo sale a la calle y se da cuenta de lo que lleva ocultando todo este tiempo. Ella misma se mira en un espejo y dice: “Pienso que todos me observan y no dejo de observarme a mí misma, es cansado” (Varda, 1962, 00:44:02). La protagonista da el primer paso hacia el entendimiento de su interioridad y con ello toma la identidad de la *flâneuse*. Cléo camina por la ciudad, la observa. Se dirige a una cafetería, pero en vez de ensimismarse pensando en sí misma como la primera vez, ahora adopta una postura diferente. Observa a las personas que están a su alrededor y todo lo que sucede. Mientras se escucha la canción con la que abrió los ojos, pasea silenciosa entre la gente analizando sus gestos y sus palabras. Camina sin objetivo y sin rumbo, únicamente guiada por las impresiones que le otorga su pasear.

En esta parte de la película, Cléo también se encuentra a diferentes personas con las que establece relaciones muy distintas a las de la primera parte del filme. Estas la ayudan en su proceso de deconstrucción de la identidad fetichizada y la conducen a través de su transformación. La primera es su amiga Dorothee, una modelo de arte que posa desnuda ante los escultores. Cléo se sorprende con que pueda llevar con tanta naturalidad su trabajo y con su falta de miedo al posar sin ropa ante tanta gente, pero esta le dice que no se siente observada porque no la miran a ella sino que buscan en ella una idea. Esta observación de los escultores es la contraria a la que Cléo experimentaba al principio de la película. Con Dorothee, Cléo aprende que hay otra forma de mirar. Más adelante aparece Raoul, el novio de Dorothee. Este trabaja en un cine y ellas llegan justo a tiempo para ver el corto que será proyectado. Varda incluye entonces un cortometraje donde un hombre piensa que su amante está muerta debido a que la confunde con otra mujer por un fallo de observación. Esto no es más que una alegoría de la transformación que está viviendo Cléo. Una vez más, la ciudad, y ahora el cine, instan a la protagonista a que cambie su forma de observar el mundo que la rodea. Ya al final de su paseo, Cléo se encuentra con el último personaje que la guiará por nuevas formas de admirar el mundo urbano y de pensar sobre este. Este es Antoine, un soldado francés que esa misma noche debe coger un tren. Con él, Cléo es capaz de hablar de su miedo a la muerte y también del asombro que siente ese día ante las cosas. Ya puede desenvolverse con naturalidad e interactuar sin esperar validación a cambio. Ya no es la mujer narcisista del principio sino que su posición se desplaza y pasa a ser parte de lo que acontece a su alrededor. En su paseo por la ciudad, Cléo ha descubierto la curiosidad y el valor para ser ella misma y desarrollar su propia subjetividad. Antoine le acompaña hasta el hospital para recoger los resultados de sus análisis y allí se confirma lo que Cléo temía, tiene cáncer. Aun así, la transformación que ha sufrido la protagonista durante su paseo hace que esta reaccione de forma totalmente diferente a como cabía esperar al principio de la película. Su encuentro con su subjetividad y su transformación en su mirada a la hora de observar el mundo guían a Cléo hasta su aprendizaje y conclusión final: "Me parece que ya no tengo miedo. Me parece que soy feliz" (Varda, 1962, 01:29:38).

## La mirada y el ser mirada

Aparte de la representación de Varda en esta película, han existido otras mujeres que desempeñaron el papel de *flâneur* femenina. Una de ellas es Virginia Woolf quien, en su ensayo *Sin rumbo por las calles: una aventura londinense*, narra su recorrido por las calles de Londres con la mirada propia de una *flâneuse*. Uno de sus principales intereses mientras camina por la ciudad es la relación entre el ojo y la mente. La mente, unas veces se detiene mientras el ojo observa, y otras corre el peligro de ir más profundo de lo que el ojo ve y perderse en sus pensamientos. La *flâneuse* debe hacer que ojo y mente funcionen en perfecta armonía; mientras el ojo toma imágenes, la mente reflexiona sobre ellas. Cléo consigue hacer esto cuando se desprende de su preocupación por la belleza, que la tiene tan obnubilada que no la deja ver lo que ocurre a su alrededor. Cómo explica Janice Mouton, tanto el *flâneur* como la *flâneuse* poseen una serie de características: su paseo se hace a pie, en el exterior, a un ritmo pausado. Se hace sin objetivo alguno, más que el de observar y reflexionar sobre lo observado, implica por tanto el mirar y debe hacerse solo (Mouton, 2001). Además, lo que observa constituye una experiencia estética que le hace poder ser crítico y desarrollar inquietudes intelectuales. Estas características forman parte tanto del paseo de Cléo como del de Woolf. El propósito es el mismo, observar, por eso Cléo cambia su apariencia para ser una mujer paseante. Cléo se desprende de la necesidad de consumo que le impone la sociedad capitalista, ya no necesita decorar su cuerpo y fetichizar su imagen para sentirse plena. Woolf dice esto mismo: “sin pensar en comprar, la mirada es juguetona y generosa; crea; adorna; embellece” (Woolf, 2018, p. 31).

En el paso a convertirse en una *flâneuse*, la mirada de Cléo no es la misma de los que en la primera parte la observan a ella. La mirada de estos sujetos atrapa al que observa como un objeto, mientras que la de la *flâneuse* rompe con esta estructura; transforma la ciudad en un modelo alternativo donde todos son espectadores y acaba con la dicotomía sujeto/objeto. La *flâneuse* se vuelve parte de ese mundo que observa y se constituye como sujeto transgrediendo los límites que le imponen la condición de objeto observado. Sin embargo, este gesto transgresor se realiza siempre bajo la mirada masculina. Si tomamos de referencia la película de Varda, podemos ver que solo hay una cosa que no varía entre la primera y la última parte. Si bien Cléo en la segunda ya no

encarna el estereotipo fetichizado de belleza, no puede escapar de las miradas de los demás. A lo largo del filme diferentes hombres le hablan, la increpan, se acercan a ella y no dejan que lleve a cabo su desarrollo pleno como *flâneuse*. Si el paseante para Baudelaire goza del privilegio del incógnito, la mujer siempre es observada. Las miradas se dirigen hacia la mujer que transgrede los límites del espacio privado, que se inmiscuye en los ritmos de la ciudad y salen del recinto al que han sido circunscritas. Las mujeres paseantes pueden desarrollar plenamente su identidad como observadoras pero no pueden escapar de ser observadas. En las calles, las mujeres están sujetas a convenciones públicas que las sitúan en la posición de objeto de observación de la mirada masculina (Iglesia, 2019, p.49). Este rol ilustra la relación dialéctica entre el código establecido y la transgresión, la mujer como sujeto y la mujer como objeto donde, aunque la mujer asuma el rol de sujeto activo, se encuentra siempre frente al control ejercido por la mirada masculina. Debido a la imposibilidad de gozar de incógnito en las calles, de no poder mirar sin ser mirada, algunas autoras afirman la imposibilidad de la constitución de la *flâneuse* como Janet Wolff y Griselda Pollock. Sin embargo, la *flâneuse* puede ir más allá de las características asociadas al paseante masculino y se debe constituir la mirada activa como el gesto de rebeldía y resistencia que la convierte en mujer paseante. Cléo no puede escapar de las miradas, pero esto no desmerece su transformación. Lo importante en su cambio es que lo que se cambia es su manera de observar, haciendo de su paseo una experiencia estética en sí misma que transforma su identidad y su modo de experimentar la ciudad. Asume la posición de objeto de mirada pero ahora se reconoce como sujeto (Iglesia, 2019,p.47), reivindicándose como poseedora de una mirada propia que la hace convertirse en una mujer paseante.

### Vivre sa vie: la prostitución y la flâneuse

Las transformaciones económicas y sociales debidas a la entrada de la modernidad dieron lugar al desarrollo de nuevos tipos sociales que se vieron representados en el arte de la época, como el *flâneur* o la prostituta. Benjamin ve en ellos la representación de figuras históricas marginales que, en la modernidad, con el desarrollo de la sociedad industrial, ven su existencia amenazada (Buck-Morss, 1986, p. 101). En la poesía de Baudelaire, la prostituta aparece como una figura de la modernidad, que habita la calle y que no se circunscribe en un espacio determinado, sino que deambula por toda la ciudad. Las mujeres en su poesía, aparecen como entidades dicotómicas que encarnan el bien o el mal (Tomás, 2012, p. 4). Esta dicotomía parece alcanzar su plenitud en la figura de la prostituta, tomada como musa en “La muse vénale” o como representación de la muerte en “Une nuit que j’étais” e incluso convertida en cadáver en “Remords Posthume”. Baudelaire reconoce también a la prostituta como objeto de consumo que comparte con el poeta la desgracia de tener que enfrentarse a la economía de mercado y la condición de objeto público al que todo el mundo puede acceder. Por eso afirma “por un lado, la comediente toca con la cortesana, por el otro, limita con el poeta” (Baudelaire, 1999, p. 391). Al igual que el *flâneur* es autor, la prostituta también es poeta. Sin embargo, las interpretaciones de Benjamin y de Baudelaire sobre esta figura no dejan de estar contaminadas por un halo patriarcal. Como afirma Buck-Morss en su artículo sobre este tipo social: “Baudelaire nunca escribió sobre las prostitutas desde el punto de vista de las prostitutas” (Benjamin, 2005, p.354), escribe Benjamin , y procede a hacer lo mismo.” (Buck-Morss, 1986, p. 120). Por esto mismo es necesario visitar la figura de la prostituta desde su propia voz. Para ello utilizaremos la película *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* de Jean-Luc Godard, un filme imprescindible de la *nouvelle vague*, que muestra la vida de una prostituta parisina desde que se introduce en el mundo de la prostitución hasta su muerte.

En *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Walter Benjamin afirma que es en la poesía de Baudelaire donde “las imágenes de la mujer y de la muerte se compenetran en una tercera, la de París” (Benjamin, 1972, p. 184-185). En esta película se observa cómo estos tres conceptos van de la mano. La ciudad de París se convierte para la mujer paseante, esta vez

encarnada en la prostituta, en el lugar para su muerte. La prostituta, aunque simboliza muchas de las características del *flâneur*, nunca puede habitar la ciudad de la forma en la que este lo hace, ya que su precariedad se maximiza por su condición de mujer y prostituta que la hace ser objeto de consumo. Sin embargo, esto no la excluye de ser una mujer paseante.

### **Vivre sa vie (1962): retrato de una prostituta**

Estrenada en el año 1962 y aclamada por la crítica cinematográfica, la película *Vivre sa vie* nos presenta un ejemplo de lo que ha sido considerada por muchos autores y autoras la primera *flâneuse*, la prostituta. La película se desarrolla en París donde vive Nana, la protagonista del filme, una chica joven que quiere perseguir su sueño de ser actriz. Como no tiene dinero para financiar su carrera, ni tan siquiera para pagar su alquiler, la única salida que encuentra disponible es la de prostituirse. Mediante Yvette, una amiga que trabaja como prostituta para poder alimentar a sus hijos, conoce a Raoul, su proxeneta, y así se irá introduciendo en el mundo de la prostitución progresivamente. Finalmente, Nana es vendida por Raoul a otro hombre y, durante la venta, ocurre una disputa que termina con la muerte de Nana.

La película está dividida en doce partes que narran la historia de la protagonista desde sus inicios antes de ser prostituta, su vida dentro de ese mundo y su muerte. La relación que se establece entre la protagonista y la ciudad, va cambiando junto con el desarrollo de Nana. A medida que se introduce en la prostitución, su paseo y sus libertades en este se transforman. Por ello, pasaremos ahora a comentar a través del argumento del filme, las escenas donde queda representada la relación entre *flâneuse* y prostituta.

### **Cuadros 1- 4: antes de la prostitución**

En los cuatro primeros actos de la película, se muestra a Nana antes de introducirse en el mundo de la prostitución. Nana es una chica joven que sueña con dedicarse al mundo de la interpretación. En el primer cuadro, Nana aparece en una cafetería con Paul, su pareja en ese momento, con quien tiene un niño. Nana quiere dejar la relación y dedicarse a su carrera. Ha encontrado trabajo en una tienda de discos, pero le pide a Paul que le preste 2000 francos ya que no

tiene dinero para pagar el alquiler. Al final de este primer cuadro, Paul recita una frase de una niña, alumna de su padre: “La gallina es un animal que se compone del exterior y del interior. Si se quita el exterior, queda el interior y cuando se quita el interior se ve el alma” (Godard, 1962, 00:09:06). Así termina el primer cuadro, con una metáfora de la transformación que sufrirá Nana a lo largo de la película, donde se le arrebatará tanto su exterior como su interior y finalmente, en su muerte, también su alma, debido a ser entendida únicamente como un bien de consumo.

En el segundo cuadro, Nana aparece trabajando en una tienda de discos. Rita, una de las dependientas, le debe dinero pero está enferma, por lo que Nana pregunta a otra de ellas si puede prestarle los 2000 francos que necesita, a lo que esta le contesta que no tiene nada para darle. El trabajo es precario y ni siquiera con su sueldo puede pagar su vivienda en París. Este será uno de los motivos que le lleven a prostituirse. La mercantilización de la mujer da lugar a que aquella que entra en el espacio urbano será entendida dentro de la dicotomía de consumida o consumidora (Iglesia, 2019, p. 80). Esta distinción que enlaza con la diferencia entre clases, hace que las mujeres burguesas sean consumidoras y las de clase baja, como Nana, consumidas. Aunque la misma mujer puede ser a la vez consumida y consumidora, Nana, por su condición precaria, se ve forzada a convertirse a ella misma en un bien de consumo. Al final del cuadro, mientras una dependienta le lee a Nana una parte de una revista, la cámara enfoca la calle y a la gente que pasea observando el escaparate de la tienda de discos. Mientras que Nana trabaja, otros pueden disfrutar del paseo, un paseo que ella solo podrá desarrollar al mercantilizar su cuerpo.

En el cuadro tres, la portera de Nana no la deja entrar a su casa porque no ha pagado el alquiler. Más tarde, se encuentra con Paul que le enseña fotos de su hijo y le ofrece cenar juntos pero ella prefiere ir al cine. En el cine proyectan la película de Carl Theodor Dreyer, *La pasión de Juana de Arco* y en la película se muestra la secuencia en la que la preparan para morir en la hoguera. Se intercalan entonces imágenes de Juana de Arco llorando y Nana en la misma postura, indicando así el paralelismo entre las dos. Al final de la escena proyectada, Juana de Arco afirma que su liberación será la muerte (Dreyer, 1928, 01:16:30). Al igual que Nana, que todavía no es consciente de su final, la

liberación de los horrores a los que se verá sometida en el mundo de la prostitución será su muerte, causada por el motivo con el que ella creía que iba a poder liberarse, en este caso, de la precariedad de su vida. La emoción que siente Nana además de mostrar esta relación entre las dos, manifiesta su pasión por la interpretación que es el motivo por el que decide prostituirse, para poder conseguir dinero, seguir viviendo en París y así optar a una oportunidad en ello. A la salida del cine, se despide del hombre que la ha invitado y entra en una cafetería donde le espera un fotógrafo que le enseña un dossier con imágenes de mujeres desnudas y le dice que así es como se les envían a los profesionales del cine para que después llamen si están interesados. A Nana le incomoda el tener que mostrarse desnuda pero finalmente accede a ir con el fotógrafo a realizar la sesión. Así podemos ver como ya antes de prostituirse, Nana está sometida a la cosificación y mercantilización de su cuerpo.

El cuadro cuatro, el último antes de los que narrarán su experiencia como prostituta, se desarrolla en una comisaría, donde un policía toma declaración por una acusación de intento de robo. Nana explica como vio que a una señora se le caían 1000 francos al suelo y los escondió poniendo su pie encima. La señora se dio cuenta y Nana le devolvió el dinero. Le dice al policía que no tiene ni casa ni dinero y que no sabe lo que va a hacer.

### **Cuadros 5-12. La prostituta: mujer paseante y mercancía**

A partir del cuadro cinco, en la película se narra la introducción de Nana en el mundo de la prostitución. Nana camina por la calle mirando al suelo, solo levantando la vista para observar a las mujeres paradas en las aceras, las prostitutas. Un hombre le dice que si puede ir con ella y Nana asiente. Entran en una habitación de un hotel al que este suele ir con otras mujeres. Nana observa la habitación y negocia con el hombre lo que le va a pagar, ella pide 4000 francos y este le da 5000, como Nana no tiene cambio, le pide que se desnude completamente. La empieza a besar mientras ella se resiste.

Cuando Nana camina por la calle, sabe que todas las mujeres a las que observa son prostitutas. La diferencia sexual se hace visible en la posición privilegiada de los hombres en el espacio público, ya que mientras que el *flâneur* es un hombre que pasea, la mujer siempre corre el riesgo de ser vista como una prostituta (Buck-Morss, 1986, 119). Nana, que pasea mirando a las mujeres de

su alrededor, es tomada por una de ellas al cruzarse con un hombre. Mientras que para el *flâneur* la calle es su casa, es un espacio seguro, para la mujer se convierte en el espacio en el que es vulnerable y está expuesta ante cualquiera que la quiera comprar. Así, la prostituta es el reflejo de cómo las mujeres se equiparan a un producto de la ciudad, a una mercancía (Iglesia, 2019, p. 72). Buci-Glucksmann desarrolla lo que denomina una “economía política del cuerpo de la prostituta” (Buci-Glucksmann, 1994, p.99), donde la dialéctica del dinero y las relaciones de intercambio de mercado convergen simultáneamente con la mercantilización de los cuerpos femeninos, la correspondencia entre trabajo y sexo y la cosificación de las relaciones humanas. Así se revelan los factores que forman la base de la modernidad y que Walter Benjamin desarrollará instaurando un modelo estético mediante el que teorizar sobre la relación de la prostituta como mercancía (Hernández, 2019, p.106). Benjamin afirma “La prostituta no vende el poder de su trabajo; su oficio, sin embargo, implica la ficción de que ella vende sus poderes de placer. En la medida en que esto representa la mayor extensión alcanzable por la esfera de la mercancía, la prostituta puede ser considerada una precursora de la mercancía del capitalismo” (Benjamin, 2005, p. 355). La fetichización del cuerpo de la mujer hace que este se convierta en el producto con el que comerciar en las calles. Si antes de la modernidad la mujer era recluida al espacio doméstico, en el momento en el que esta se introduce en la esfera pública y en el espacio urbano, no puede ser tomada más que como un cuerpo consumible. Cuando Nana camina por la calle y el hombre le pregunta si puede ir con ella, queda patente como toda mujer que pasea es vista y observada como una mercancía. Como si se observara un escaparate, la calle es el lugar en el que se miran los cuerpos femeninos para ponerles un precio. El caminar femenino se entiende como una exhibición más que como un traslado de un lugar a otro, lo que supone entender que las mujeres caminan para ser vistas y no para ver (Solnit, 2015). Las prostitutas necesitan ser vistas para sobrevivir, en cambio, Nana, ya antes de introducirse la prostitución, es tomada por una de ellas. No necesita hacer nada especial, solamente su caminar se entiende como un espectáculo y una llamada a la comercialización con ella misma. La imagen de la prostituta, la figura femenina más significativa del *Libro de los Pasajes* de Benjamin, es la encarnación de la objetividad, no de la subjetividad (Buck-Morss, 1986, p. 120). Benjamin desarrolla como la prostituta conforma una imagen

dialéctica donde es a la vez vendedora y mercancía (Benjamin, 2005), es decir, mientras que el *flâneur* se convertía en la encarnación de la subjetividad característica de la modernidad que transformaba la percepción e interacción con el espacio, la prostituta representaba la transformación del mundo de los objetos. Benjamin escribe que desear a la mujer como cosa de moda y adquirible es desear el valor de cambio mismo, es decir, la esencia misma del capitalismo. Una vez que esto ocurre, la mercancía celebra su triunfo (Benjamin, 2005, p. 352). Así Benjamin reconoce como la prostituta atrapada en el capitalismo se convierte en una de las fuentes que lo perpetúa. Debido a la precariedad de Nana, acepta que su cuerpo sea la nueva mercancía con la que comerciar, tomando los 5000 francos que el hombre le da. Necesita ese dinero para pagar el alquiler y sobrevivir y no ha podido conseguirlo de ninguna otra forma que no fuera mediante la prostitución. Cuando la ciudad se convierte en espacio de consumo, todo lo que hay en ella se transforma en objeto a consumir y el cuerpo de las mujeres no escapa del fetichismo de la mercancía. Nana necesita convertirse en mercancía para seguir habitando la ciudad.

En el cuadro seis, Nana se encuentra con su amiga Yvette. Van a una cafetería y esta le cuenta cómo su pareja la abandonó con sus dos hijos y tuvo que prostituirse para poder mantenerlos y salir adelante. Años más tarde vio a Raymond, su exmarido, en una película. En la cafetería también se encuentra Raoul, el proxeneta de Yvette, que quiere conocer a Nana. Mientras Raoul y Nana hablan, se produce un tiroteo fuera del bar que hace que Nana salga corriendo. Podemos observar un paralelismo entre la historia que le cuenta su amiga Yvette y lo que desea conseguir Nana. Nana también ha dejado a Paul con su hijo y sueña con ser actriz. El problema de Nana es que la diferencia sexual también se hace patente a la hora de conseguir su objetivo. Mientras que Raymond aparece en una película dos años después de abandonar a Yvette, Nana será asesinada debido a la única forma que encuentra para conseguir el dinero necesario para sobrevivir.

Mientras Yvette va a buscar a Raoul para que hable con Nana, esta observa lo que hay a su alrededor. Se suceden imágenes de una pareja, de Nana, de un hombre que está en la cafetería y de todo que observa. En el interior de la cafetería, es el único momento en el que Nana puede observar creyendo que no es vista ni mirada por los demás, aunque en realidad Raoul la está

observando y hablando de ella con Yvette. Como en *El hombre de la multitud* de Edgar Allan Poe, donde el narrador observa fascinado desde dentro de un café, la multitud que pasa por la ventana, Nana no necesita ni siquiera salir del lugar para observar lo que hay a su alrededor. Mientras que en el relato de Poe el narrador nunca es visto, Nana no puede gozar de este privilegio ni siquiera dentro de la cafetería, ya que una mujer siempre es observada por otros. Si el *flâneur* observa sin ser visto; la mujer, la *flâneuse*, en este caso Nana, observa siendo observada y cuando camina, mira siendo juzgada. Cuando finalmente Raoul se sienta con ella, la insulta y Nana se ríe. Según Raoul así es como puede saber si es una mujer de mundo. No le importa insultarla porque se dirige a ella como a un objeto con el que va a comerciar. Después de esto, Nana observa la libreta donde tiene apuntados los datos sobre las prostitutas y se escucha el sonido de un tiroteo, entra un hombre ensangrentado en la cafetería y Nana sale corriendo. En este momento, en el que todavía no ha sido contratada por Raoul, todavía puede escapar de la muerte, lo que le será imposible al final de la película.

El cuadro siete comienza con Nana escribiendo una carta a una señora, amiga de Yvette, para que la acoja en su prostíbulo en la provincia. Mientras escribe, aparece Raoul, que la ha seguido hasta la cafetería y la intenta convencer de que en París ganará más dinero. Intenta ganarse su confianza halagándola y preguntando sobre su interés en el cine. Al final de este cuadro, Nana le pregunta a Raoul por cuándo empieza a trabajar, y Raoul le responde: “Cuando se encienden las luces de la ciudad empieza la ronda sin esperanza de las muchachas de la calle” (Godard, 1962, 00:45:46). La mujer que habita la calle no tiene límites morales, sociales que la circunscriban a un espacio, debido a su posición marginal (Iglesia, 2019, p. 67). Al igual que el *flâneur*, desarrolla su actividad en la calle, ya que, al haber sido marginada a ese espacio, es en ella la que, a nivel narrativo, se ha convertido en su casa (Buck-Morss, 1986). Raoul nombra a las prostitutas “las muchachas de la calle” porque es allí donde se desarrollan. Como dijimos anteriormente, a toda mujer que estaba sola en la calle se la tomaba por una prostituta. Por eso mismo, la prostituta se reconoce como la primera de las *flâneuses*, es la mujer que camina sola por la ciudad y que construye su relato a través de la transgresión de los límites, el desarrollo del pasear. Sin embargo, la prostituta está lejos de adecuarse a todas las

características que se han fijado sobre el *flâneur*. Anteriormente dijimos que en varias ocasiones se ha establecido un paralelismo entre el poeta y la prostituta. La prostituta que camina por las calles, donde su cuerpo se construye como una mercancía, se corresponde con el poeta en tanto que Baudelaire consideraba que, al publicar su obra, los artistas se estaban prostituyendo (Parson, 2003). A pesar de los paralelismos, Baudelaire le niega el poder de la observación, objetivándola. Sin embargo, por degradada que sea la representación que Baudelaire hace de las mujeres, en concreto de las prostitutas en su poesía, todas son observadoras y es posible partir de ahí para el cuestionamiento del espacio público como eminentemente masculino. El poeta y la prostituta se diferencian en la mudez de esta última. Mientras que el artista “prostituye” su obra en su búsqueda del éxito, el relato de la prostituta es mudo. Si bien algunas pudieron contar sus experiencias, su voz ha sido silenciada y generalmente no han podido ser autoras de su propia historia.

Podría parecer que privada de capacidad narrativa, la prostituta se distancia de la *flânerie* en tanto que crítica, sin embargo, su propia existencia ya forma una base para la crítica al desarrollo urbano capitalista. La mujer paseante, la *flâneuse*, es la prostituta porque esta es una figura de ruptura que muestra la lógica del capital en su pleno desarrollo y cómo esta lógica se une a intereses patriarcales haciendo que a toda mujer en la ciudad se la condene por habitar el espacio público. La prostituta transgrede todo convencionalismo que recluye a la mujer en el ámbito privado. Esta transgresión, cuyo precio será ser convertida en mercancía, cambia la construcción del relato de las mujeres en el espacio público. Si bien no podemos definir a la prostituta como una *flâneuse* si tomamos en cuenta sus características canónicas, es imprescindible ampliar esta definición debido a la importancia de estas en tanto que bases críticas para el cuestionamiento de los ciclos del capital.

En el cuadro siete se desarrolla una conversación entre Nana y Raoul en hablan sobre la prostitución. Ella le pregunta sus dudas acerca de lo que tendrá que hacer y él se las responde. Mientras se oyen sus voces se suceden imágenes de Nana con diferentes clientes, los hoteles, las prostitutas con las que se relaciona, etcétera. Raoul afirma que “por su vestuario, forma de andar y su maquillaje, la prostituta muestra las razones de su presencia en la calle” (Godard, 1962, 00:47:16). Al igual que un maniquí, cuanto más caro y atractivo es su

atuendo mayor será su clientela (Buck-Morss, 1986, p.121). Así, Nana se va convirtiendo en un bien de consumo, en un objeto inerte que al igual que un maniquí, es observada por los que la quieren comprar. El vestuario que lleve es importante para que se pueda distinguir, al igual que los hombres-anuncio. Para Benjamin, el hombre-anuncio es la última encarnación del *flâneur* (Benjamin, 2005). Como vallas publicitarias humanas, su experiencia urbana era la expresión extrema del mercado de masas. Sus condiciones precarias les obligaban a ejercer este trabajo y fueron muy populares en París sobre todo en la década de 1930 (Buck-Morss, 1986). La prostituta equivale al hombre-anuncio. Mientras este lleva los anuncios de diferentes productos como ropa, para las prostitutas su ropa es el anuncio con el que venderse.

Raoul también le explica que en la ley obliga a todas las prostitutas a someterse a un control médico. La hipocresía de la sociedad burguesa tomaba a la prostituta como la imagen de la vergüenza y la enfermedad a la vez que la mercancía a consumir. La prostituta se construía narrativamente como encarnación de la enfermedad y la marginación y como símbolo antimoderno, sin embargo, también era el objeto de mirada y mercancía del hombre (Iglesia, 2019, p. 71). Rebeca Solnit explica que el acta de enfermedades contagiosas vigente durante 1870 daba a la policía el poder de arrestar a cualquier mujer sospechosa de ser prostituta (Solnit, 2015). Esto le sucedió a Caroline Wyburgh que transitaba sola por las calles de Chatham y fue detenida por resistirse a someterse a un análisis médico. Toda prostituta era asociada a la enfermedad, y la mujer que paseaba era sospechosa de ser prostituta. En nombre de la salud pública, toda mujer que transitara sola podía ser detenida (Iglesia, 2019, p. 73). Así la prostituta y la mujer paseante eran relegadas a la marginalidad.

Por otra parte, Raoul también le advierte de que se habían hecho controles en París que prohibían a las mujeres estar paradas o deambular por la misma zona a ciertas horas. Así, mientras que la característica que hace al *flâneur* es el deambular y observar la ciudad en su paseo, la mujer que paseaba era siempre sospechosa de estar ejerciendo la prostitución, degradando así su presencia en el espacio público, impidiéndole desarrollar la *flânerie*. Benjamin apunta que, en 1893, las prostitutas fueron expulsadas de los pasajes, donde tanto ellas como el *flâneur* se encontraba en casa (Buck-Morss, 1986, p.119). Se limita su libertad de movimiento, no solo a las prostitutas sino a todas las

mujeres. Por eso la transgresión de las primeras supone una base fundamental para desarrollar la figura de la mujer paseante. En un momento en el que se reprime su movimiento, las prostitutas son las que siguen deambulando por la ciudad corriendo el riesgo de ser detenidas.

El cuadro nueve comienza con la última pregunta que le hace Nana a Raoul, si va a tener vacaciones. Raoul responde que sus vacaciones son el día de la consulta médica, donde el hombre la lleva de paseo, al restaurante o al cine. La escena muestra uno de esos días, pero Nana está triste porque quería ir al cine y Raoul la lleva a un bar donde se reúne con sus socios. Nana se fija en un hombre que juega al billar y este le lleva un paquete de tabaco. Uno de los socios, Luigi, intenta animarla haciéndole una broma. Al final de la escena, Nana pone una canción en una máquina de discos y baila por la habitación mientras Raoul y su socio la miran con mala cara y el chico joven juega al billar. Uno de los títulos de la escena es "Nana se pregunta si es feliz" (Godard, 1962, 00:50:00). Su objetivo, que era tener el dinero suficiente para seguir su sueño de ser actriz, comienza a difuminarse. Sabe que no es importante para Raoul más que como una forma de conseguir dinero. Para él, Nana es un objeto de consumo de sus clientes.

En el inicio del cuadro diez podemos ver a Nana parada en la calle, esperando a su próximo cliente. Habla con otra prostituta y más tarde llega un hombre con el que se dirige a una habitación. Al contrario que en el cuadro cinco, ahora es Nana la que le pide más dinero. Sabe cómo funciona su trabajo y ya no tiene vergüenza al hablar con el cliente. Cuando este le dice que trabaja haciendo fotos para publicidad ella le pregunta rápidamente si tiene relación con el cine y le cuenta de su película con Eddie Constantine. El hombre le dice que no y Nana se desilusiona. Este le pide que vaya a buscar a otra chica para estar con las dos por lo que Nana va de habitación en habitación preguntando a las demás prostitutas. Al final, encuentra a una mujer que está libre y cuando llegan las dos de nuevo a la habitación el hombre le dice a Nana que no hace falta que se desnude. Nana se queda en una esquina de la cama fumando. Al inicio de esta escena podemos ver a Nana encarnando la *flâneuse* que se ha relacionado con la prostituta. Mira la calle y lo que pasa, lo comenta con otra de las chicas. Como en un escaparate, los hombres la miran hasta que uno de ellos la escoge. Sin embargo, entre cliente y cliente, la calle es su escenario, y la prostituta se

convierte en la *flâneuse* que transita sola (Iglesia, 2019, p. 72). En la soledad del paseo tiene tiempo para moverse entre los habitantes, para observar la ciudad y para transgredir la dicotomía entre espacio público, asociado al hombre, y espacio privado, el supuesto lugar de la mujer. Después de que Nana se pregunte si es feliz en la última escena, esta vez uno de los títulos dice “la felicidad no es alegre” (Godard, 1962, 00:57:23). Nana se siente desdichada ante la vida que lleva y cada vez ve más lejos perseguir sus objetivos.

El cuadro once, el penúltimo de la película, comienza con una serie de escenas de las calles de París. En algunas sale Nana caminando, en otras solo enfocan a gente durante su paseo. Nana llega a una cafetería y mira a un hombre que está leyendo. Al final, se sienta con él. Este hombre resulta ser Brice Parain, un filósofo y ensayista francés que se interpreta a sí mismo en la película. En sus libros y ensayos trabajó particularmente sobre el comunismo, el surrealismo y el existencialismo y, por otra parte, se interesó también por la lingüística. Estudió el origen y la evolución de las palabras en algunas obras como *Ensayo sobre el logos platónico* (1942) o *Sobre la dialéctica* (1953). Cuando Nana se sienta con él en la cafetería, tienen una conversación sobre la necesidad e importancia del lenguaje. Parain explica como para pensar es necesario hablar y como es en el hablar donde se desarrolla la vida. Oscilamos entre el silencio y la palabra por lo que hablar es “casi una resurrección con respecto a la vida” (Godard, 1962, 01:09:10). Al final de la conversación, Nana le pregunta sobre el amor. Esta escena, aparte de la importancia filosófica de la conversación entre los dos personajes, es fundamental, porque es la primera vez que un hombre ve a Nana no como un objeto sino como una persona. Parain no sabe que Nana es una prostituta y tampoco es condescendiente con ella por ser una chica joven. Solo responde a lo que ella le pregunta, dando valor también a lo que Nana aporta a la conversación. Después de todas las escenas anteriores donde se mostraba a Nana encarnando el fetichismo de la mercancía, siendo un objeto de consumo en la rueda capitalista, esta es la primera vez, paradójicamente justo en la escena antes de su muerte, en la que Nana puede hablar libremente, se le da la voz que se le arrebató cuando es prostituta. Así queda plasmado como el problema no es que las mujeres que ejercen la prostitución no tengan nada que decir, sino que su voz está silenciada. No es que no puedan construir un relato, sino que el relato no es escuchado. En esta conversación no se necesita hacer

alusión a la prostitución, sino que se decantan por hablar de la palabra, lo que es negado a la mujer en el espacio público.

El último cuadro, el cuadro doce, comienza con una escena de Nana en una habitación con el chico que se encontraba jugando al billar en el cuadro nueve. El hombre lee un fragmento de *El retrato oval*, en las Obras completas de Edgar Allan Poe, traducido por Baudelaire. Este relato, escrito en 1842, trata la reflexión sobre el arte y el amor y se encuentra dentro de una serie dedicada a musas muertas. En el relato, un hombre que se refugia en un castillo abandonado encuentra un libro donde lee la historia de una mujer cuyo marido era un apasionado de la pintura y sentía celos de la pasión que mostraba este hacia el arte. Su esposo quería hacer un retrato de ella por lo que pasaron muchas horas, ella posando y él pintándola. Aunque la mujer no quería ser retratada accedió al ver que su marido amaba tanto la pintura. El pintor enloqueció con la pasión que sentía por el cuadro y al finalizarlo, comprobó que su esposa estaba muerta, ya que se había debilitado sin que su marido lo notase por su obsesión con la obra (Poe, 2011). Al igual que la musa de la historia, Nana también acabará muerta en este último cuadro.

Después de leer la historia aparecen unas imágenes donde se muestra el amor entre Nana y el joven. Él le dice que se vayan a vivir juntos. Nana acepta y decide comunicárselo a Raoul para dejar la prostitución. En la siguiente escena, aparece Raoul empujando a Nana fuera de su apartamento y metiéndola en un coche. En el coche hablan de cómo Nana ha incumplido una de las reglas que se le había impuesto, la de no rechazar a ningún cliente. Llegan a una calle vacía y aparecen otros hombres que pagarán a Raoul por la venta de Nana. Raoul se da cuenta de que en el dinero faltan mil francos por lo que vuelve a coger a Nana para que no se vaya con ellos. Los hombres sacan una pistola y disparan a Nana. Ella intenta correr herida hacia el coche de Raoul, pero este le dispara. La escena y la película terminan con Nana muerta en el suelo de la carretera. En esta escena culmina la relación dialéctica entre la prostituta como mercancía a consumir y, al mismo tiempo, la imagen como desecho social y marginal. Al contrario que el filósofo, ningún hombre dentro del mundo de la prostitución, ni cliente ni proxeneta ha tomado a Nana como una persona. Al ser entendida como un objeto, es inerte, por tanto, no importa si está viva o muerta. Su vida solo importa si reproduce los ciclos del capital.

## La prostituta y la *flâneuse*

Si volvemos a las definiciones clásicas de *flâneur*, podemos ver la imposibilidad de definir a la prostituta como una *flâneuse*. Janet Wolff acuña este término para referirse a la imposibilidad de que una mujer pueda pasear sin destino (Pérez, 2012, p.7). La misma autora afirma que las mujeres solo aparecen en la esfera pública a través de sus relaciones con hombres y a través de rutas ilegítimas o excéntricas como en su rol de prostituta o viuda (Wolff, 1985). La mujer que camina es siempre tomada por una prostituta. Sin embargo, a diferencia del correlato masculino, la prostituta no pasea por gusto, sino que está trabajando, quedando tanto dentro como fuera de las categorías aceptadas por el capitalismo (Pérez, 2012). El *flâneur*, en cambio, el espacio público es donde se siente en casa, pasea por el mero hecho de pasear y observar. Sin embargo, toda mujer en el espacio público está en peligro, porque se la ha relegado al espacio privado. Si nos centramos en la prostituta esto se acrecienta aún más. Susan Buck-Morss afirma que, para los políticamente oprimidos, la existencia en el espacio público, más que como un hogar, es sinónimo de vigilancia estatal, censura pública y restricción política (Buck-Morss, 1986, p.118). Ya hemos citado los controles policiales a las prostitutas, la relación establecida entre ellas y la enfermedad, y el derecho a parar a toda mujer que pasara solamente por la sospecha de poder estar ejerciendo la prostitución. Nana no se encuentra en casa en la calle, sino que la calle es su medio de supervivencia. Mientras que el *flâneur* camina sin ser visto, Nana es observada por todos los que pasan, su exposición es la causa de su paseo. Además, la mirada de los que le observan se asemeja a las miradas que se ofrecen a los maniquís en las tiendas. La prostituta es entendida como una mercancía, como un objeto que, dentro de la ciudad capitalizada, puede ser consumido y comprado.

La prostituta que aparece en los versos de los poemas de Baudelaire, no tiene voz, solo es narrada a través de la mirada del *flâneur*. Es el propio *flâneur* el que impide que ella sea también *flâneuse*. En Walter Benjamin no encontramos la enunciación directa de la posibilidad de una mujer caminante, sino únicamente como compañera del *flâneur* (Pérez, 2012). La imposibilidad de la *flâneuse* aparece en autoras como Janet Wolff o Griselda Pollock que enuncian que la división sexual y el desigual acceso a los derechos impiden

categorizar a una mujer paseante. Sin embargo, la *flânerie* no se restringe únicamente a una lista de características que únicamente pueden ser encarnadas en el hombre. Según Deborah Parson, la observación urbana no es exclusiva del varón porque el propio concepto de *flâneur* puede ser usado no solo para impugnar las bases del capitalismo sino también la autoridad masculina (Parson, 2003, p.6). Además, el paseo no debe ser un concepto cerrado, sino una actividad que tiene diferentes significados y formas según las características de la persona que lo realice.

En *Vivre sa Vie* podemos ver como Nana camina por la ciudad, la observa, sabe moverse por ella y aprende de su paseo. Su desarrollo a lo largo de la película no se puede entender fuera del marco de la observación urbana. El entusiasmo por la libertad que ansía se convierte en esclavitud conforme se introduce en el mundo de la prostitución que acaba en su muerte. La marginalidad a la que es sometida no puede ser la causa por la que su paseo sea desestimado. Si ella misma se convierte en una mercancía, a la vez ejerce el papel base para la crítica a la estructura capitalista que le obliga a someterse al ciclo del capital, del que tampoco pueden escapar las figuras masculinas. Si el *flâneur* es crítico con la sociedad de su tiempo, la prostituta, Nana, encarna en sí misma la propia crítica y por esto mismo es una *flâneuse*.

### Nadja à Paris: flâneuse y soledad conquistada

Una de las características atribuidas al *flâneur* es la de ser una incógnita para la multitud. El *flâneur* no es visto, observa todo cuanto pasa a su alrededor y lo analiza, pero “permanece oculto al mundo” en palabras de Baudelaire (Baudelaire, 2000, p. 15). Una de las razones de su incógnito es la soledad. Al paseante se le caracteriza como un hombre que, sin compañía alguna, recorre la ciudad observando el mundo urbano. Uno de los mayores ejemplos de estos paseos lo describe Rousseau en su libro *Las ensoñaciones de un paseante solitario*. En él, narra sus observaciones durante sus paseos por París que le llevan a reflexionar sobre diferentes tópicos filosóficos. Rousseau afirma que en esas horas de soledad y de meditación es donde es verdaderamente él mismo (Rousseau, 2016). Esa soledad elegida por el *flâneur* le otorga el tiempo necesario consigo mismo para experimentar lo observado en la ciudad. Callejear sin rumbo, solo entre la multitud, es una de las características primordiales del paseante. Sin embargo, la mujer no siempre puede gozar de la soledad. En el espacio público es observada por los que pasan, e incluso increpada. Además, mientras que en la soledad el paseante puede disfrutar de la libertad de andar por las calles, para la mujer significa en muchas ocasiones una puesta en peligro. Las calles no son un lugar seguro para la mujer que camina sola.

Por otra parte, las únicas veces en las que Benjamin hace referencia a la forma en la que la mujer se desarrolla en el espacio público, la entiende como compañera del *flâneur* (Pérez, 2012). No se concibe que una mujer sola habite el espacio público porque el lugar que se le ha asignado es el ámbito privado. Sin embargo, muchas mujeres han desarrollado la *flânerie* y ocupado el espacio que se les había negado sistemáticamente. En la película de Éric Rohmer, *Nadja à Paris*, podemos observar la representación de una estudiante que pasea sola por París y explica lo que observa en su estancia en la ciudad. Mediante esta película podremos caracterizar la soledad de la mujer en la ciudad, que se diferencia con la del paseante en tanto que es una soledad que ha tenido que ser conquistada. Si bien Nadja narra en la película sus paseos por la ciudad, también muestra en algunas ocasiones el trato por parte de algunos hombres al ver una mujer sola y extranjera en ella. Nadja se convierte en un ejemplo de cómo redefinir la *flânerie* para que se adecue a las características del paseo sin

compañía de las mujeres que no siempre ha sido posible y que aún hoy seguimos luchando por poder desarrollarlo en plena libertad.

### ***Nadja à Paris (1964)***

En 1964 se estrena el cortometraje de Éric Rohmer, *Nadja à Paris*. En él, se narra la vida de una estudiante universitaria de origen yugoslavo-estadounidense que realiza una estancia en París a raíz de su tesis sobre el escritor Marcel Proust. Durante los trece minutos de película la estudiante explica cómo es su vida en la ciudad y lo que esta le transmite. Narra sus paseos por la Rive Gauche, Saint Germain des Prés, Montparnasse, Parc des Buttes-Chaumont y el barrio de Belleville. Cada uno de estos recorridos tiene sus propias características según los habitantes y la distribución de los espacios. Nadja es una mujer que pasea sola y observa todo lo que sucede a su alrededor. Relatando en voz en off sus vivencias, tanto ella como el espectador del corto pueden desarrollar la *flânerie* por París y observar la ciudad y sus propiedades.

Los paseos en soledad de Nadja hacen de esta una *flâneuse*. Sin embargo, tampoco ella puede gozar del privilegio de caminar en plena libertad. La forma en que interactúa con los hombres que aparecen en la película muestra cómo no está exenta del peligro que puede suponer para las mujeres caminar solas por las calles parisinas. Si la soledad del *flâneur* es propia de este arquetipo, la soledad de la *flâneuse* viene de la lucha constante por la ocupación del espacio público. Nadja disfruta de su soledad, que ha tenido que ser conquistada mediante la transgresión de las reglas impuestas a la mujer urbana.

### ***Nadja como flâneuse***

La película comienza con la protagonista presentándose y explicando cómo es su vida en la ciudad universitaria. Nadja es una chica nacida en Yugoslavia adoptada por una familia estadounidense que se traslada a París para hacer una estancia mientras escribe su tesis sobre Proust. Mientras narra cómo es su vida en el campus donde reside junto con los demás estudiantes, Nadja corre por las instalaciones enseñándonos lo que observa a su alrededor. Distingue a muchos extranjeros como ella, camina por el césped y el parque donde hay personas haciendo deporte, lee el periódico y mira a unos chicos que

practican una obra de teatro. Como una pequeña ciudad en miniatura, las instalaciones universitarias se convierten también en lugar por el que Nadja puede pasear y observar a la multitud. En un momento afirma: “el problema es que nos sentimos tan cómodos que no queremos irnos” (Rohmer, 1964, 01:47). Para una mujer, caminar por un lugar como la residencia de Nadja es más seguro que por la propia ciudad. Por el diseño del campus en el que se encuentra, Nadja tiene a su disposición todo aquello que puede encontrar en la gran ciudad, sin embargo, no está expuesta a los peligros de ella. Al encontrarse a medio camino entre el espacio público y el privado, puede gozar de recorrer sola todos los recovecos de su lugar residencial y, a la vez, sentirse segura en el espacio de su hogar. No está atrapada ni recluida como muchas mujeres en sus habitaciones o casas, ni relegada únicamente a la realización de tareas domésticas, sino que ella puede pasear y observar lo que hay a su alrededor al igual que un hombre paseante. Sin embargo, mientras que el *flâneur* encuentra su casa en las calles (Baudelaire, 2000), para Nadja es más fácil realizar en soledad su paseo en el lugar en el que está su casa.

Después de su paseo por la ciudad universitaria, Nadja se dirige a la línea de metro que le llevará hasta la Sorbona. Debido a las características de su trabajo, la protagonista afirma que tiene mucha libertad a la hora de administrarse el tiempo como quiere, lo que le da autonomía e independencia que le permite tener el tiempo necesario para recorrer y conocer París. Explica cómo le gusta caminar por la orilla izquierda del Sena ya que está llena de tiendas de antigüedades y librerías. Lo que capta su atención de esta zona es como las librerías se encuentran al aire libre y las personas se paran en su camino para mirar los libros tranquilamente. Mientras explica esto, en la película se suceden imágenes de diferentes personas leyendo y caminando por las librerías. Así, lo que ve Nadja, lo que observa en la multitud, también puede ser captado por los espectadores del cortometraje.

Cuando termina su paseo por el Sena se sienta sola en una cafetería. Nadja afirma: “No tengo un objetivo específico. Solo estoy sentada. No espero a nadie. Solo quiero estar aquí. No leo, solo miro. Miro la calle, la forma en que camina la gente, la forma en que miran todo” (Rohmer, 1964, 04:05). Como el *flâneur*, Nadja percibe la ciudad como una experiencia donde la observación se ve plenamente satisfecha. No necesita de un objetivo por el que dirigir su mirada,

simplemente mira a la multitud y reflexiona sobre lo que ve. Vagar sin rumbo, observar lo que está a su alrededor sin un fin específico, es la materialización de la libertad característica del *flâneur* que se deshace de toda finalidad e imposición de sentido (Allemany, 2015). La indeterminación de su paseo y observación permite a Nadja dejar vagar su imaginación y reflexionar sobre la ciudad en la que se encuentra, con sus características urbanísticas y multitudes específicas, percibiendo esta como una experiencia estética que le produce diferentes sensaciones. Mientras que las demás personas sentadas en la cafetería hablan con los demás, leen o prestan atención a sus preocupaciones concretas, Nadja se conforma como un sujeto que en soledad puede disfrutar de lo que ocurre a su alrededor e interpretar el espacio en el que se encuentra. En este momento, Nadja puede gozar de ser invisible para la sociedad, nadie la mira ni la observa como a tantas mujeres que intentaron anteriormente caminar por el espacio público y que eran excluidas o increpadas (Wolff, 1885). Si Nadja puede gozar del privilegio de mirar sin ser vista, es gracias a todas las mujeres que anteriormente fueron silenciadas del espacio público y transgredieron los límites impuestos para formar parte de este. Igualmente, en otras escenas del cortometraje podremos ver como tampoco ella deja de ser ajena a la construcción patriarcal que sigue dominando a las mujeres en el espacio.

Más tarde, la protagonista se dirige al distrito de Saint-Germain-des-Prés, el primer distrito que le llamó la atención en su llegada a París. Por medio de su pasear, descubre cómo se encuentra en un lugar habitado mayoritariamente por la burguesía parisina y encuentra interesante observar las caras de sus habitantes, reconstruyendo así las características del sitio. Más tarde se traslada a Montparnasse, donde afirma que se encuentra más cómoda que en el anterior barrio. Explica cómo allí se ha hecho amiga de bohemios, pintores y escritores, normalmente hombres mayores que ella. Con ellos se inicia en el mundo del arte moderno. Se muestran imágenes de ellos hablando en una cafetería. Luego Nadja sale al exterior donde se encuentra con otros hombres con los que habla y se ríe. En un momento uno de ellos la coge del brazo y la sienta encima de él. Mientras los dos la cogen del hombro, se escucha la voz de Nadja que afirma: “a menudo siento la necesidad de escapar de ellos y salir del estrecho marco del París intelectual” (Rohmer, 1964, 07:02). Aunque Nadja asegura que es en Montparnasse donde se siente más cómoda, ni siquiera allí puede escapar de lo

que supone para una mujer encontrarse sola en la ciudad. La inusual independencia de Nadja la predispone a que su espacio no sea respetado, cuando los dos chicos la tocan mientras se ríen. En el lugar en el que ella se siente más cómoda para compartir sus pensamientos tampoco es respetada su independencia.

La soledad de la mujer en la calle es una soledad limitada y castigada (Iglesia, 2019). Es limitada en cuanto a que siempre se la ha considerado desde el punto de vista del hombre y, por tanto, nunca deja de ser observada. La mujer que camina es definida como un objeto que capta la mirada del hombre, del *flâneur*, despertando su deseo, como escribió Baudelaire en el poema *A une passante* (Baudelaire, 2022). Así, la mujer que pasea sola como lo hace Nadja se la entiende siempre según una doble contradicción, por una parte, se la observa cuestionando su dignidad, contemplándola como un objeto en plena disponibilidad mientras que por otra se desea. Si bien Nadja nunca es increpada durante su paseo, con los hombres con los que interactúa, como podemos ver en la escena en Montparnasse, la tocan y la cogen sin preguntarle porque se la considera disponible. Pero, aunque en la película no se sobrepasan algunos límites, no a todas las mujeres les ocurre lo mismo. Como puede observarse en *Vivre sa vie* de Godard, la mujer que camina, viaja y ocupa el espacio público en solitario siempre es sospechosa de ser prostituta, de ser comparada con un objeto que se puede comprar y usar (Iglesia, 2019, p.100). La exclusión de la mujer del acto de la *flânerie* reside en su condición de objeto de la mirada y nunca de sujeto. Por ello su soledad también es castigada. La mujer es el objeto narrado y observado, como hace Baudelaire, pero nunca el sujeto que narra, camina y observa en soledad. Nadja tiene el privilegio de poder pasear en solitario y reflexionar sobre lo que ve, al igual que haría el *flâneur*. Sin embargo, está siempre expuesta a un peligro que no recae nunca sobre el paseante masculino y del que podemos ver su leve inicio en las escenas en Montparnasse. Si Nadja siente la necesidad de “escapar de ellos” (Rohmer, 1964, 07:02) es porque también ella es consciente de que no la tratan plenamente como un sujeto.

La siguiente parada de su paseo es el Parc des Buttes-Chaumont. A la protagonista le gusta pasear por él porque suele estar vacío y, aunque es consciente de su artificialidad, le agrada el contacto con la naturaleza. Cabe

destacar como este parque fue ideado en 1867 por Haussmann por órdenes de Napoleón III. Haussmann fue un funcionario parisino que trabajó con Napoleón en la renovación de París del siglo XIX. Su trabajo cambió la ciudad de París por completo, pasando a tener las características propias de una ciudad centralizada económica y socialmente. Para Benjamin, los cambios realizados por Haussmann le dan pie a su teoría sobre la ciudad moderna y el *flâneur*. Enmarca la actividad de este en el imperialismo napoleónico que favoreció el capitalismo financiero y el inicio de la especulación (Benjamin, 2021). Con la creación de largas calles y avenidas rectas y abiertas se acababa con la posibilidad de formar barricadas. Los obreros ya no podían organizarse como anteriormente. Haussmann se denomina a sí mismo como “artista demoledor” (Benjamin, 2021), la destrucción del París antiguo explica por qué. Así, el *flâneur* se conforma como la principal víctima de este proceso de reconstrucción, donde las calles por las que anteriormente caminaba se convierten ahora en el espacio que da prioridad a los automóviles y al consumismo. Sin embargo, a su vez, con esta reforma, el paseante se refugia en la multitud para pasar desapercibido y así práctica la *flânerie* a través de la dicotomía interior/exterior que le permite situarse entre la multitud la observa desde un punto exterior que posibilita ampliar su mirada (Pizza, 2017). El *flâneur* reflexiona también sobre un cambio en las dinámicas urbanas donde el avance del capitalismo movilizará a las masas según intereses de consumo. Así, si bien Nadja se constituye a sí misma como *flâneuse* en los paseos por la ciudad, en el parque encuentra refugio a estas dinámicas. Aunque es consciente de la artificialidad de este, su paseo sin compañía por él, le hace vagar por un espacio en el que interactúa, ya no solo con las multitudes sino también con la naturaleza.

Finalmente, llega al distrito de trabajadores de Belleville. Pasea por las calles y se dirige a una pastelería. En ella reflexiona sobre el peso que se le da en Francia a las comidas y a los alimentos. Después vuelve a salir al exterior y observa a la multitud y a sus características, como ha hecho en los barrios anteriores. En Belleville, repara en que la mayor parte de la población son ancianos y que, a diferencia de otras zonas de la ciudad, no hay monumentos y las fachadas no están en buen estado. Se sienta al lado de una señora que todos los días lee el periódico que han tirado en la papelera que está a su lado. Con su paseo observa las diferencias entre los distritos burgueses y los obreros,

donde la renovación de Haussmann no había totalizado el lugar por completo. Como el *flâneur*, Nadja mira a la multitud desde un punto exterior a ella que la hace poder comparar todo lo que se encuentra en sus paseos y reconstruir una historia completa del espacio parisino. Gracias en parte a su condición de extranjera, pero también a su identidad como mujer que la hace observar la ciudad desde unos ojos diferente a los del paseante de Benjamin, Nadja no forma parte del engranaje social parisino y así, mediante esta autoexclusión, puede pasear sola y narrar sus observaciones. Más tarde, llega a un bar donde pide un vaso de vino e interactúa con un hombre que le advierte de que no debería beber eso porque es malo para la salud. Después de hablar, la invita a una fiesta. La mujer que camina sin compañía por la ciudad vuelve a despertar una extrañeza entre los que se cruza que entienden que su soledad no es elegida y por eso fuerzan el que sea acompañada.

El cortometraje termina donde comenzó, en la ciudad universitaria. Allí, hace una reflexión final sobre lo que ha experimentado y observado en la capital francesa y como su estancia y el descubrimiento de la ciudad mediante el paseo ha hecho que se conozca mejor a ella misma. La última frase que pronuncia Nadja antes del final de corto desvela la importancia de la *flânerie*: “este podría ser el periodo más importante en la vida de cada uno, cuando se sacude las influencias pasadas y se forma la verdadera personalidad.” (Rohmer, 1964, 12:55). Con su paseo en solitario, no solo realiza una reflexión sobre lo que sucede a su alrededor, la multitud y la ciudad, sino que compone una meditación sobre la propia constitución del yo, de ella misma y de su papel como sujeto. Reflexión que cobra una importancia vital cuando quien la realiza lo hace desde su condición de mujer que la predispone según el imaginario patriarcal al papel de objeto y no de sujeto. Nadja, mediante su *flânerie*, se conforma como el verdadero sujeto paseante.

### **Nadja: soledad conquistada**

En *Nadja à Paris*, Rohmer recrea todos los rasgos distintivos de la figura del paseante encarnados en una mujer. Nadja practica la *flânerie* en toda su amplitud. Pasea por el mundo urbano sin un objetivo fijo más que el de observar la ciudad y sus habitantes. Sola, hace de su paseo una experiencia estética y reflexiva, donde sus observaciones la llevan a reflexionar no solo sobre la ciudad

como tal sino también sobre su constitución como sujeto y cómo influye en ella sus relaciones establecidas en París. Retratar a la mujer que se construye a sí misma como sujeto sin necesidad de una figura masculina supone reivindicar un espacio que ha sido sistemáticamente negado. Como hemos visto anteriormente, toda mujer que recorre la ciudad en soledad es sospechosa porque el espacio público no le pertenece. Cuando “mujer de la calle” se entiende como sinónimo de prostituta y a esta se la considera un objeto en total disponibilidad para ser consumida por el hombre, cualquier mujer paseante está disponible para el que la desee, aún más cuando camina sola. Así, la mujer que quiere escapar de lo que escribe el poeta sobre ella, como la *passante* de Baudelaire, debe huir de la imagen de mujer o resignarse al espacio privado (Bowly, 1985) sino siempre será objeto de miradas. Sin embargo, a pesar de esto, muchas mujeres han transgredido estas reglas y han caminado por la ciudad convirtiéndose ellas mismas en *flâneuses*. Un ejemplo de ellas es Flora Tristán, que recurre a disfrazarse con ropajes masculinos para poder caminar por Londres en libertad (Tristán, 2008). Sin embargo, no se siente cómoda tras esta apariencia. Finalmente, termina aceptando su lugar en la otredad y se acaba denominando a sí misma con el término “paria”. Así, reconociéndose en la exclusión, sitúa al sujeto en una posición en la que ya no depende de las normas sociales, sino que se desarrolla en un marco completamente nuevo. A partir de esto, su relato, el relato de una *flâneuse*, se empieza a componer, no porque ninguna lo hubiera hecho antes, sino porque los relatos fueron silenciados y su condición de paseante fue censurada (Iglesia, 2019, p.102). Si el *flâneur* que define Benjamin era aquel individuo que, situándose en los márgenes, no siendo visto, observaba a la multitud desde una lejana cercanía, la *flâneuse* se construye en esa marginalidad. Así, Tristán abre la puerta a la constitución de un sujeto femenino que transgrede el marco hegemónico. Gracias a ella y a otras mujeres que salieron y ocuparon el espacio público, Nadja puede caminar por París, aunque nunca sin correr ningún peligro y sin que deje de ser observada o increpada en algunas ocasiones. Si Nadja puede recorrer sola la ciudad es porque esa soledad no es intrínseca a ella, sino que ha necesitado ser conquistada. Nadja no podría gozar del lujo de la vida contemplativa y los paseos sin compañía si antes de ella otras mujeres como Flora Tristán no se hubieran arriesgado a reivindicar su lugar en el espacio público. Por ello, si queremos

contemplar a la *flâneuse* como una posibilidad debemos incluir en su definición sus características en cuanto a cómo se desarrolla su paseo en soledad y como este, aun siendo negado sistemáticamente, ha sido conquistado por mujeres paseantes. Reivindicar el derecho a la soledad implica construirse como sujeto en el mundo urbano y defender el espacio necesario para constituirse como *flâneuse*.

### News from Home: autoría y flânerie

El paseo del *flâneur* está intrínsecamente relacionado con su posición como artista o escritor. El contacto directo con la ciudad y sus habitantes hace del caminar una forma de escritura que el *flâneur* materializa en sus obras. Baudelaire llamó a convertir la ciudad en un escenario artístico donde el poeta pudiera salir a la calle y ocupar las aceras recopilando todo aquello que observa (Torrecilla, 2020, p.100). Mediante la *flânerie*, el poeta está en contacto con las características del mundo urbano de su época. A partir de los textos de Baudelaire y Benjamin donde se plasma la esencia del *flâneur* y su intrínseca relación con el mundo urbano, la ciudad puede ser entendida como un texto fragmentado que el paseante intenta recomponer en su recorrido y sus escritos. En *Calle de dirección única* (1928), Benjamin establece un paralelismo entre el caminar, escribir y leer. La cartografía urbana que se crea en este libro a través de la composición de diferentes trayectos posibilita la comprensión de la realidad urbana moderna. En el caso de Certeau, este realiza una comparación entre el paseo y el acto de enunciar, definiendo la *flânerie* como una forma de lenguaje (Torrecilla, 2020, p. 102) a través del relato de Poe, *El hombre de la multitud*. El paseante transforma los signos que recoge en la ciudad mientras desarrolla su paseo y los convierte en lenguaje, en escritura (Certeau, 2000). La autoría está intrínsecamente relacionada con el *flâneur* ya que en y sobre la ciudad se puede desarrollar en la escritura. Las características de cada época hacen que el núcleo urbano también se desarrolle de diferentes formas y, a su vez, que la figura del *flâneur* evolucione según esas propiedades. Cuando la mujer accede al espacio público transgrediendo los límites que se le han impuesto, la *flâneuse* es capaz de ver la ciudad a través de unos ojos diferentes a los del paseante masculino. Sus experiencias, su subjetividad desarrollada a través de los límites impuestos conforman su mirada, haciendo que la ciudad se muestre ante sus ojos y se lea de una forma nueva. En este apartado trataremos la relación entre la *flâneuse* y la autoría, la importancia de la correlación entre estas acciones. Para ello, utilizaremos la película *News from Home* de Chantal Akerman, con la que volveremos a los tópicos del *flâneur* adaptándolas a las características de la mujer paseante. A través de sus grabaciones de la ciudad de Nueva York podremos abarcar la figura de la paseante fuera del ámbito parisino para mostrar nuevas facetas de este arquetipo, además de acercarnos a una ciudad más

contemporánea y así analizar los nuevos desafíos que aparecen para la *flâneuse*.

### ***News from Home* (1976)**

En noviembre de 1971, la directora Chantal Akerman llega a la ciudad de Nueva York, donde entabla relación con personas del mundo del cine y elabora varias películas. Años más tarde, en 1976, vuelve a esta ciudad después de su exitosa película, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Es entonces cuando filma las imágenes que aparecen en su película *News from Home*. En ella, se intercalan fotogramas de diferentes ubicaciones de Nueva York junto con el sonido de la voz de la propia directora, que lee las cartas que su madre le enviaba desde Bélgica en el tiempo en que ella reside en Estados Unidos. Akerman captura diferentes momentos de Nueva York que, unidos con las cartas, dan pie a la meditación sobre el sentimiento de no pertenencia, la desconexión, la identidad y la relación de la mujer y la ciudad. La película está principalmente compuesta de planos fijos y travellings donde aparece el exterior de Nueva York, sus calles, sus habitantes... pero también el interior, el metro y los automóviles. Por medio de una perspectiva lineal, podemos observar esta ciudad desde la misma posición en la que la observa la directora, ya que la cámara está situada a la altura de sus ojos. Su adhesión visual al espacio nos ayuda a entender más claramente su relación con la ciudad y su voz en la lectura de las cartas nos lleva a una comprensión íntegra de las dualidades y sentimientos que el causar encontrarse en un lugar tan alejado y diferente de su ciudad natal. Por otra parte, los sonidos que podemos escuchar a lo largo del filme, los metros llegando a las estaciones, el caminar y las voces de los peatones, el ruido del tráfico está cuidadosamente incluido en la película creando una competencia entre estos y la voz de Akerman leyendo las cartas de su madre. Esto ilustra la tensión entre las dos fuerzas que mantienen a la directora en un estado constante de no pertenencia, los ruidos de una ciudad que no siente suya y la voz de su madre que le causa sentimientos contrapuestos.

En esta película, la protagonista es la propia directora. La *flâneuse* ya no es un personaje ficticio sino la propia Chantal Akerman. El paseo queda reflejado en su película, como el *flâneur* escribía sobre sus observaciones. La autoría y la *flânerie* van de la mano en este filme. A su vez, Akerman por su condición de

emigrante tiene una relación diferente con la ciudad de Nueva York de la que podría tener alguien nacido allí. Esto, Benjamin ya lo señala en sus textos. El autor destaca cómo esta condición altera lo observado en las ciudades conformando una nueva lectura de ellas. Benjamin también remarca la relación entre la infancia y las observaciones del *flâneur*. Akerman no vuelve directamente a su infancia, pero las cartas que le envía su madre y que lee durante la película son un recuerdo constante de ella. En los siguientes apartados desarrollaremos más profundamente estas características y por qué la mujer como autora es imprescindible para el desarrollo de la *flânerie*.

### **La imagen: la mirada como extranjera**

Las imágenes sucesivas de diferentes ubicaciones de Nueva York muestran la mirada de la directora hacia una ciudad que le produce distintas emociones. Con sus ojos puestos en el espacio urbano y los diferentes planos que presenta mediante la cámara, Akerman configura en sí misma la figura de *flâneuse*. Observa la ciudad y sus habitantes desde su propia subjetividad sin que los demás se percaten de su mirada. Los pasajes y espacios sobre los que Benjamin desarrolló la figura del *flâneur* en el siglo XIX han cambiado mucho a lo largo del siglo XX, por lo que es necesario replantear y actualizar los atributos del paseante benjaminiano con las nuevas experiencias suscitadas por el urbanismo contemporáneo, la expansión del capitalismo y sus consecuencias. Es innegable la aparición de un nuevo sujeto urbano conforme a las nuevas necesidades de las ciudades globales capitalizadas. Este sujeto implica también la ampliación del concepto de *flâneur* como figura intrínsecamente masculina. La introducción de la mujer en el espacio público mediante la trasgresión de las reglas que la relegaban al ámbito privado supone la aparición de una nueva forma de paseo característica de las mujeres y mediada por las trabas que encuentran en su caminar. La mirada de Akerman, que nos transmite por medio de las imágenes mostradas de Nueva York, nos guía a través de sus experiencias en el mundo urbano que se diferencia del relato masculino debido a la exposición que toda mujer sufre en el espacio público. Con la cámara consigue introducirse en la multitud como un sujeto que no es visto, al igual que podía hacer el *flâneur* de Benjamin o Baudelaire. Además, en *News from Home* la experiencia de deslocalización por su condición de extranjería hacen que Akerman sea aún más

consciente del entorno en el que se desenvuelve y pueda relacionarse con él y observarlo mientras practica la *flânerie*. Al tomar la película de Akerman para ejemplificar la mirada de la *flâneuse* podemos ver como la directora se constituye como autora de su propio paseo, como sujeto, acabando con la objetivación atribuida a la mujer.

Cabe destacar como el Nueva York de los años 70 retratado en la película emerge de un paradigma económico acelerado por las medidas neoliberales que comienzan a implantarse en todos los aspectos de la vida cotidiana, empezando por la de los habitantes de las ciudades. La planificación urbanística de la ciudad se caracterizó por unos centros urbanos gentrificados y unas periferias entregadas a satisfacer las necesidades consumistas de la ciudadanía intentando esconder la marginalidad creciente. El *flâneur* de Benjamin es el precedente de este nuevo sujeto que habita las ciudades contemporáneas y que se encuentra desubicado entre lo heredado de su vieja ciudad local y las nuevas condiciones urbanas del mundo posmoderno. Esto empieza a ser notable en el cine de finales del siglo XX, donde ocurre una asimilación colectiva de las nuevas políticas neoliberales y sus inminentes consecuencias (Sánchez, 2022, p. 316). Akerman lo muestra en su filme: la dualidad interior entre la enajenación producida por los nuevos estímulos de una ciudad contemporánea como Nueva York y el recuerdo de su ciudad natal, además de la dicotomía entre las relaciones que establece en la nueva ciudad y sus conexiones familiares. Chantal Akerman integra la cámara en la ciudad para analizar el núcleo urbano desde dentro, atendiendo a las relaciones entre habitante y ciudad, en lugar de focalizar la atención únicamente en la macroestructura urbanística (Sánchez, 2022, p. 316). Mediante su recorrido por Nueva York muestra a las personas que habitan en la ciudad y la vida cotidiana de estos, al igual que el *flâneur* observa a las multitudes y las fija en su obra.

En las ciudades globales, con la gentrificación y la arquitectura urbana enfocada a la funcionalidad y el individualismo, parece que la figura del *flâneur* queda obsoleta, puesto que al priorizar un modo de vida asilado se rompen los lazos socio-culturales entre el individuo y la ciudad. Igualmente, Akerman intenta recuperar esa mirada sin objetivo en su película, observando a todo y a todos los que caminan por las calles de Nueva York y uniendo lo que ve con lo que siente, en este caso sentimientos difusos acerca de la pertenencia a ese lugar, su familia

y sus relaciones. Akerman no es sometida inconscientemente al ritmo frenético de la ciudad ni a la deriva impuesta por el espacio por el que transita, sino que es plenamente consciente de lo que observa y lo que esto le causa. Además, la relación con la ciudad de la directora y, por tanto, también su forma de observar es influida, en su caso, por la condición de extranjería, lo que le permite tener una perspectiva deslocalizada que guía al personaje, a la propia Akerman, a la melancolía que evoca la confusión por la no pertenencia ni a la nueva ciudad ni a la ciudad natal. Esto lleva a la directora a ser mucho más sensible con los ritmos y elementos de la ciudad que aquellos que son residentes permanentes. Benjamin ya destacó como las personas extranjeras son más sensibles a los cambios de la ciudad conforme avanza el capitalismo. Escribe: “Para el *flâneur*, su ciudad -aunque haya nacido en ella, como Baudelaire- ya no es su patria. Representa un escenario” (Benjamin, 2005, p. 354). En la ciudad, el *flâneur* ve a la multitud no como un objeto por el que queda fascinado sino como un ejemplo de la alienación que se desarrolla plenamente en el espacio de exhibición que es el mundo urbano. Según Benjamin esta experiencia es específica del proletariado y del emigrante en la gran ciudad (Benjamin, 2005, p. 354). Lo que nosotros vemos en la película es lo que Akerman percibe de la ciudad. Su condición de extranjería la hace hipersensible a alienación urbana, que se acrecienta en el contexto de las grandes metrópolis y hace que los residentes permanentes no cuestionen las derivas capitalistas de la ciudad al nivel al que puede hacerlo la directora. Con su grabación de las calles, el metro y los transeúntes, Akerman enmarca lo que ella percibe en el paseo por una ciudad a la que no pertenece plenamente y que cada vez pertenece menos a los demás residentes por el desarrollo urbanístico capitalista. La directora nos muestra una imagen de la ciudad desde cierta distancia, sin tener la mirada de un residente permanente ni de un turista, y se define a sí misma tanto a través de Nueva York como desligándose de ella (Barker, 2003, p.49). Su experiencia como *flâneuse* se maximiza por esta condición. Kenneth White expresa como “*News from Home* es un registro de la posición ambivalente de la cineasta entre los peatones” (White, 2010, p. 371). Akerman se mueve entre sus sentimientos por su ciudad natal y su nueva residencia, y como *flâneuse* y autora lo convierte en su obra.

## **El sonido: ruido urbano y recuerdos de Bruselas**

Por otra parte, las imágenes de la ciudad de Nueva York vienen acompañadas por la voz de Chantal Akerman leyendo las cartas que le envía su madre y por los sonidos de la propia ciudad. La cineasta estudia la relación materno-filial a través de estas cartas provocando una reflexión sobre las relaciones familiares, los encuentros entre mujeres, la diferencia generacional, la cotidianeidad y el sentimiento de no pertenencia. El interés de Akerman por explorar las relaciones entre madre e hija nace de una búsqueda de sus orígenes, un intento de ejercicio de autodefinición y comprensión de su identidad que abarca toda su filmografía. En *News from Home*, Akerman vuelve a explorar su subjetividad mediante estas cartas y construye su narrativa a través de la ausencia de los dos personajes principales, ella misma y su madre (Moreno, 2019, p. 8), mientras que en el plano visual se sitúa la ciudad, lo que las separa físicamente. Esta vuelta a sus orígenes también será identificada por Benjamin como un rasgo del *flâneur*.

Además de la voz de la directora leyendo las cartas esta incluye el sonido de la ciudad donde se suceden ruidos de coches, pasos y voces que componen completamente la imagen del paseo por el espacio urbano. La voz de Akerman y el ruido interactúan para formar el significado que la autora nos quiere transmitir. El sonido urbano en ocasiones se superpone a la voz que lee las cartas impidiéndonos escuchar claramente el contenido de estas. Akerman crea así una metáfora con la que explica su propia película, sus sentimientos ambivalentes por su familia y su ciudad natal a la vez que lo que siente en la ciudad de Nueva York durante su estancia. La voz y el ruido se superponen en ocasiones de forma que queda patente esta duplicidad. A su vez, esta superposición de sonidos muestra como su desarrollo en las dos ciudades da lugar a la deslocalización y al sentimiento de no pertenencia a ningún lugar, que como dijimos anteriormente, la hace afín a comprender más claramente la alienación de la multitud. Además, aunque los dos espacios, Nueva York y Bruselas, estén separados físicamente, en la directora se encuentran profundamente ligados a nivel emocional. Todos estos sentimientos afloran en su paseo desarrollando una subjetividad característica del emigrante y también condicionada por su desarrollo como mujer. Los pensamientos sobre su ciudad natal se ven interrumpidos por el devenir de la ciudad de Nueva York y viceversa;

las dos ciudades están íntimamente conectadas por la subjetividad de Akerman, pero ella no siente estar plenamente en ninguno de los dos espacios. Akerman siente distancia tanto física como emocional con los dos lugares.

En todas las cartas que lee, su madre le ruega que escriba más a menudo. Como espectadores, sabemos que Akerman responde por el contenido de la siguiente carta, pero la exigencia de su madre de mantener el contacto nos esclarece esa separación que la directora siente entre ella y su madre, que no se trata solo de la distancia física que las divide, sino que también existe un distanciamiento emocional que hace que los orígenes y relaciones familiares de la directora le causen emociones contradictorias. Estos orígenes y la dimensión de la infancia, tenían para Benjamin un significado concreto que influía en el desarrollo del *flâneur*. El paseo produce en el paseante una vuelta al tiempo pasado, un tiempo que ha desaparecido (Benjamin, 2005, p.422). Walter Benjamin nació en Berlín, pero años más tarde se trasladó a París, ciudad donde ubicará su desarrollo del arquetipo del *flâneur*. Las nuevas imágenes urbanas que percibe Benjamin en París desencadenan en él la memoria de su propia infancia, también urbana, ampliando los horizontes de su perspectiva en cuanto a observador. Lo mismo le sucede a Chantal Akerman, la dualidad entre los sentimientos contradictorios por sus orígenes, que plasma en la lectura de sus cartas, y la nueva experiencia urbana hacen que su perspectiva se vea ampliada. Las imágenes de la calle se mueven en la directora entre las experiencias vividas y la historia transmitida generacionalmente. Estas imágenes que desencadenan la memoria de sus orígenes transmiten lo que sucede en la ciudad, se convierten en el medio por el que superar el fetichismo de la mercancía, el aislamiento propio del espacio urbano capitalista conectando no solo con los demás habitantes de las ciudades sino también con otras generaciones (Buck-Morss, 1986, p. 133). Así nos lo transmite Akerman mediante la lectura de las cartas y las imágenes de Nueva York. La memoria del *flâneur* se nutre de lo que presencia ante sus ojos y del conocimiento vivido en el pasado (Benjamin, 2005, p.872). Akerman como mujer paseante, reconstruye el relato de la ciudad en conjunto con lo que ve, con lo que escucha y con lo que recuerda, conformándose como el tipo social de la *flâneuse*.

A través de las cartas, la directora ilustra la diferencia generacional entre sus padres y ella y las diferentes concepciones sobre la ciudad, en este caso,

Nueva York. El cambio hacia unas políticas neoliberales a finales de los años setenta y la influencia de estas en las diferentes generaciones son también explicadas por las cartas. Al principio del filme se oye a Akerman recitar: "Tu padre disfruta escuchando tus cartas. Tiene la esperanza de que te vuelvas famosa" (Akerman, 1976, 00:06:55). Más tarde, en otra carta su madre escribe: "La gente aquí se sorprende, dicen que Nueva York es terrible, inhumano. Tal vez no lo conocen realmente y juzgan demasiado rápido" (Akerman, 1976, 00:30:20). Desde las políticas neoliberales se difundió una visión idealizada de las grandes metrópolis. En cambio, frente a esta visión propagandística, desde otros núcleos de población se observa la deshumanización que reina en ellas y el sentimiento de no pertenencia que, muchas veces, invade incluso a los residentes permanentes. Además, su madre es consciente de los peligros de la ciudad por lo que la advierte en una de sus cartas: "Solo ten cuidado cuando salgas sola de noche. Nueva York es peligroso" (Akerman, 1977, 00:12:20). Su madre le recuerda a Akerman lo que es ser una mujer en una ciudad. Lo que Akerman realiza con la cámara en la mano podría ser un peligro para ella si quisiera llevarlo a cabo durante la noche, ya que se podría ver expuesta a miradas y agresiones. La madre de la directora le advierte de la peligrosidad para las mujeres, no solo en Nueva York sino en cualquier contexto y lugar, sobre todo en su exposición en el núcleo urbano. En *News from Home*, Akerman, con su cámara, lleva a la práctica lo que una mujer no puede hacer, mirar sin ser mirada. La cámara funciona como un sujeto neutro al que poca gente presta atención y que Akerman usa para poder gozar de este privilegio. Akerman (y la cámara) representa las características de la *flâneuse*, realiza un paseo a pie, en el exterior y a un ritmo pausado. Los planos cuentan con un movimiento mínimo a la vez que son muy duraderos. El objetivo de ellos es observar al otro y a la ciudad. Al hacerlo por medio de la cámara, es entonces cuando Akerman goza del verdadero privilegio del *flâneur*, nadie se percató de ella o no le presta atención. Algo que no pueden hacer otras mujeres practicantes de la *flânerie*, como observamos en *Cléo de 5 à 7* o en *Vivre sa vie*. La directora necesita de la cámara, también de la luz del día y las calles transitadas, para poder gozar de la tranquilidad de no encontrarse en peligro, de no ser observada y poder mirar y escribir sobre la ciudad como una mujer paseante.

## **Imagen y sonido: la importancia de la autoría para la *flâneuse***

En *News from Home*, imagen y sonido dialogan constantemente para generar el sentido pleno de la película (Moreno, 2019, p.8) que configura a Akerman como artista y autora. La *flânerie* y la escritura siempre han estado indudablemente unidas. En *Les Français peints par eux-mêmes*, una colección publicada entre 1840 y 1842 por Léon Curmer que ofrecía una recopilación enciclopédica de la sociedad francesa, Auguste de Lacroix escribió que la *flânerie* es el carácter distintivo del verdadero hombre de letras (Lacroix, 1841). Pero años más tarde también mujeres de letras harían de su paseo el carácter distintivo de la escritora. Akerman se configura como una *flâneuse* no solo cuando camina por las calles de Nueva York sino en el momento en el que convierte este paseo en obra. La autoría de las mujeres siempre ha sido silenciada. El uso de ropajes masculinos y seudónimos en sus obras fue la única manera que encontraron escritoras del siglo XIX para poder pasear por las calles sin ser observada y entrar en los espacios que les estaban vetados (Iglesia, 2019, p.113). Virginia Woolf escribe sobre cómo caminar y escribir se convierten en actos de transgresión indisolubles el uno del otro pues caminar implica alzar la voz en el espacio público, la voz que antes se relegaba a la intimidad de la casa o se condenaba en el silencio (Woolf, 2018). El testimonio escrito de las mujeres fue una forma de combatir el silencio impuesto y la limitación de habitar el espacio público. *News from Home* convierte a Akerman en una mujer paseante que, a través de la creación de la película, pone al servicio de la creación artística su experiencia personal, haciendo de ello una crítica subversiva a la representación de la mujer en el espacio público. Con su caminar su obra va más allá de una experiencia personal y lo convierte en una experiencia compartida en tanto que mujer paseante. Acaba con la objetivación convirtiéndose en sujeto y productora del relato. Si entendemos el caminar como forma de ocupación del espacio público (Solnit, 2015), en la escritura se encuentra la narración de esa ocupación. Akerman con su *flânerie* no solo se limita a pasear por el núcleo urbano, sino que se consolida como creadora, se conforma como sujeto que ocupa un espacio que ya no necesita ser mediado por un yo masculino, sino que a partir de su propia subjetividad narra su experiencia. Como el *flâneur*, Akerman es paseante y escritora. A través de lo que observa y su propia experiencia construye un relato que tiene importancia en sí mismo y sirve de puente entre

experiencias compartidas. El yo femenino en el espacio público ha quedado relegado al acompañamiento del hombre, como Benjamin reconoce a la mujer caminante únicamente como compañera del *flâneur* (Pérez, 2012). Sin embargo, Akerman y su cámara nos muestran la mirada atenta de la *flâneuse*, que se narra a sí misma en correlación con aquello que observa en el mundo urbano y en la multitud. La autoría característica que Baudelaire y Benjamin atribuyen al *flâneur* se amplía añadiendo también a las mujeres que habitan el espacio público.

En *News from Home* la perspectiva que el espectador adquiere a través de las imágenes de la ciudad de Nueva York cobra sentido cuando se superpone la voz de la directora leyendo las cartas de su madre. La *flânerie* de Akerman está intrínsecamente relacionada con su subjetividad, ya que su mirada a Nueva York está condicionada por los escritos de su madre, los recuerdos y sus emociones. El pasado y el presente se entremezclan para mostrarnos la importancia de la interioridad de la directora a la hora de narrar lo que observa. El choque entre la imagen y el sonido contrapone dos espacios en la película y dos aspectos de la identidad de la directora que coexisten a la vez que se superponen (Schlenker, 2009, p. 211). Nueva York es el espacio físico que tanto ella como el espectador observan, a la vez que se representa la existencia de un espacio imaginario simbolizado por su madre, que hace alusión a su ciudad natal y conforma una nueva perspectiva a las imágenes. Con ello, la directora recrea la complejidad de la identidad y las tensiones que surgen constantemente en el espacio de la interioridad. La película está determinada por la autoconciencia de la directora como sujeto que observa. A la vez que nosotros, ella es espectadora. La tensión entre dos fuerzas, la auditiva y la visual, su ciudad temporal y la ciudad natal, hacen de este filme un ejercicio introspectivo y de entendimiento del yo donde la propia identidad se materializa mediante la dialéctica presencia-ausencia de la directora. La contraposición entre la realidad familiar de la madre en Bruselas y el anhelo profesional de la hija en Nueva York causa una brecha entre ellas que es tanto generacional como política (Monterrubio, 2016, p. 67). El relato experiencial de la autora solo se entiende en conjunto con su paseo por la ciudad, observar las multitudes y el desarrollo urbano la lleva a reflexionar sobre sus orígenes, sus vivencias y emociones. Así compone su obra, en la que se conforma como sujeto que transita la ciudad y su subjetividad al igual que el *flâneur*. Akerman ocupa el espacio público sistemáticamente negado a las

mujeres y narra a través de él una experiencia que no es individual, sino que es crítica y compartida por muchas paseantes. La cámara le permite habitar espacios sin ser vista ni consumida, le posibilita ser sujeto de su propia obra. Así, en su caminar y en sus creaciones, Akerman se conforma como una mujer paseante.

## **Consideraciones finales**

Mediante el análisis de estas películas hemos podido desarrollar las propiedades asociadas a la figura de la *flâneuse*. En ellas se muestran las características que comparten el paseante masculino con la *flâneuse* y sus diferencias, mediante las que revelan las limitaciones impuestas a la mujer para desarrollar su paseo por el espacio público y habitar el mundo urbano. Con la película *Cléo de 5 à 7* hemos caracterizado la mirada propia de la *flâneuse* que, a la vez que no puede escapar de las miradas de otros, la suya puede constituirse como una mirada activa de resistencia ante la exclusión que sufre en la ciudad. Reconociéndose como sujeto puede reivindicarse como poseedora de su propia observación. En segundo lugar, en *Vivre sa Vie*, Nana se configura como *flâneuse* en su paseo por el espacio público, a la vez que muestra las características asociadas a la mujer prostituta. Su condición impuesta de mercancía hace que en su paseo, Nana encarna la crítica a la sociedad de su tiempo que la obliga a someterse al ciclo del capital y condena su cuerpo a la condición de objeto de consumo, una condición a la que se veían sometidas en mayor o menor medida, todas las mujeres que habitaban el espacio urbano. Por otra parte, en *Nadja à Paris*, el paseo de la protagonista proviene de la lucha de las mujeres paseantes por conquistar el derecho a la soledad. Transgrediendo el marco hegemónico, la *flâneuse* reivindica su lugar como sujeto urbano que pasea y observa lo que hay a su alrededor desde su propia experiencia. Construirse como sujeto en la ciudad, como mujer paseante, al igual que hace Nadja, implica defender el derecho a la soledad, un derecho con el que el *flâneur* contaba a priori, pero que la mujer debe conseguir a fuerza de transgredir los límites. Por último, en *News from Home*, la *flâneuse* ya no es la protagonista de una ficción, sino la propia autora de la película, Chantal Akerman. La directora práctica la *flânerie* como un sujeto que transita la ciudad y narra sus observaciones en relación a su experiencia y subjetividad plasmándolas en su obra artística. Ella es autora de su propio relato constituyéndose como *flâneuse*.

Frente a las primeras teóricas que aceptaron la imposibilidad de la mujer paseante debido al tipo social intrínsecamente masculino del *flâneur*, estudiar su existencia hace posible realizar una crítica a este modelo patriarcal donde se asociaba al hombre *flâneur* al espacio público y se relegaba a la mujer a una

condición invisibilizada. Generar una experiencia urbana desde la condición de mujer abre la puerta a producir nuevos relatos con los que ocupar el espacio que ha sido sistemáticamente negado y, a su vez, permite alzar la voz identificando las limitaciones y exclusiones a las que la mujer ha sido sometida. La *flâneuse* se diferencia del *flâneur* en que no puede escapar de la mirada de otros, es objetivada y no puede transitar sola por la ciudad. Pero estos impedimentos no conforman su imposibilidad, sino que definen su paseo constituyéndola como mujer paseante y crítica con la sociedad en la que entra a formar parte transgrediendo las limitaciones impuestas. El que la *flâneuse* no pueda constituirse con los mismos atributos que el *flâneur* es donde se encuentra la importancia de reivindicar este arquetipo.

La *flânerie* de las mujeres no solo cambia la manera en la que nos es posible movernos por el espacio sino que interviene en la propia organización de este (Pelleteir, 1914). Así, la presencia de mujeres que pasean en la ciudad altera el orden social establecido. La organización urbana es la explicitación del discurso hegemónico, capitalista y patriarcal, que se estructura invisibilizando a todos los que no se encuentren dentro de ese marco (Iglesia, 2019, p. 37). Por ello, es necesario reivindicar el papel de la *flâneuse* como mujer que entra en el espacio público e interviene en él reclamando un sitio que le ha sido negado y alzando su voz silenciada. Mediante el análisis de las películas presentadas es posible observar cómo la figura de la *flâneuse* no desaparece con la modernidad. La mujer, aún hoy, no puede habitar el espacio público en plena tranquilidad al igual que lo hacía el *flâneur* definido por Baudelaire o Benjamin. La condición de objeto de miradas no ha desaparecido. De aquí se deriva la importancia de estudiar a la mujer paseante como un sujeto que crea significado en su paseo y observación de la ciudad y que a su vez, denuncia como el espacio urbano y público sigue siendo una plasmación del orden social, político y económico. Proponer a la *flâneuse* como un arquetipo crítico, significa pensar el caminar como una herramienta que ha servido tanto para transgredir los límites como para resistir a la represión impuesta que la mujer ha sufrido a lo largo del tiempo y que sigue sufriendo a día de hoy. La *flâneuse* es la mujer que se autoconstituye como sujeto y reivindica su pleno derecho a habitar la ciudad moderna y contemporánea.

## **Bibliografía**

- Akerman, C. (Directora). (1976). *News from Home* [Película]. UNITE 3; Paradise Films; Institut National de l'Audiovisuel.
- Alemany, L. (04 de junio de 2015). La mística del paseante. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/2015/06/04/555b3def268e3edd418b4598.html>
- Barker, J. M. (2003). The feminine side of New York: travelogue, autobiography and architecture in *News from Home*. En G. A. Foster (Ed.), *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman* (41-58). Southern Illinois University Press.
- Baudelaire, C. (1996). *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor.
- Baudelaire, C. (2000). *El pintor de la vida moderna*. A. Pizza; D. Aragón (Eds).
- Baudelaire, C. (2000a). *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Cátedra
- Baudelaire, C. (2003). *Obra poética completa*. Akal.
- Baudelaire, C. (2022). *Las flores del mal*. Cátedra.
- Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Taurus.
- Benjamin, W. (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Alfaguara.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2011). *Calle de dirección única*. Abada.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (2021). *París, capital del siglo XIX*. Jose J. de Olañeta (Ed.)
- Bowlby, R. (1985). *Just looking. Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*. Routledge.
- Buci-Glucksmann, C. (1994). *Baroque reason: the aesthetics of modernity*. Sage Publications.
- Buck-Morss, S. (1986). The flâneur, the sandwichman and the whore: The politics of loitering. *New German Critique*, (39), 99-140.
- Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana.

- Crary, J. (1992). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. MIT press.
- Cuardic, D. (2011). La flâneuse en la historia de la cultura occidental. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 37(1), 67-95.
- Cuardic, D. (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. Publibook.
- Cuardic, D. (2013). El flâneur y la flâneuse en la historia de la pintura, el cine, la fotografía y la ilustración. *Revista De Filología Y Lingüística De La Universidad De Costa Rica*, 38(1), 9–34. <https://doi.org/10.15517/rfl.v38i1.12195>
- D'Souza, A. y McDonough. T. (2006). *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*. Manchester University Press.
- Delgado, M. (10 de enero de 2006). Mujeres de la vida. *El País*. [http://elpais.com/diario/2006/01/10/catalunya/1136858843\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/01/10/catalunya/1136858843_850215.html)
- Doane, M. A. (1982). Film and the masquerade: Theorising the female spectator. *Hollywood: Cultural dimensions: Ideology, identity and cultural industry studies*, 95-110.
- Dreyer, C. T. (Director). (1928). *La Passion de Jeanne d'Arc* [Película]. Société Générale Des Films.
- Friedberg, A. (1993). *Window shopping. Cinema and the postmodern*. Berkeley: University of California Press.
- Gilloch, G. (1996). *Myth and metropolis. Walter Benjamin and the city*. Polity Press.
- Gleber, A. (1999). *The Art of Taking a Walk. Flanerie, Literature, and Film in Weimar culture*. Princeton University Press.
- Godard, J. L. (Directo) (1962). *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* [Película]. Les Films de la Pléiade.
- Gómez, R. (2019). La mirada del flâneur en el cine de la nouvelle vague. *Arte Y Ciudad. Revista De Investigación*, 8(15-16), 37–50. <https://doi.org/10.22530/ayc.2019.N15-16.545>

- Gómez, T. (2005). Habitar/escribir/conquistar el espacio. *Feminismo/s. Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, (5).
- Hernández, M. A. (2019). *Estética del deseo. la prostituta en la dialéctica de la historia. La modernización latinoamericana en la novela, el tango y la poesía*. Cesoc.
- Hessel, F. (1997). *Paseos por Berlín*. Tecnos.
- Huart, L. (2007). *Fisiología del flâneur*. Aisthesis.
- Iglesia, A. M. (2019). *La revolución de las flâneuses*. WunderKammer.
- Keidel, M. (2006). *Die Wiederkehr der Flâneure: Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Königshausen und Newman.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós.
- Kracauer, S. (2008). *Los empleados*. Gedisa.
- Kuersten, K. (2003). "Doctrina de esferas separadas". *Mujeres y derecho: líderes, casos y documentos*. ABC-CLIO (16-17).
- Lacroix, A. D. (1841). Le flâneur. *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, (3), 65-72.
- Legrand, M. y Marchand, C. (2015). Sans toi [Canción]. En *Cléo de 5 à 7 (Bande originale du film de Agnès Varda)*. Disques Cinémusique.
- Mina, J. (2014). *El dilema de Proust o el paseo de los sabios. Un ensayo sobre el paseo en la historia y la literatura universales*. Berenice.
- Minden, M. (1985). The city in early cinema: Metropolis, Berlin and October. *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*, 193-213.
- Monterrubio, L. (2016). Autorretratos identitarios de una mirada fílmica. De la ausencia a la (multi)presencia: Duras, Akerman, Varda. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 4(8), 63-73.
- Moreno, P., & Marcos, M. (2019). News from home de Chantal Akerman: el documental autobiográfico en el contexto del documental contemporáneo. *Fonseca, Journal of Communication*, (18), 103-115.

- Mouton, J. (2001). From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnès Varda's Cléo in the City. *Cinema Journal*, 40(2), 3–16. <http://www.jstor.org/stable/1225840>
- Neumeyer, H. (1999). *The Flâneur: Konzeptionen der Moderne*. Königshausen und Neumann.
- Nord, D. E. (1995). *Walking the Victorian Streets. Women, Representation, and the City*. Cornell University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctv5rdtx2>
- Panero, A. (2014). Recorridos olvidados: la flâneuse silenciada. *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*. (4), 49-64.
- Parkhurst, P. (2022). *Paris as Revolution. Writing the Nineteenth-Century City*. University of California Press.
- Parson, D. L. (2003). *Streetwalking the metropolis. Women, the City and Modernity*. Oxford University Press.
- Pelletier, M. (1914). *L'éducation féministe des filles*. Autoedición.
- Pérez, M. (2012). *Retratos de flâneurs. Andar sin rumbo en el cine contemporáneo*. IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social. Universidad de La Laguna.
- Pizza, A. (2017). *Habitantes del abismo: literatura, arte y crítica en el París de Baudelaire*. Ediciones Asimétricas.
- Poe, E. A. (2011). *El retrato oval*. NoBooks.
- Poe, E. A. (2016). *El hombre de la multitud*. NoBooks.
- Pollock, G. (2003). *Vision and difference: Feminism, femininity and the histories of art*. Routledge.
- Potdevin, A. (1998). *Franz Hessel und die Neue Sachlichkeit*. Weidler.
- Prendergast, C. (1992). *Paris and the Nineteenth Century*. Blackwell Pub.
- Rignall, J. (1992). *Realist Fiction and the Strolling Spectator*. Routledge.
- Rohmer, E. (Director) (1964). *Nadja in Paris* [Película]. Les Films du Losange.
- Rousseau, J. J. (2016). *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Alianza.
- Ryle, R. (2011). *Questioning gender. A sociological Exploration*. SAGE Publications.

- Simmel, G. (1986). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Península.
- Solnit, R. (2015). *Wanderlust. Una historia del caminar*. Capitán Swing.
- Thoreau, H. D. (2006). *Pasear*. Jose J. de Olañeta (Ed.).
- Tomas, S. I. (2012). Representaciones de la mujer en la poesía y las artes visuales: la imagen de la prostituta en Baudelaire y Spilimbergo. En *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria 7 al 9 de mayo de 2012 La Plata, Argentina*.
- Torrecilla, E. (2017). Mujeres haciendo ciudad: Flâneuses y las sinsombrero. *Kultur*, 4(7), 79-98.
- Torrecilla, E. (2020). La ciudad como un libro abierto: el flâneur como lector y escritor del espacio híbrido a través de la práctica artística. *ESCENA*, (1), 96-119.
- Tristán, F. (2008). *Paseos por Londres*. Global Rhythm Press.
- Turcot, L. (2009). Le promeneur à Paris au XVIIIe siècle. *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, (56), 214-216
- Varda, A. (Directora). (1962). *Cléo de 5 à 7* [Película]. Ciné Tamaris.
- Villa, K. (2020). Pasear con el paseante: Walter Benjamín, la pregunta por el flâneur y el sujeto del capitalismo. *Tesis psicológica: Revista de la Facultad de Psicología*, 15(2), 1-22. <https://doi.org/10.37511/tesis.v15n2a10>
- Walkowitz, J. (2006). *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre el peligro sexual en el Londres victoriano*. Cátedra.
- White, K. (2010). Urban unknown: Chantal Akerman in New York City. *Screen*, 51(4), 365-378. <https://doi.org/10.1093/screen/hjq030>
- Wilson, E. (1992). The invisible flâneur. *New Left Review* (191) 90-110.
- Wolff, J. (1985). The Invisible Flâneuse. Women and the literature of modernity. *Theory, culture & society*, 2(3), 37-46. <https://doi.org/10.1177/0263276485002003005>
- Wolff, J. (2003). Gender and the Haunting of Cities: Or, the Retirement of the Flâneur. En *AngloModern: Painting and Modernity in Britain and the United States* (68-85). Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501717468-006>

- Wolff, J. (2014). The artist and the flâneur: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris. En *The flâneur* (111-137). Routledge.
- Woolf, V. (2005). *La señora Dalloway*. Cátedra.
- Woolf, V. (2018). *Sin rumbo por las calles: una aventura londinense*. José J. Olañeta (Ed.).
- Woolf, V. (2019). *Una habitación propia*. Austral.