

«ANHELO LA LIBERTAD DE SALIR SOLA: IR,
VENIR, SENTARME...». LA *FLÂNEUSE* ENTRE
DOS SIGLOS: DEL XIX A LA MUJER MODERNA EN
LA EDAD DE PLATA ESPAÑOLA

«I WISH I COULD GO OUT ALONE: GO, COME,
SIT DOWN...». THE *FLÂNEUSE* BETWEEN TWO
CENTURIES: FROM THE 19TH CENTURY TO THE MODERN
WOMAN IN THE SPANISH SILVER AGE

Manuel Antonio BROULLÓN-LOZANO

Author / Autor:

Manuel Antonio Broullón-Lozano
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, Spain
mabroullon@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0003-0840-474X>

Submitted / Recibido: 05/05/2020

Accepted / Aceptado: 23/10/2020

To cite this article / Para citar este artículo:

Broullón-Lozano, Manuel Antonio.
«“Anhele la libertad de salir sola: ir, venir,
sentarme...”». *La flâneuse* entre dos siglos:
del XIX a la mujer moderna en la Edad de
Plata española». In *Feminismo/s*, 37 (January
2021). Monographic dossier: *La mujer
moderna de la Edad de Plata (1868-1936):
disidencias, invenciones y utopías*. Dolores
Romero López (coord.): 81-106. [https://
doi.org/10.14198/fem.2021.37.04](https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.04)

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative
Commons Attribution 4.0 International.



© Manuel Antonio Broullón-Lozano

Resumen

Pasear es una actividad del cuerpo y de la mirada que implica ocupar el espacio público; hacerse ver y observar. Si hay un prototipo literario de paseante, ese es el *flâneur*. No pocas veces se han preguntado si, en consecuencia, existe una *flâneuse*, y cuáles son sus características y condiciones. En este trabajo pretendemos explorar, a través de un ejercicio de comparatismo literario, la relación entre la *mujer moderna* y la *flâneuse* entre dos siglos (XIX y XX), con tal de comprender cómo las mujeres paseantes que se convierten durante la Edad de Plata de la Literatura Española en el sujeto de enunciación del texto lírico pueden plantear o bien una transformación o bien una disidencia tanto de los modelos de género como de visualidad en el seno de la vida moderna.

Palabras clave: *flâneuse*; mujer moderna; siglo XIX; Edad de Plata; visualidad; Literatura Comparada.

Abstract

A promenade is an activity developed at the public space, in which, both, body and gaze, are implied to see and to be seen by others. The literary *flâneur* has been set as the prototype of the modern stroller. So, can we consider the existence of a *flâneuse*? How has the *flâneuse* been described with all her traits? On this essay, we aim to explore the link between the *modern woman* and the *flâneuse*, by an exercise of Comparative Literature. Texts from the 19th and the 20th centuries shall be commented to explain how female strollers became the subject of enunciation on poems of the hispanic *Silver Age*; and so, regarding the modern life, disagreements and changes with the gender patterns and the models of visuality shall be proposed.

Keywords: *Flâneuse*; Modern Woman; 19th century; Silver Age Spain; Visuality; Comparative Literature.

1. EL «DERECHO A MIRAR»: MUJER MODERNA Y ESPACIO PÚBLICO

La topología es una dimensión fundamental de toda forma simbólica, tanto textual como existencial. Desde una «poética del espacio» –como la ha denominado Gaston Bachelard–, la construcción de identidades colectivas, o el surgimiento de subjetividades, ha de tener en cuenta el escenario como *res extensa* que determina la interacción de cuerpos, movimientos y miradas.

Durante la Edad de Plata (1902-1939) –que José Carlos Mainer ha caracterizado como un proceso cultural dependiente de un cambio social–, la reivindicación de los movimientos feministas y sufragistas, o las representaciones de la *mujer moderna* en algunos textos de este periodo, apostaron por un desconfinamiento de los espacios interiores, poniendo «en jaque», tal como ha señalado Ángela Ena Bordonada (89-112), la visión histórica y paternalista de la mujer como «ángel del hogar», para ocupar, poética y fácticamente, el espacio público.

Así es que la *mujer moderna* pugna por hacerse visible y transitar todo tipo de espacios abiertos, compartidos, sociales. Ello plantea dos retos: el primero, el de generar las condiciones de posibilidad, es decir, que la mujer pueda estar presente en la esfera pública con plenas capacidades de agencia desde un rol de sujeto protagonista, con tal de identificar, a la larga, los referentes femeninos que durante la Historia habían sido sistemáticamente apartados o, simplemente, cuya sola participación en la *res publica* estuvo

negada. En segundo lugar, la cuestión de las visualidades, según ha señalado Nicholas Mirzoeff, es mucho más compleja de lo que parece: habitar el espacio no solo consiste en hacerse ver como objeto de todas las miradas, en ser identificable, reconocible. Habitar el espacio con plenas facultades implica también ganar «el derecho a mirar»: «la autonomía que reclama el derecho a mirar ha sido y continúa siendo pues opuesta a la autoridad; [...] engloba un conjunto de relaciones en las que se combinan la información, la imaginación y la reflexión para generar un panorama tanto físico como psíquico» (9). Y para poder mirar con detalle hasta aprehender las cosas, es necesario moverse sin temor alguno a la vigilancia autoritaria, y en el extremo, hasta violenta de los otros: «adquirir potestad a través del derecho de mirar y, sin embargo, no ser mirado» (Mateos 239). Se trata del derecho de las mujeres a disponer del espacio, a transitarlo solas, libremente, sin ser molestadas ni cuestionadas.

Ambos retos son las dos caras de la misma moneda. Carmen de Burgos, en *La mujer moderna* –publicado en la significativa fecha para la Edad de Plata de 1927–, alegaba:

Una de sus más grandes conquistas ha sido el derecho a andar, a salir de casa... y a salir sola, rompiendo la ancestral máxima de que la mujer debía estar en la casa e hilar la lana. Navícov, en su bello libro *La esclavitud de la mujer*, daba como la causa más importante la falta de derecho a salir sola. [...] La mujer va ahora sola por la calle con indumentaria más llamativa y nadie la molesta. (256)

Ya avanzado el siglo XX, pero en la misma línea, Simone de Beauvoir, en *El segundo sexo*, de 1949, insistió en el mismo problema:

[...] se respeta el esfuerzo que hace el adolescente para convertirse en hombre y se le reconoce gran libertad, pero se exige de la muchacha que se quede en casa, se vigilan sus salidas: no se la estimula en modo alguno para que asuma sus diversiones, sus placeres. Es raro ver a las mujeres organizar solas un paseo largo, un viaje a pie o en bicicleta, o dedicarse a un juego como el billar, la petanca, etc. Además de la falta de iniciativa que viene de su educación, las costumbres les hacen difícil la independencia. Si vagabundean por las calles, las miran o las molestan. Conozco muchachas que, sin ser nada tímidas, no encuentran ningún placer en pasearse solas por París porque las importunan sin cesar, necesitan estar constantemente alerta. (320-321)

Esta visión de *la mujer moderna* hunde sus raíces en el siglo XIX: siglo de paseos y paseantes, en virtud de la reconfiguración del espacio público y de la negociación conflictiva sobre el lugar de la ciudadanía en él, con distintos ritmos según el sexo y el género de los sujetos. En lo que a los textos literarios se refiere, Charles Baudelaire encumbró en el siglo XIX la forma simbólica del *flâneur* –declinado en género masculino– como el prototipo de la vida moderna: un sujeto deseante que pasea, observa y se hace presente como voluntad creadora. Cabe preguntarse, por tanto, por la *flâneuse*, y si esta, como manifestación textual de *la mujer moderna*, pudiera plantear alguna variante con respecto a los modelos poéticos, tanto androcéntricos como procedentes de otras Literaturas.

Es por ello que en el presente trabajo, antes que proponer una antología de textos, llevaremos a cabo un ejercicio de comparatismo literario, con tal de señalar tanto las características comunes como las variantes textuales, tomando como elementos del cotejo, por un lado, al *flâneur* con la *flâneuse* decimonónicos, y a continuación, los modelos situados en el cronotopo parisino del siglo XIX con respecto a *la mujer moderna* que pasea por los textos líricos de algunas autoras destacadas de la hispánica Edad de Plata, y dentro de ella, en el periodo comprendido entre los años veinte y treinta del siglo XX.

2. LA FLÂNERIE COMO FORMA SIMBÓLICA EN LOS TEXTOS DECIMONÓNICOS

El vocablo francés “*flâneur*” no cuenta con equivalente alguno en lengua española. El *Dictionnaire monolingue de Français Larousse* subordina su significado al sustantivo masculino *flâneur*: «ce qui flâne, aime à flâner; promeneur».

La *flânerie* es, pues, el producto de la acción de pasear: «Oh! Errer en Paris! Adorable et délicieuse existence! Flâner est une science, c’est la gastronomie de l’oeil. Se promener, c’est végéter; flâner c’est vivre» –afirma el narrador de la *Physiologie du mariage* de Honoré Balzac, de 1829, en la «Meditación tercera» (32). Según Louis Huart, en la *Physiologie du flâneur*, de 1841, los rasgos del *flâneur* son «buenas piernas, buenas orejas y buenos ojos: esos son los principales atributos físicos con los que debe contar todo

francés que quiera formar parte del club del *flâneur*» (51). Es decir: un varón, francés y con un cuerpo funcionalmente normativo.

La *flânerie* como práctica sometida a la historicidad surge de la intersección entre la emergencia de la esfera pública moderna –que conecta a los ciudadanos con el poder vía medios de comunicación (Habermas), lo mismo que los dispositivos de vigilancia y control del poder reglamentan el uso del espacio público o disciplinan los cuerpos– y el auge de la cultura espectacular de masas (Schwartz). El espacio público surge como resultado de un entramado de mediaciones, miradas y subjetividades. En consecuencia, es un espacio externo y simbolizado, en donde entran en juego dos dinámicas de visualidad a partir de las acciones de mirar y ser visto: «the first, a crowd of super readers, the second, an authentic community rising out of mass culture» (Shaya 44).

La ciudad, y en concreto, la cosmopolita capital de Francia, con sus salones, bulevares y parques, es el ámbito y el límite de esta esfera pública que alberga a la sociedad de masas. Pero en ella, la *flânerie* no sigue un recorrido previamente trazado: si para Balzac, *flâneur* es equivalente de «vivir», si el *flâneur* es al fin un *homo viator*, su punto de partida y su destino serán aleatorios. Añade Louis Huart que «este hombre tiene el don de la errancia» (77). «Errar», en su dualidad polisémica: «vagar», pero también «equivocarse» (Lesmes 55-68). Así pues, la *flânerie* es una divagación, un voluptuoso delirio del deseo y de la mirada. El *flâneur* tampoco cuenta con un mapa con el que planificar su periplo, sino que decide sobre la marcha, y quizás, se equivoque a ojos de ciertas formas de entender la vida y la realidad: sus paseos no discurren necesariamente por los lugares más bellos, ni tampoco por los más importantes de las ciudades. A diferencia de los desplazamientos del hombre de negocios, del viajero, del conquistador, del peregrino, del vagabundo, del pícaro, del fugitivo, o del trotamundos, por poner algunos ejemplos, la *flânerie* no se orienta hacia nada ni contra nada en concreto, no persigue nada, no quiere nada *a priori*. Desde el punto de vista de la semiótica narrativa (Greimas 270-276), no sin cierta dificultad se puede definir al *flâneur* como sujeto actante, puesto que carece de objeto alguno de valor con el que conjugarse, o del cual distanciarse. Al menos, en apariencia.

Louis Huart, además, presenta al *flâneur* como un sujeto burgués, independiente, libre de deudas, exento de la subordinación a la autoridad y sin necesidades materiales básicas que satisfacer. Y es que, aunque sin destinador ni destinatario, el *flâneur* tiene todavía un programa de acción que lo constituye como sujeto narrativo: «recorrer con zancada amplia los paseos, las veredas, los muelles, las plazas y los bulevares de París» (Huart 51). Desde el punto de vista narrativo, habría, pues, una diferencia clara entre dos tipos de *flâneurs*. En esta línea, Mary Gluck (2003 74) establece una tipología diacrónica de la *flânerie*, atendiendo al contenido de los textos. Entre 1830 y 1840 sitúa un «*flâneur* popular» en la prensa de masas (Shaya), en el género literario de las *physiologies* y en las novelas de *feuilleton* (Lauster, Stierle, Rose), o en la «literatura panorámica» (Boutin 127); un observador que deambula con discreción. A partir de 1841, en un segundo momento, surge el «*flâneur* avant-garde» o artista. En palabras de Louis Huart, en su ensayo de esa misma fecha: «[...] hay que sentir la poesía, hay que tener corazón, [...] hay que tener imaginación. El *flâneur* compone una novela entera con solo encontrarse en el ómnibus con una damisela que se le cayó del cielo, y el instante que le sigue se confía a las más altas consideraciones» (53). De este modo, la *flânerie* como programa de acción o circuito externo, edifica una narrativa en la que el objeto actante es la obra de arte en un circuito interno. El *flâneur* pasa a ser un dispositivo de visión, esto es, una estrategia de enunciación discursiva que da lugar a la tematización figurativa del texto: sea como forma de la expresión, sea como forma del contenido, siguiendo el esquema de la Figura 1.

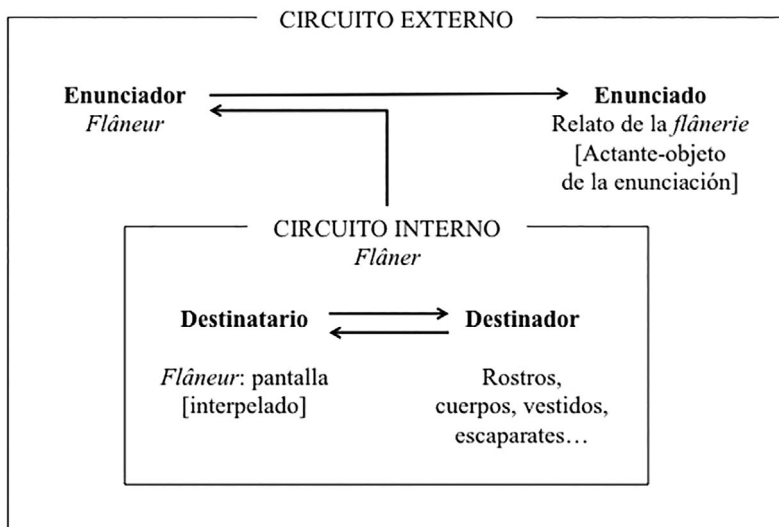


Figura 1. Elaboración propia.

Según este esquema, la *flânerie* es una argucia poética para dar lugar al contenido figurativo del texto. Si en un circuito interno, esto es, dentro del espacio figural del texto, el sujeto paseante reacciona con sus expresiones a cuantas impresiones llegan a sus sentidos procedentes de la tematización espacial del contenido textual, en el circuito externo de la comunicación, el discurso enunciado aparece como el producto de la singular sensibilidad del paseante, quien, convertido en artista, ofrece al público el producto de su singular agudeza perceptiva, convertido en relato, poema u obra de arte del tipo que sea.

El máximo exponente de esta variante de *flâneur avant-garde* lo identifica Mary Gluck en la obra de Charles Baudelaire, a partir de 1857-1861, con *Las flores del mal*, y *El pintor de la vida moderna*. En la sección «Tableaux Parisiens» de *Las flores del mal*, el *yo lírico* describe un paseo por por la capital francesa: «the Baudelairean traveler, now metamorphosed into a *flâneur* (idle man-about-town), moves in quest of deliverance from the miseries of self, only to find at every turn images of suffering and isolation that remind him all too pertinently of his own» (Burton s.p.). En el poema XCIII, «À une

passante», el *flâneur* deviene destinatario del estímulo, y de inmediato, se constituye como la instancia de enunciación visual cuyo escrutinio deseante del paisaje y de los cuerpos da lugar al soneto, es decir, la obra de arte:

El fragor de la calle me envolvía en aullidos.

Alta, esbelta, de luto, majestuoso dolor,
vi pasar la mujer que con mano fastuosa
levantaba y mecía de su falda los bordes.

Noble y ágil, luciendo una pierna de estatua.
Yo bebía, crispado, como un ser peregrino,
en sus cárdenos ojos, cielos hechos borrasca,
la dulzura que embriaga y el placer que da muerte.

Un relámpago... luego solo noche. Belleza
fugitiva que mira devolviendo la vida,
¿no he de verte otra vez más que fuera del tiempo?

Oh, muy lejos de aquí, tarde ya, ¡tal vez nunca!
Yo no sé adonde huyes, donde voy, tú lo ignoras,
tú, a quien yo hubiese amado, tú que bien lo sabías. (Baudelaire, *Las flores*
127)

Walter Benjamin (36-37), en las páginas que consagra a la obra de Baudelaire, señala la cuestión central de la mirada en la constitución del segundo modelo de *flâneur*, asociándolo con los elementos arquitectónicos del París del segundo imperio (1852-1870), tras la reforma urbanística del barón Haussmann: los bulevares, los jardines públicos, las galerías comerciales, los escaparates o los espejos (Ferguson 80); dispositivos de visión en el *synopticon* de la vida moderna (Mathiesen 215-232). Para Benjamin, solo el refinadísimo *flâneur* es capaz de elevarse sobre la masa desde la contradicción constituyente del «derecho a mirar»: «Baudelaire loved solitude, but he wanted it in a crowd» (Benjamin, 1986: 50). En Baudelaire, el *flâneur* posee una capacidad sensitiva muy por encima de lo habitual: «he who chooses to dwell at the center of the movement of the crowd, but who resists being sucked into it, he remains disengaged, masterful, princely, invisible, superior, and omniscient» (Boutin 128). En palabras del poeta en *El pintor de la vida moderna*:

El paseante perfecto, el observador apasionado, halla un goce inmenso en lo numeroso, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en lo

infinito. Estar fuera de casa y, no obstante, sentirse en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los efímeros placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir con torpeza. *El observador es un príncipe que disfruta en todas partes de su anonimato.* [...] También se lo puede comparar con un espejo tan grande como esa multitud; con un *caleidoscopio dotado de conciencia* que, con cada movimiento, representa la vida múltiple y la gracia cambiante de los elementos de la vida. Es un yo insaciable de *no-yo* que, a cada instante, lo capta y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugaz. (Baudelaire, *El pintor* 18)¹

Desde este «giro sensualista», el *flâneur avant-garde* es, en primer lugar, el destinatario de una avalancha de estímulos que excitan sus sentidos. Como objeto de seducción de aromas, cuerpos y sabores, entabla una comunión incluso erótica con su entorno, aunque sin perder el anonimato. El ojo del *flâneur* aparece, pues, marcadamente sexuado como el de un varón heterosexual (Boutin 129); una especie de depredador sexual cuyo deseo carnal destapa el velo y el vestido que cubren el cuerpo femenino, devorando la carne lo mismo que una fruta o un dulce: «Like a roving soul in search of a body, he enters another person whenever he wishes. For him alone, all is open; if certain places seem closed to him, it is because in his view they are not worth inspecting» (Benjamin 55).

3. «WHY WOMEN ARE NOT WALKING TOO?». REFERENTES Y DISIDENCIAS PARA EL ESTUDIO DE LA *FLÂNEUSE* DECIMONÓNICA

En el reciente ensayo novelado *Flâneuse. Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*, Lauren Elkin reivindica el derecho de las mujeres a caminar solas y sin ser molestadas por la ciudad como uno de los mayores retos de nuestro tiempo. Mira también hacia el pasado y se pregunta dónde estaban las mujeres paseantes en el París del siglo XIX. ¿Existe la *flâneuse*? ¿Es posible imaginar un personaje literario, una voz lírica, una pintora de la vida moderna, declinada en femenino?

1. El énfasis es nuestro.

Desde el punto de vista léxico, indica Elkin que la forma femenina del *flâneur* ni siquiera aparece en la mayoría de los diccionarios de la lengua francesa. Y cuando lo hace, arroja un significado, cuanto menos, chocante:

El [diccionario] *Littré* de 1905 acepta *flâneur* (-euse) como *qui flâne*. Pero, aunque parezca mentira, el *Dictionnaire Vivant de la Langue Française* lo define como una clase de *loungé chair*. ¿Es una broma? ¿La única modalidad de ociosa curiosidad que practica la mujer es tumbarse? Este uso (en argot, por supuesto) se inició alrededor de 1840 y alcanzó su apogeo en la década de 1920, pero hoy día perdura: si el lector busca *flâneuse* en Google Images, aparecen un retrato de George Sand, una foto de una chica sentada en un banco parisiense y unas cuantas imágenes de muebles de jardín (Elkin 8).

La investigadora Janet Wolff es tajante al respecto: «There is no question of inventing the *flâneuse*» (45), a la vista de la división social del trabajo y de las prácticas en el espacio público asignadas a cada género en la sociedad francesa decimonónica. Los textos demuestran que la escasez de paseantes en las mismas condiciones que los hombres se debe tanto a la invisibilidad de las mujeres en la cultura androcéntrica europea como al hecho de haber permanecido recluidas en los espacios interiores: la mujer oculta tras la sombrilla, el velo, el sombrero, o el visillo de la calesa –como *Madame Bovary* de Flaubert (66)–, en la oscuridad del palco del teatro o en el espacio interior de los salones donde ejercen como anfitrionas. Incluso en los textos renacentistas y barrocos de la *Querelle des Femmes*, la libertad la asocia Christine de Pizan en el libro I de *La ciudad de las damas*, de 1405, con la decisión de permanecer confinada lejos de las miradas de todos: «Sentada en mi cuarto de estudio, rodeada toda mi persona de los libros más dispares, según tengo costumbre, ya que el estudio de las artes liberales es un hábito que rige mi vida...» (63).

Desde las letras hispánicas, baste pensar, también, en «una guapísima señora» que pasea «leyendo un libro, por su huerta que se llamaba el parque de los Ozores», en *La Regenta* de Clarín (17). Ana Ozores de Quintanar siempre está confinada en los espacios interiores por el marido, el confesor, o el amante, como en un relicario. Pero en público y solas, a las mujeres que de este modo se muestran se las considera de vida licenciosa –«mujercillas y mujerzuelas», así se refiere a ellas con misoginia Baudelaire (*El pintor* 51-56)–, o directamente prostitutas o «casquivanas» –como la señora Swann,

Odetta de Crécy, en *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Aquellas que sí dejan ver a la luz del día sus voluptuosos vestidos, reclamando ser vistas con sus llamativos maquillajes, son acusadas de exhibir sin pudor e ilegítimamente su deseo y su sexualidad. Volviendo sobre *La Regenta*, en seguida reconocemos en esta parte las estrategias de seducción de Obdulia Fandiño con sus «crujientes faldas» (42-43).

Así las cosas, la historiadora del Arte Griselda Pollock, insiste en que «There is no female equivalent of the quintessential masculine figure, the *flâneur*: there is not and could not be a female *flâneuse*» (71). Louis Huart, en la *Physiologie du flâneur* incluso acusa con desdén: «[...] los paseos en compañía de una mujer son todavía más temibles. ¿Cómo? ¿Incluso con una bonita mujer?, me dirá. Sí, señor, ¡y sobre todo con una bonita mujer» (94). Y es que la mujer, en la *flânerie*, o bien se convierte en objeto de depredación –«[...] el *flâneur* tiene, pues todo el derecho de seguir con la vista a la joven modista» (Huart 68)–, o bien de protección paternal:

[...] no haga como esos groseros que siguen a las mujeres con impertinencia; [...] en lugar de caminar pisándole los talones a la virtud, yérgase como defensor, como protector de esa misma virtud asustada que acaba de refugiarse junto a usted, como una paloma temblorosa, para escapar de esos hombres innobles que van persiguiendo e insultando a todas las mujeres. (Huart 68)

En el soneto de Baudelaire –podrá decirse–, el yo lírico se cruza con su homóloga femenina, que es tan hábil paseante que escapa prácticamente sin ser vista por un *flâneur* cuyas capacidades tal vez flaquean. Sin embargo, incluso en este caso, la mujer es objeto –y no sujeto– de la *flânerie* vanguardista que da lugar a la obra de arte. En estos textos es derecho de orden natural que el *flâneur* pueda deambular y mirar como un depredador, sin ser vigilado, ni cuestionado; y luego contarlos en forma de texto o pintura. En cambio, a la mujer le está vedado salir al espacio público si no es para cumplir con un recado o desempeñar un cometido –la mujer, en Huart, aparece adjetivada como modista, mas no como ciudadana–; y aunque se acusa su falta de libertad, esta solo podría darse con la condición de que aparezca subordinada a la protección del varón, que «vela por su virtud», aun mirando desde lejos. Y luego, el silencio. Desde la prescripción de Louis Huart, la negación del deseo autodesinado –la modista satisface el deseo de un cliente, no el propio–, la

ausencia de soledad en el paseo, y la imposibilidad de ver sin ser vista, no permiten que se cumplan los criterios característicos como para poder hablar de una *flâneuse* declinada en género femenino.

A ello –denuncian otras voces críticas– se une el problema de la vestimenta y de la moda como estrategia de visualidad. Frente al discreto y seguro gabán que Huart le adjudica al paseante hombre (51-52), las mujeres, con sus trajes, joyas y maquillajes, se preparan para ser expuestas en el mercado de los cuerpos –en la operación de transacción en que deviene el matrimonio– y de la ostentación del capital burgués –en las mujeres casadas, que exhiben sobre su cuerpo la bonanza del patrimonio familiar. Por el contrario, la *flâneuse*, como ha indicado Janet Wolff (37-46), ha de ser invisible con tal de garantizar el derecho a mirar sin ser vista.

Desde la crítica literaria y cultural feminista, la masculinidad tan fuertemente sexuada del *flâneur*, como hemos visto, es otra muestra más de la opresión a la cual las mujeres han sido históricamente sometidas. Deborah Parsons, analizando los textos factuales –como las ya mencionadas *Physiologies* decimonónicas–, pero también los ficcionales de novelas y poemas, considera que se trata de una cuestión de privilegios emanados de la diferencia entre géneros: «The opportunities and activities of *flânerie* were predominantly the privileges of the man of means, and it was hence implicit that ‘the artist of modern life’ was necessarily the bourgeois male» (4). Por eso Rebecca Solnit, en su ensayo titulado *Wanderlust: A History of Walking*, propone una rebelión feminista contra el excursionismo, el paseo y el derecho a mirar como prácticas exclusivamente masculinas: «[...] why women are not walking too?» (233).

A pesar de todo, los textos demuestran que las *flâneuses* existen. Aunque no sin ciertas dificultades. Aimée Boutin señala a algunas *flâneuses* en las *Chroniques parisiennes* de Delphine de Girardin, entre 1836 y 1848. De todas ellas, Catherine Nesci (217) destaca a la socialista Flora Tristan (1803-1844) por su capacidad de proponer otro modelo social de visualidad. Pero una de las más célebres *flâneuses* del prototipo de vanguardia, por su reivindicación de un lugar en el mundo de las artes y las letras, es la pintora y escritora de origen ruso Marie Bashkirtseff. Escribía en sus diarios en 1879:

[...] anhelo la libertad de salir sola: ir, venir, sentarme en un banco del jardín de las Tullerías y, sobre todo, ir al de Luxemburgo, mirar los ornamentados

escaparates, entrar en las iglesias y los museos y pasear por las viejas callejas por las tardes. Esto es lo que envidia. Sin esta libertad, no es posible ser una artista... Sólo sería medio libre, porque una mujer que deambula es imprudente. (Elkin 13)

No obstante, la procedencia de alta sociedad de Bashkirtseff ha de matizar la visión de sus *flâneries*, pues acompañada de un séquito con tantas comodidades como seguridades, sus recorridos por altos y bajos fondos encuentran todas las garantías. Y es que con carácter general y desde el siglo XVIII, «las mujeres que más han tenido libre acceso al paseo han sido las pertenecientes a la clase alta y especialmente las solteras», sobre todo, con el surgimiento de los viajes propiciados por la invención del turismo moderno (Torrecilla Patiño 90). En este sentido, las paseantes sienten la necesidad de asociarse para garantizar su seguridad y hacer valer su derecho a mirar. En el año 1888, Amy Levy defendía desde las páginas de la publicación británica *Women's World* –editada, a la sazón, por Oscar Wilde– la creación de redes de solidaridad femeninas a través de clubes institucionalizados. En su columna «Women and Club Life», Levy ironiza directamente contra la misoginia que se desprende de las palabras de Louis Huart y las condiciones de membresía para su «club del *flâneur*» (Huart 51). Según Amy Levy: «The female club-lounger, the *flâneuse* of St. James Street, latch-key in pocket and eye-glasses on the nose, remains a creature of the imagination» (cit. Parsons 112).

Frente a estas formas institucionalizadas de habitar el espacio con más o menos compañía, el paseo de la *flâneuse* presenta una novedad con respecto a los modelos masculinos, pues también se identifica con una práctica disidente. Así lo pone de manifiesto el «street haunting» o ruta callejera que propone Virginia Woolf (17-37) como método de observación, inspiración y creación, con el único requisito de llevar consigo «un lápiz de mina»:

Quando salimos de casa una deliciosa tarde entre las cuatro y las seis, nos liberamos del yo que conocen nuestros amigos y pasamos a formar parte de ese inmenso ejército republicano de vagabundos anónimos, cuya compañía resulta de lo más agradable luego de la soledad de la propia habitación. En efecto, en ella nos sentamos rodeados por objetos que, de forma permanente, expresan la singularidad de nuestros temperamentos y hacen valer los recuerdos de nuestra propia experiencia. [...] Pero cuando la puerta se cierra ante nosotros, todo esto desaparece. La envoltura en

forma de caparazón que nuestras almas han excretado para alojarse, para fabricarse para sí mismas una figura diferente de las otras, está rota, y de todas estas arrugas y asperezas queda una ostra central de agudeza, un ojo enorme. ¡Qué hermosa es una calle en invierno! Resulta a la vez reveladora y enigmática. (Woolf 18-19)

Se trata de alcanzar la otredad, el desplazamiento de la triple deixis enunciativa –*no yo, no aquí, no ahora*– para dar lugar a otro discurso distinto al de la «habitación propia» – por parafrasear el famoso título de la misma autora. Catherine Nesci (9) va más allá, y muestra cómo la reacción de la *flâneuse* ante la sexuación de la mirada del *flâneur* como marcadamente masculina y heterosexual en la tradición decimonónica, es una provocación contra todo el edificio de la construcción semiótica del género binario. Este planteamiento de la *flâneuse* añade un matiz reflexivo. Se trata, además de transitar el espacio y representarlo, de cuestionar la mirada hegemónica heteropatriarcal (Mateos 259). Ya que el disfraz proporciona invisibilidad, la mujer deja de ser objeto del consumo visual del hombre heterosexual (Torrecilla Patiño 86). La *flâneuse* podría adquirir una laxa identidad de género, adoptando frecuentemente el travestismo –como el que narra Amantine Aurore Lucile Dupin, *George Sand*, en *Historia de mi vida*, de 1855–, el transgénero, o el homoerotismo (Boutin 129), como formas de disidencia de la misoginia imperante:

El tema venía de lejos. Como señala Françoise Thébaud, desde el siglo XIX, los hombres trasladaron al plano sexual el debate sobre el poder político y social de la «mujer nueva». Cualquiera de ellas que tratara de emprender una labor liberadora del estereotipo establecido sería acusada de «perversa uterina»; incluso, sobre todo a partir de los trabajos de psiquiatra alemán Krafft-Ebing, los calificativos que se le atribuyeron eran del tipo «lesbiana-viril» o «mujer hombre peligrosa y desvergonzada» (Ferris, *Carmen Conde* 302).

4. «AHORA LA LUNA HA CAÍDO A MIS PIES». LA MUJER MODERNA EN LA POESÍA DE LA EDAD DE PLATA

De cuanto se ha dicho hasta ahora se puede colegir que la posibilidad o imposibilidad de que encontremos a la *flâneuse* como una voz enunciativa marcada con género femenino en los textos literarios es directamente

proporcional al proceso de emancipación social de la mujer en el tránsito del siglo XIX al XX, y a la deconstrucción y reconstrucción semiótica del género femenino como forma significativa. En la España de las primeras décadas del siglo XX, lo cierto es que los signos dan cuenta de las demandas de la *mujer moderna*, tanto en su interacción social sobre el plano civil y político –con distintas sensibilidades y proyectos que abordan desde *El divorcio como medida higiénica*, en palabras de Mercedes Pinto, hasta el sufragio que llegará con la Segunda República–, como artística, con la emergencia de una voz propia e independiente; en virtud de la transformación de la dimensión existencial topológica a través de la creación de espacios seguros –o disidentes– al control y a la disciplina de los cuerpos:

La década de 1890 vio llegar a la Nueva Mujer, que iba en bicicleta adonde se le antojaba, y a las jóvenes que obtenían su independencia trabajando en tiendas y oficinas. La popularidad del cine y de otras actividades de ocio a comienzos del siglo XX y la incorporación a gran escala de la mujer al mercado laboral durante la Primera Guerra Mundial confirmaron la presencia de las mujeres en las calles. Pero eso dependía de la aparición de espacios semipúblicos seguros en los que pudieran pasar tiempo solas sin que las acosaran, como los cafés y los salones de té, y el aumento de esos espacios más íntimos llamados ‘tocadores’. También fueron clave para la independencia urbana de las mujeres las pensiones respetables y asequibles para solteras, aunque a menudo era difícil encontrar esas dos cualidades en el mismo establecimiento. (Elkin 16)

Es esta, siguiendo a Carmen Peña Ardid, «la generación del cine y los deportes» (353). Estas actividades típicamente burguesas se desarrollan en el crotopo urbano, especialmente, en el Madrid de los años veinte, que a pesar de permanecer bajo las restricciones de la dictadura de Primo de Rivera, gozaba de un ambiente de efervescencia promovido por el institucionalismo –Residencia de Estudiantes y Residencia de Señoritas–, los cines, los teatros, los cafés, la prensa o los locales nocturnos donde arribaron las nuevas músicas y bailes desde el otro lado del Atlántico; especialmente, el *jazz*, el *charleston*, el *one-step*...

Pero el acceso de la mujer a estos espacios no siempre fue automático ni bien visto. Juzga Ernestina de Champurcín en una carta enviada a Carmen

Conde en 1928, que encuentra «feo» y «antiestético»² que una mujer frecuente las tertulias en los mismos cafés donde participaban los hombres. Esto es, de hecho, lo que desató los celos del por entonces novio formal de Carmen Conde, Antonio Oliver Belmás, en marzo de 1929, quien señala directamente a las dos principales sospechosas de *flânerie*: «Precisamente esta tarde me he enterado de los cafés que frecuenta en Madrid Concha Méndez. Que no sepa yo que te vas con Maruja Mallo [...]. Desde luego, no estoy dispuesto a que conozcas niños de *La Gaceta*, a que te pases el día de aquí para allá, de cine en teatro, de teatro en conferencia»³.

Las mujeres de la hispánica Edad de Plata tienden a generar, como sus homólogas inglesas del XIX, espacios seguros de reunión y discusión, en torno al Lyceum Club Femenino, en el número 31 de la madrileña calle Infantes. Ernestina de Champourcín lo describe en estos idílicos términos a Carmen Conde el 20 de febrero de 1929: «He pensado mucho en nuestro encuentro. Quiero que sea bello, claro y solo las dos. Quiero que sea en el Lyceum. Allí no seremos más que nosotras. Allí puedo ser personalmente yo. ¿Quieres? El salón, muy íntimo, está casi siempre vacío y hay un sofá delicioso para las confidencias»⁴. Si bien el Lyceum lo frecuentó una parte importante de estas autoras, no es menos cierto que no todas llegaron a sentirse cómodas en esta institución, por otra parte, configurada en torno a un espacio interior que nuevamente las aislaba del mundo. Concha Méndez lo describe con más reservas y condescendencia que Champourcín, e incidiendo en la marca de clase:

una asociación de señoras que se preocupaban por ayudar a las mujeres de pocos recursos, creando guarderías y otras cosas. Pero sobre todo era un centro cultural [...]. Al Liceo acudían muchas señoras casadas, en su mayoría mujeres de hombres importantes [...]. Yo las llamaba las maridas de sus maridos, porque, como ellos eran hombres cultos, ellas venían a la tertulia a contar lo que habían oído en sus casas (Ulacia Altolaguirre 49).

2. El documento se puede consultar en el archivo del Patronato Carmen Conde/ Antonio Oliver con la signatura 004-00363. También en Ferris (*Carmen Conde* 300).

3. El documento se puede consultar en el archivo del Patronato Carmen Conde/ Antonio Oliver con la signatura 005-00477. También en Ferris (*Carmen Conde* 314).

4. El documento se puede consultar en el archivo del Patronato Carmen Conde/ Antonio Oliver con la signatura 007-00681. También en Ferris (*Carmen Conde* 306).

Otros espacios semipúblicos en los que las mujeres se sienten seguras son los cines. Así lo pone de manifiesto que la sala de proyección en penumbra sea un espacio literario frecuente en la poesía femenina del periodo de la Edad de Plata, como leemos en *Estación, ida y vuelta*, de Rosa Chacel, *Desde el amanecer*, *Barríos de Maravillas* o *Vidas de celuloide* de Rosa Arciniega, entre otros muchos casos (Peña Ardid 347).

En lo que se refiere a los paseos por los exteriores, propiamente dichos, más allá de los testimonios factuales que podemos encontrar en epistolarios y memorias, como la celeberrima anécdota de Margarita Manso, Maruja Mallo⁵, Salvador Dalí y Federico García Lorca cruzando la Puerta del Sol en plena dictadura de Primo de Rivera «sin sombrero» –lo que ya las sitúa como paseantes que desafían las convenciones, como pone de manifiesto que, según Mallo, los insultaran llamándolos «maricones» (Ferris, *Maruja Mallo* 85)–, o el episodio de travestismo de la misma *troupe* en el monasterio de Santo Domingo de Silos (Torrecilla Patiño 93), nos interesan aquellas experiencias que devienen forma artística, sea al modo de la literatura de viajes, pero sobre todo, como texto lírico.

Así es que la voz enunciativa de la paseante-artista dotada de una extraordinaria sensibilidad, se convierte en una superficie sobre la que se refleja el paisaje exterior de la ciudad en su permanente movimiento, al mismo tiempo que deja traslucir el paisaje interior: el incesante impulso de lo transitorio. En primer lugar, los testimonios de mujeres viajeras como los poemas «Roja, toda roja», de Elisabeth Mulder (Merlo 182), algunos de los «Versos y estampas» de Josefina de la Torre (Merlo 227-288) o «El cementerio de la isla de San Miguel. Venecia, poema en tres cantos», de Pilar de Valderrama (Merlo 115-116), son «pinturas de la vida moderna», aunque imágenes pintadas con palabras.

Concha Méndez se sitúa a la cabeza del grupo como prototipo de *mujer moderna*. Valga esta semblanza que de ella compone Ernestina de Champourcín –siempre tan bien informada– por carta a Carmen Conde, con

5. Maruja Mallo, en su obra de estos mismos años, también demuestra una habilidad indiscutible como *flâneuse* y pintora de la vida moderna. Al no ser las artes visuales el objeto de estudio de este trabajo, no nos atrevemos sino a sugerir esta línea de investigación que ya ha explorado Georgina G. Gluzman en «Trayectorias de una mujer moderna entre Europa y América».

fecha de 11 de septiembre de 1928: «Concha Méndez Cuesta es ágil, viva, decidida, la más acabadamente moderna de todas. En sus poemas habla de *sport*, aviones, mar y un poquito, poquísimo, de sus propios sentimientos. Veo algunas veces a esta muchacha en el Lyceum, me gusta charlar con ella, pero no tenemos gran amistad»⁶. La propia Concha, en sus memorias, declara que «[...] había conocido a la pintora Maruja Mallo y empecé a salir con ella por Madrid. Íbamos por los barrios bajos, o por los altos» (Ulacia Altolaquirre 43).

Concha Méndez también viaja sola atravesando el Atlántico –como leemos en *Canciones de mar y tierra* de 1930–, envía desde Inglaterra para *La Gaceta Literaria* sus crónicas, críticas y entrevistas de los últimos estrenos en los cines o teatros de Londres, y convierte sus paseos en poesía. La autora, como periodista y *flâneuse avant-garde*, delinea una mirada sobre el «Paisaje urbano» en el poemario *Inquietudes* (1926). Como en una película de las vanguardias cinematográficas del cine soviético, o en un cuadro cubista, Concha Méndez da forma a su visión en *perpetuum mobile* de una gran ciudad sin nombre con una composición lírica en cuatro fragmentos. Estructura que es posible identificar con sendos estratos de un urbanismo caótico y de una sociedad en danza, desde el cielo hasta el suelo. El primer estrato del paisaje, el más alto, parece filmado en un gran plano general o en una impresionante postal aérea:

Ya pasea la luna sobre las azoteas.
En las calles y avenidas los perfiles se agrandan.
En el momento lívido, que hace inclinar las hojas
las farolas encienden su luz de madrugada.
Un cielo, barnizado de cemento, sostiene
entre sus anchos dedos escasas luminarias. (Merlo 145)

El segundo estrato del paisaje describe lo que se ve a ras de suelo, a la altura de los ojos de la paseante que mira pero que no es vista. Incluso cuando aparece la policía, presencia masculina de la autoridad –no olvidemos la dictadura de Primo de Rivera entre 1923 y 1930–, la mujer que camina por una avenida repleta de tráfico pasa desapercibida, confundida con la multitud

6. El documento se puede consultar en el archivo del Patronato Carmen Conde/ Antonio Oliver con la signatura 004-00363.

y la masa en los reflejos de cristales y escaparates. El personaje femenino se vuelve, de hecho, como una pantalla de cine en la que se proyectan las imágenes, en ese doble circuito interno/ externo del aparato formal de la enunciación de la *flâneuse avant-garde*. Y de manera pionera, porque en el año 1926, Concha Méndez ya imagina una película de cine sonoro:

Por el asfalto ruedan rehilanderas de acero
con sonoros flautines de voces esmaltadas.
Se estremece un tic-tac de pasos epilépticos.
Se disparan a un tiempo cohetes de miradas.

Se juega a serpentinas a través de las lunas
de los escaparates –cintura cinemática–.
Y se ven, dominando las huestes callejeras,
policías ecuestres con ondulantes capas. (Merlo 145)

El tercer y último estrato está oculto, pero todavía lo puede recorrer la *flâneuse*. Parece que esta paseante todo lo conoce, todo lo escruta, todo lo muestra en la plenitud de su movimiento, en este complejo montaje de miradas cinematográficas. Recordemos que en una auténtica *flânerie* nada hay cerrado ni oculto. Abajo del todo, más debajo de las aceras y las calles, en el subsuelo, algo se agita. Se trata del metro, por cierto, inaugurado en Madrid en el año 1919:

Por las profundas venas, el metropolitano
veloz de puerto en puerto, acompasando escalas,
cruzando del suburbio a la gran avenida
en una eterna noche de sombras estrelladas. (Merlo 145)

En otro orden de cosas, la vida moderna de la capital renueva la idea de belleza. Otras veces la derruye en busca de nuevas experiencias estéticas que pasan por lo cotidiano, lo marginal, o la fascinación por las máquinas y las ciencias. Es lo propio del lenguaje de las vanguardias, y en espacial, del Futurismo. Pero más allá de las modas estéticas, lo cierto es que en las *flâneuses* hispánicas se puede reconocer una fascinación por «la velocidad y ciertas formas de transgresión» (Ferris, *Carmen Conde* 278).

Ernestina de Champourcín escribe el poema «Volante», en donde el medio de transporte se convierte en un cronotopo literario completo, en un caleidoscopio de cristales y espejos que reflejan las imágenes tanto exteriores

como interiores –el dispositivo de visión favorito de la *flânerie*. Si «un automóvil es más bello que la Victoria de Samotracia», en las grandilocuentes palabras de Marinetti, la *flâneuse* de este poema, fuertemente marcada por el deseo erótico, anhela la firmeza del *chauffeur* que sostiene en su volante el delirio: «He soñado tus manos,/ precisas, enguantadas,/ [...] ¡Dame tus dedos, acres/ de olor a gasolina./ Esos dedos cerrados que precintan la oscura/ mercancía del vértigo!/ Ellos me harán correr/ hasta encontrar mi vida!» (Miró 255-256).

Pero el automóvil también puede ser el lugar de la tragedia. Así son las imágenes de la elegía «Accidente», de la misma autora; poema perteneciente a *La voz en el viento* (1932), en donde el espacio de la muerte coincide con la descripción del vehículo hecho trizas:

Nunca más los caminos,
ni el susto delicioso
de la escondida curva,
ni el abrazo del polvo,
incitante, reseco.

Ya todo está oscuro.
Viejos hierros decrepitos
mancharán de negrura
tu vigor abdicado.

Llora un claxon tu muerte,
sin alma, en la cuneta. (Merlo 207)

Alegoría del tiempo, esta vida moderna conduce al yo lírico femenino a lugares quizás insólitos, paseos menos elegantes que los de el centro de las ciudades, pero en donde fluye la vida. Allí está la *flâneuse* mirando en soledad y sin miedo alguno a ser descubierta o violentada. Lucía Sánchez Saornil, en «Paisaje de arrabal. Anochecer de un domingo»⁷, entre la poesía social, la imagen documental y la renovación estética de las vanguardias, muestra a través de la intensa figuratividad del poema un espacio infernal en el que, a pesar de todo, propicia el encuentro extraordinario, como el de

7. Publicado en el número 50 de la revista ultraísta *Grecia*, el primero de noviembre de 1920.

«una que pasa» de Baudelaire, ahora ante la visión «de alguien que pasa»
(sin género definido):

¿Quién aprisionó el paisaje
entre rieles de cemento?

Bocas hediondas ametrallan la noche
los hombres que tornan del domingo
con mujeres marchitas colgadas de los brazos
y un paisaje giróvago
en la cabeza [...]

Un grito mecánico entra en el puente
de pronto alguien
ha volcado sobre nosotros su mirada
desde la curva de la carretera.

Pasó.
Sus ojos van levantando
los paisajes que duermen.
Ahora la luna ha caído a mis pies. (Merlo 127)

En el poema «Lo intrazado», de Cristina de Arteaga, del poemario *Sembrad* (1925), vuelve a aparecer el espacio en movimiento simbolizado mediante una iconografía acaso infernal. Pero la novedad que presenta este texto es que la *flâneuse* es quien toma las decisiones y da su consentimiento para transitar esas rutas del deseo que nos devuelve en forma de poema:

Las carreteras, como reptiles,
son largas
y amargas,
las cruzan tráficos viles
las turbas malditas, las turbas serviles...
¡Tengo horror al camino trazado!
Prefiero
el sendero
modesto, olvidado,
que trilla el ganado.
Un esbozo de senda
vacía
tan mía
que nunca pretenda
otra vía.

Pero más que senderos
muy llanos
con lodos
de todos
los rastros humanos;
yo pienso
en lo Inmenso
magnífico y rudo
donde mi destino
devaste un camino
desnudo... (Merlo 165)

Por último, los locales nocturnos ocupan un lugar destacado en estas escrituras, sea como reivindicación del derecho a mirar, sea como disidencia. Concha Méndez recuerda que en muchas ocasiones «estaba prohibido que las mujeres entraran a las tabernas; y nosotras [se refiere a ella misma con Maruja Mallo], para protestar, nos pegábamos a los ventanales a mirar lo que pasa dentro» (Ulacia Altolaguirre, 228). En el poema «Jazz band», nuevamente de *Inquietudes* (1926), Concha Méndez ha atravesado la frontera de cristal, de modo que el cuerpo de la *flâneuse* se convierte en el de una mujer que baila la nueva música popular de moda y sublima su deseo erótico, ya no como objeto de un hombre que mira y posee, sino con su acción de sujeto actante:

Ritmo cortado.
Luces vibrantes.
Campanas histéricas.
Astros fulminantes.

Erotismos.
Licores rebosantes.
Juegos de niños.
Acordes delirantes.

Jazz-band. Rascacielos.
Diáfanos cristales.
Exóticos murmullos.
Quejido de metales. (Miró 127)

La exquisita arquitectura enunciativa pautada en frases cortas de octosílabos –¿acaso como es propio de los ritmos de la poesía popular?– con rimas

internas y externas en cada verso, generando un ritmo sobre variaciones sonoras solo superado por la avalancha de imágenes que describen espacios tanto interiores al cuerpo y a la conciencia como exteriores en la pista de baile en la que acontece la danza. Este erotismo explícito habla de una *flâneuse* sexuada y deseante, pero llama la atención que a diferencia de la figura masculina, que se comporta como un depredador sexual del cuerpo femenino, aquí el deseo se funde en la danza de la vida y de la curiosidad, sin poseer, sin agotar la imagen deseada, sin preferir por cierto ningún género en concreto como objeto de deseo, sino desvelando una insinuación en la que conviven *eros* y *thanatos*, pues esta danza también se puede interpretar como una danza de la muerte: toda una visión mítica de la existencia.

5. CONCLUSIONES: SOLVITUR DEAMBULANDO

Queda dicho que el de la mujer paseante, o *flâneuse*, se convierte en un motivo tanto temático en los textos literarios como existencial en el proceso de construcción dialógica de *la mujer moderna*, aun en sus muchas vertientes ideológicas y sensibilidades entre los siglos XIX y XX. La experiencia de la transformación interior, unida al deseo de emancipación, traslucen una voluntad de las escrituras femeninas de transitar su propio camino, creando sus modelos enunciativos y sus universos semánticos, como hemos visto, profundamente renovadores y diferentes de las escrituras que se pretenden «neutras» –pues la «escritura blanca», lo dijo Roland Barthes, no existe, ni podrá existir. Todo texto es portador de un sentido profundo, y con la renovación de la voz, ese sentido se ha de cuestionar. En este caso, el sentido asignado a los signos de lo femenino, ahora se orienta en dirección hacia otro camino y otras escrituras, pues las diferencias entre los textos aquí citados son patentes.

La respuesta a la pregunta por la existencia de la *flâneuse* y sus condiciones de posibilidad como trasunto de *la mujer moderna*, que cabría formular al final de este ejercicio de comparatismo literario, demuestra que la mujer paseante no es un mero trasunto o traducción exacta tanto de los modelos de visualidad androcéntricos como de los de género, en una declinación femenina. Por el contrario, dicho modelo genera, como así se ha puesto de manifiesto, o bien una forma de disidencia contra el género como institución,

o bien una forma alternativa de mirada como cuestionamiento del derecho androcéntrico a mirar –contra la depredación, la vigilancia, el control, o la protección paternal. Son los textos, que portan consigo hasta hoy las voces de estas paseantes, los que demuestran que el único modo de plantear continuidades, alternativas y disidencias, es seguir caminando, como hicieron sus autoras a través de su escritura, explorando con atención y deseo; reivindicando tanto su presencia en el espacio público como el derecho a mirar sin ser vistas. *Solvitur deambulando*.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Alas Clarín, Leopoldo. *La Regenta*. Madrid: Alianza, 2014.
- Bachelard, Gaston. *Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Balzac, Honoré. *Physiologie du mariage*. París: Bibebook, 2015.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura: seguido de otros ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI, 2005.
- Bashkirtseff, Marie. *The Journals of Marie Bashkirtseff*. Nueva York: Fonthill Press, 2012.
- Baudelaire, Charles. *Flores del mal*. Introducción, traducción en verso y notas de Carlos Pujol. Barcelona: Planeta, 1991.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Planeta, 1991.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Barcelona: Taurus, 2016.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Londres: Verso, 1986.
- Boutin, Aimée. «Rethinking the Flâneur: Flânerie and the senses». *Dix-Neuf. Journal of the Society of Dix-Neuviémistes* 16.2 (2014): 124-132.
- Burgos, Carmen de. *La mujer moderna y sus derechos*. Valencia: Editorial Sempere, 1927.
- Burton, Richard D. E. «Charles Baudelaire». *Enciclopedia Britannica*, 2016. 20 octubre 2020. <http://www.britannica.com/biography/Charles-Baudelaire>.
- Dictionnaire monolingue de Français Larousse*, 2016. 20 octubre 2020. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue/>
- Elkin, Lauren. *Flâneuse. Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*. Barcelona: Malpaso, 2017.

- Ena Bordonada, Ángela. «Jaque al 'ángel del hogar'». *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de códigos en la literatura española*. Ed. María José Porro Herrera. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2001. 89-112.
- Ferguson, Priscilla. *Paris as Revolution: Writing the 19th Century City*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Ferris, José Luis. *Maruja Mallo: La gran transgresora del 27*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2004.
- Ferris, José Luis. *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2007.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Madrid: Luarna, 2020.
- Girardin, Delphine de. *Chroniques parisiennes 1836-1848*. París: Des Femmes, 1986.
- Gluzman, Georgina G. «Trayectorias de una mujer moderna entre Europa y América». *Boletín de Arte* 18 (2018): 1-13.
- Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1987.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Huart, Louis. *Fisiología del flâneur*. Madrid: Gallo Nero, 2018.
- Lauster, Martina. *Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and Its Physiologies, 1830-50*. Nueva York: Palgrave, 2007.
- Lesmes, Daniel. «El flâneur, errancia y verdad en Walter Benjamin». *Paralajes* 6 (2011): 55-68.
- Mateos, Victoria. «Disidencia flâneuse. El placer de la invisibilidad». *MariCorners. Investigaciones queer en la Academia*. Eds. Miguel Sánchez Ibáñez, Moisés Fernández Cano, Aarón Pérez Bernabeu, Sergio Fernández de Pablo. Barcelona/ Madrid: Egales, 2019. 235-265.
- Mainer, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Mathiesen, Thomas. «The Viewer Society: Michel Foucault's Panopticon Revisited». *Theoretical Criminology* 1 (1997): 215-232.
- Merlo, Pepa. *Peces en la tierra: antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Fundación José Manuel de Lara, 2010.
- Miró, Emilio. *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia, 1999.

- Mirzoeff, Nicholas. «El derecho a mirar». *IC Revista científica de Información y Comunicación* 13 (2016): 29-62.
- Nesci, Catherine. *Le flâneur et les flâneuses: les femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble: ELLUG, 2007.
- Parsons, Deborah. *Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Peña Ardid, Carmen. «Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas ante el cine». *Arbor* 748 (2011): 345-370.
- Pinto, Mercedes. *El divorcio como medida higiénica*. Edición de Fran Garcerá. Madrid: Torremozas, 2019.
- Pizán, Christine de. *La ciudad de las damas*. Barcelona: Siruela, 2001.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Barcelona: De Bolsillo.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference*. Londres: Routledge, 1988.
- Sand, George. *Historia de mi vida*. Madrid: EDAF, 1964.
- Schwartz, Vanessa. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle France*. California: Berkeley University Press, 1998.
- Shaya, Gregory. «The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910». *American Historical Review* 109 (2014): 41-77.
- Solnit, Rebecca. *Wanderlust: A History of Walking*. Nueva York: Penguin Books, 2001.
- Stierle, Karlheinz. *La capital des signes. Paris et son discours*. París: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- Torrecilla Patiño, Teresa. «Mujeres haciendo ciudad. *Flâneuses* y Las Sinsombrero». *Ágora* 4.7 (2005): 79-78.
- Ulacia Altolaguirre, Paloma. *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Wolff, Janet. «The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity». *Theory, Culture, and Society* 3 (1985): 37-46.
- Woolf, Virginia. *Paseos por Londres*. Madrid: La Línea del Horizonte Ediciones, 2014.