

Recorridos olvidados: la *flâneuse* silenciada

Forgotten Walks: The Silenced Flâneuse

ANA PANERO GÓMEZ

Universidad Complutense de Madrid
anapanero@gmail.com

Recibido: 21/08/2013
Aceptado: 04/10/2013

Resumen

La figura del *flâneur*, el paseante ocioso que caminaba anónimamente y sin un destino concreto en las metrópolis europeas de finales del XIX, fascinó a autores como Balzac, Baudelaire y Benjamin. Sin embargo, pocas veces se ha reparado en la contrapartida femenina de este arquetipo, aquellas *flâneuses* a las que no se pudo apartar del ámbito público y ocuparon también el centro de las urbes y las fábricas. Este artículo analiza historias como la de Gradiva como ejemplo de mujer *flâneuse*, y plantea la necesidad de desmontar la idea del ámbito público y el privado como conceptos absolutamente cerrados; solo así se podrá llegar a un conocimiento más real acerca de la experiencia urbana en aquel momento.

Palabras clave

Flâneuse, flâneur, Gradiva, Baudelaire, Mercedes García Bravo

Abstract

The figure of the *flâneur*, the leisurely stroller that walked anonymously without specific destination in European metropolises in the late nineteenth century, fascinated writers such as Balzac, Baudelaire and Benjamin. However, the female counterpart of this archetype has rarely been noticed, those *flâneuses* that were inseparable from the public sphere and that occupied the centre of cities and factories. This article analyzes stories like that of Gradiva as examples of the *flâneuse*, and argues for the necessity of rejecting the idea of public and private spheres as absolutely closed concepts; only then will it be possible to arrive at a more realistic understanding of urban experience at that time.

Key words

Flâneuse, flâneur, Gradiva, Baudelaire, Mercedes García Bravo

En 1863 Charles Baudelaire escribe el ensayo «El pintor de la vida moderna»¹. Aquel texto recogía la esencia de una figura emblemática de la experiencia urbana del París del siglo XIX: el *flâneur*.

La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es adherirse a la multitud. Para el perfecto paseante², para 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 sólo 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: 15)

¹ «Le Peintre de la Vie Moderne», publicado en *Le Figaro* en tres entregas, el 26 y 29 de noviembre y el 3 de diciembre de 1863. En él retrataba a Constantin Guys (1802–1892), un ilustrador especializado en reflejar la vida de sus coetáneos (Matsukawa, 2008: 86).

² En lugar de «paseante», aparece la voz «flâneur» en la edición inglesa Baudelaire, Charles (2006) «The Painter of Modern Life», en *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Jonathan Mayne (ed. y trad.) p. 9, Phaidon Press. London.

Traducido literalmente como «el paseante», el arquetipo del *flâneur*³ había fascinado a otros escritores como Honoré de Balzac, que lo contemplaban como la nueva figura construida a través de los espacios burgueses e industrializados de la Europa de finales del XIX. Solían identificarse como tales a aquellos hombres medianamente adinerados y ociosos, que caminaban solos y anónimamente, sin un destino concreto, sin más actividad que convertir la ciudad en un espectáculo íntimo, sólo para sus ojos. Paseaban lentamente, favoreciendo la observación casual, la fantasía absorta, los recuerdos, la reflexión.

Más allá de su condición de espectador-lector, en «L'Art de la Flanerie» Victor Fournel admira al *flâneur* como ciudadano que construía la mirada sobre el paisaje urbano y que encarnaba nuevos modos de percepción y prácticas estéticas (Fournel, 1867: 268 y ss.).

Años más tarde, Walter Benjamin rescata esta figura como símbolo de aquella modernidad que transforma la ciudad para adaptarla a sus propios propósitos y vive la metrópoli como una morada abierta:

Las calles se convierten en la vivienda del flâneur; así como el burgués encuentra su hogar entre cuatro paredes, el flâneur lo hace entre las fachadas. Para él, el letrero de una tienda, con su brillante esmalte, es un ornamento a la altura del óleo que cuelga en un salón burgués. Las paredes de los edificios son el escritorio donde imprime sus cuadernos; los quioscos son sus bibliotecas, y las terrazas de los cafés son los balcones desde donde mira su hogar al terminar el trabajo. (Benjamin, 2006: 68 – 69. Traducción propia)

Obsérvese que todas estas fuentes hablan del caballero, de la figura masculina paseante, pero se mantiene invisibilizada a su equivalente femenino, a la mujer *flâneuse*. Durante más de un siglo, la posibilidad de estos paseos tranquilos y de esta observación relajada de los espacios urbanos habían sido considerados como estilos arquetípicos de la experiencia moderna, pero en la

³ Sobre las figuras del *flâneur* y la *flâneuse*, véanse: Walter Benjamin (1972; 1999; 2006); Buck – Morss, Susan (1986) «The *Flâneur*, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering», en *New German Critique* 39, pp. 99–140; Deborah Nord (Nord, 1995) y «The Urban Peripathetic: Spectator, Streetwalker, Woman Writer», en *Nineteenth – Century Literature*. Vol. 46, nº 3, pp. 351 – 375 (1991); Priscilla Ferguson (Ferguson, 1994); Gleber, Anke (1997) «Female Flânerie and the “Symphony of the City”», en Katharina von Ankum (ed.) *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*. , pp. 67 – 88. University of California. Berkeley, Los Angeles & London.

década de los años ochenta del pasado siglo esta perspectiva es puesta en tela de juicio desde la sociología, la crítica del arte y la teoría literaria: lo que se había propuesto como un modelo universal derivaba en realidad de experiencias masculinas. *La ausencia de una flanería femenina en la literatura de la modernidad se debe a la imposibilidad de las mujeres de hacer si quiera un viaje en solitario.* (Gómez Reus, 2005: 13).

En este sentido, deben tenerse en cuenta los distintos lugares que durante siglos y en distintas culturas se han venido asignando a hombres y mujeres: si bien los primeros gozaban de libertad para recorrer y socializarse en las esferas públicas, las mujeres han visto limitado su espacio a lo privado. Esta circunstancia ha marcado el desarrollo de diversos ámbitos de conocimiento⁴. Según Janet Wolff, que la literatura moderna se haya escrito mayoritariamente desde la experiencia masculina ha conllevado que las preocupaciones reflejadas en ella sean las del mundo público, la política o la vida en la ciudad, esto es, *ámbitos en los que la mujer era excluida o prácticamente invisible* (Wolff, 1991: 141. Traducción propia).

El “Bildungsroman” o novela de formación, por ejemplo, ha inscrito de forma muy patente esas diferencias: mientras que en novelas como “El aprendizaje de Wilhelm Meister” o “Huckleberry Finn” el proceso de crecimiento personal y el acceso al conocimiento empírico están ligados al desplazamiento literal y geográfico del héroe, en la novela de formación femenina el viaje suele ser simbólico o metafísico. (Gómez Reus, 2005: 12).

Marie Bashkirtseff (1858–1884) expresaba su frustración en 1879 por no poder pintar en escenarios abiertos sin suscitar comentarios críticos:

Añoro la libertad de deambular por la calle sola, de entrar y salir a mi aire, de poder sentarme en Las Tullerías y en los jardines de Luxemburgo, de pararme ante los escaparates de las tiendas artísticas, de entrar en iglesias y museos, de callejear por la noche por la parte antigua; eso es lo que añoro, y sin esa libertad es imposible convertirse en una auténtica artista. (Adler; Garb, 1987: 16; en Gómez Reus, 2005: 12 - 13).

⁴ Véanse, por ejemplo, los casos de pintoras impresionistas como Berthe Morrisot y Mary Cassat en Pollock, Griselda (1988) «Modernity and the Spaces of Femininity», en *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the History of Art*. pp. 50 – 90. Routledge. London & New York.

No son pocos los ejemplos de mujeres que, obligadas socialmente a ocupar tan sólo los espacios privados, camuflaron sus cuerpos con atuendos masculinos para poder acceder a los lugares vedados a su sexo⁵. Recuérdese la historia de Agnódice, relatada por Higino en sus *Fábulas* (n.º 274, *Quis quid invenerit*). Según dicha fuente, Agnódice, una ateniense que se cree que vivió durante el siglo IV a.C., se vistió con ropas masculinas para estudiar y convertirse en obstetra, puesto que la ley prohibía ejercer la medicina a las mujeres y a las personas esclavizadas. Agnódice revelaba su verdadera identidad solo a sus pacientes con el fin de que se sintieran más cómodas con ella. Envidiosos y extrañados por el éxito de su colega, los médicos de la ciudad acusaron a su «compañero» de seducir a las mujeres que atendía. Agnódice tuvo entonces que revelar su verdadero sexo, lo que equivalía a admitir que había violado la ley y se exponía a ser castigada. Sin embargo, fue tanto el apoyo y la defensa que hicieron las mujeres de la ciudad que finalmente consiguieron abolir aquella prohibición.

En España es bien conocido el caso de Concepción Arenal (1820–1893), quien, vestida con ropas masculinas, consiguió acudir como oyente a la Facultad de Derecho de la Universidad Central (hoy Universidad Complutense de

⁵ La literatura ha dado buena cuenta de esta circunstancia: en el episodio de *Don Quijote de la Mancha* (parte primera), «Que trata de la nueva y agradable aventura que al cura y barbero sucedió en la misma sierra» (cap. XXVIII), Dorotea debe vestirse de hombre para sobrevivir en su huida. En el teatro y en la novela de la época, la mujer vestida de hombre era una figura recurrente (obsérvese, por ejemplo, el papel de Porcia disfrazada de doctor en leyes en *El mercader de Venecia*, 1596–1598). Véanse Bravo Villasante, Carmen (1955) *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI – XVII)*. Revista de Occidente. Madrid; Castro Pires De Lima, Fernando de (1958) *A mulher vestida de homen (Contribuição para o estudo do romance «A doncela que vai a guerra»)*. Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho. Coimbra; Mckendrick, Melveena (1974) *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «mujer varonil»*. Cambridge University Press. Cambridge; Combet, Louis (1980) *Cervantès ou les incertitudes du désir, une approche psychostructurelle de l'oeuvre de Cervantès*. Presses Universitaires de Lyon. Lyon; Marín Pina, M^a Carmen (1989) «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías», en *Criticón*. Vol. XLV, pp. 81–94; Ruano De La Haza, José M. ; Allen, John J. (1994) *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Castalia. Madrid (principalmente pp. 318–321). También el mundo del cine ha narrado historias de mujeres que se han visto obligadas a caracterizarse como hombres para tener acceso a ámbitos sociales limitados al sexo masculino: *Victor o Victoria* (Blake Edwards, 1982), *Yentl* (Barbra Streisand, 1983), *Boys don't cry* (Kimberly Peirce, 1999) o *Albert Nobbs* (Rodrigo García, 2011). Sucede también a la inversa, aunque esta vez con un matiz cómico, en *Con faldas a lo loco*, (Billy Wilder, 1959), *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982), o *Señora Doubtfire* (Chris Columbus, 1993).

Madrid). Este atuendo fue el que le permitió participar en diversas tertulias políticas y literarias. En 1860 llegó a utilizar el nombre de su hijo Fernando (que en aquel momento tenía diez años) para poder presentar la obra *La beneficencia, la filantropía y la caridad* a la Academia de Ciencias Morales y Políticas. Finalmente le otorgaron el premio, el primero concedido a una mujer por esta Academia.

La pintora y escultora naturalista Rosa Bonheur (1822–1899) se hacía pasar por hombre para estudiar la anatomía animal en hipódromos y mataderos.

Por su parte, la escritora George Sand (Lucile Aurore Dupin, 1804–1876) describía así su experiencia como *flâneuse* travestida de *flâneur*:

Me confeccioné un redingote – guérite de un sufrido paño gris, con pantalón y chaleco a juego. Complementado con un sombrero gris y una larga bufanda de lana, me transformé en un perfecto estudiante de primer curso. No se puede expresar con palabras el placer que me daban mis botas: de buena gana hubiera dormido con ellas, como solía hacer mi hermano cuando obtuvo su primer par. Con sus suelas bien claveteadas me sentía segura sobre el asfalto. Volaba de un extremo a otro de París. Me sentía capaz de dar la vuelta al mundo. Y con mi vestimenta nada podía temer. Salía a la calle hiciera el tiempo que hiciera, volvía a cualquier hora, me sentaba en el gallinero de los teatros. Nadie reparó jamás en mí y nadie se dio cuenta de mi disfraz [...] Nadie me reconoció, nadie me miró ni puso objeciones a mi proceder; yo era como una molécula perdida en la inmensa multitud. (Wolff, 1990: 41. Traducción de Gómez Reus, 2005: 13).

Ahora bien, es fundamental tener en cuenta que a pesar de que se intentaba restringir en lo posible el movimiento de las féminas dentro de las ciudades, no se les pudo apartar por completo del ámbito público y ocuparon también el centro de las urbes y las fábricas. Es necesario desmontar la idea de ámbitos absolutamente cerrados para tener un conocimiento más real acerca de la mirada urbana en aquella época. Es ahora, más de un siglo después, cuando se sigue invisibilizando a las mujeres que también vivían fuera del ámbito doméstico⁶.

⁶ Acerca de esta refiguración en los estudios de la *flâneuse* véanse los trabajos de Janet Wolff (Wolff, 1990; 1991; 2007); Elizabeth Wilson (Wilson, 1995) y *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder and Women*. University of California. Berkeley, Los Angeles, London (1992); Buci – Glucksmann, Christine (1986: Spring) «Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of

Como se apuntaba anteriormente, durante varias décadas se ha retratado al *flâneur* como un arquetipo exclusivamente masculino. Al mismo tiempo, la visión del mundo femenino solía reducirse a una dicotomía extrema, la de ser ama de casa («el ángel del hogar») o ser una prostituta, de modo que las trabajadoras urbanas del XIX se han representado en muchos casos como personas pasivas, explotadas y desinteresadas en cualquier actividad política y económica.

Sin embargo, la realidad era más compleja de lo que se ha querido enseñar (y distorsionar) y la existencia de mujeres *flâneuses* es un buen ejemplo de ello. En el ensayo de Elizabeth Wilson «The Invisible *Flâneur*» (Wilson, 1995) se reclama el papel real que la mujer tuvo en la sociedad europea del siglo XIX, y Parsons apunta en la misma línea cuando escribe: *Se ha sesgado el conocimiento acerca del espectador urbano, el mito de que el observador y artista de la ciudad fue necesariamente masculino y la mujer era un objeto más en su mirada* (Parsons, 2000: 42. Traducción propia).

Lo que se echa en falta en esta literatura es alguna versión de la vida fuera del reino público, de la experiencia de “lo moderno” en sus manifestaciones privadas, y también de las experiencias, de muy diversa índole, de aquellas mujeres que sí aparecieron en el ámbito público; ¿un poema escrito por “la femme passante” acerca de su encuentro con Baudelaire, quizás? (Wolff, 1991: 154. Traducción propia. Énfasis en original).

Se refiere Wolff a la mujer descrita en «*À une passante*» («A la que pasa»), uno de los poemas añadidos a la segunda edición de *Las flores del mal* (1861):

La avenida atronadora en torno a mí aullaba.
Alta, esbelta, de luto, en pena majestuosa,
pasó aquella muchacha. Con su mano fastuosa

the Modern», en *Representations*, nº 14, pp. 220–229; Daniele, Daniela (1997) «Passaggi pericolosi: verso una tipologia della flâneuse vittoriana», en *L'immagine riflessa*. Año VI, pp. 313–333; Elliott, Dorice Williams (2002) *The Angel out of the House: Philanthropy and Gender in Nineteenth Century England*. University Press of Virginia. Charlottesville & London; Munt, Sally (1995) «The Lesbian Flâneur», en David Bell; Gill Valentine (eds.) *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*. pp. 114–125. Routledge. London & New York; Sizemore, Christine Wick (1989) *A Female Vision of the City: London in the Novels of Five British Women*. University of Tennessee Press. Knoxville.

casi apartó la punta del velo que llevaba.
Ágil y ennoblecida por sus piernas de diosa,
me hizo beber turbado, en un gesto demente,
en sus ojos el cielo y el huracán latente;
el dulzor que fascina y el placer que destroza.

Relámpago en las tinieblas, fugitiva belleza,
por tu repentina mirada me siento renacer.
¿Volveré acaso a verte? ¿Serás eterno olvido?

¿Jamás, lejos, mañana?, me pregunto con tristeza.
Nunca estaremos juntos. Ignoro adónde irías.
Sé que te hubiera amado. Tú también lo sabías.

(Baudelaire, 1993: 188 – 189. Traducción propia)

El personaje de Gradiva es un buen ejemplo de esas *flâneuses* que han sido silenciadas e invisibilizadas en las construcciones históricas. Esta heroína nace en 1903, de la pluma de Wilhelm Jensen en su novela titulada *Gradiva. Una fantasía pompeyana*⁷. En ella relata la historia de Norberto Hanold, un joven arqueólogo alemán que se obsesiona con la imagen de una mujer que aparece en un relieve clásico. Le llama la atención su particular manera de caminar: mientras el pie izquierdo avanza apoyándose totalmente en el suelo, el pie derecho se yergue en una verticalidad casi perfecta. Por esta forma de andar, Hanold bautiza a la figura con el nombre de Gradiva, «la que avanza», e imagina toda la historia de su vida: está convencido de que fue una joven pompeyana muerta en la erupción del Vesubio. Viaja entonces hasta aquella ciudad sepultada en busca de sus huellas, y allí encuentra a una muchacha con este mismo paso. Al verla, asume que se trata del fantasma de Gradiva, se acerca a ella y conversan en varias ocasiones durante tres días. Se descubre luego que aquella joven es en realidad Zoë Bertgang, una mujer de carne y hueso, y antiguo amor de la infancia del protagonista. Zoë había consentido entrar en la fantasía de Norberto, fingió ser ese fantasma que veía en ella para llegar al origen de su obsesión y sacar al arqueólogo de su mundo imaginario.

⁷ Jensen, Wilhelm Hermann (1903) *Gradiva: Ein pompejanisches Phantasiestück*. Dresden und Leipzig: Reißner.

Hace apenas unos años, en el 2007, Andrew Webber identificaba en Norberto al arquetipo masculino del joven caminante en el seno del seminario titulado *Reading Freud's «Gradiva»: An Interdisciplinary Discussion*⁸:

Hanold es un tipo particular de habitante – de la ciudad y visitante – de la ciudad. Un flâneur en el que Freud ve a un paranoico [...], a un voyeur [...] o a un exhibicionista. (Webber, 2007. Traducción propia).

Si bien es totalmente plausible establecer esta reflexión en torno a Norbert como paseante, es llamativo que apenas se haya estudiado la figura de Gradiva como flâneuse, a pesar de que ella camina y descubre la ciudad estando sola, como bien le explica a Norbert:

[A mi padre] se le ocurrió traerme aquí, a condición de que me entretuviese por mi propia cuenta en Pompeya y que no le plantease exigencias. Me dije entonces que seguramente desenterraría aquí, sola, algo interesante. (Jensen, 1977: 156 – 157)

Efectivamente, Gradiva ha sido sujeto de reflexiones desde el ámbito del psicoanálisis (Freud publica su interpretación de la novela en su ensayo *Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva»*⁹), musa y símbolo del movimiento surrealista, y protagonista durante décadas de trabajos plásticos y cinematográficos de, entre otros, Salvador Dalí, Alain Robbe-Grillet, Raymond Carasco, Albert Nigrin o Dominique Morlotti. Sin embargo, en todas estas obras y los análisis académicos derivados de ellas, apenas se ha reparado en su constitución como flâneuse, a pesar de ser una paseante primordial.

En la primavera de 1986 tuvo lugar en Florencia un ciclo de conferencias¹⁰ centrado en la situación de las mujeres viajeras del siglo XIX, y desde esta óptica se hizo una aproximación a la heroína de Jensen. Uno de los objetivos de aquel trabajo era confrontar la rigidez de la lectura psicológica masculina

⁸ *Reading Freud's «Gradiva»: An Interdisciplinary Discussion*, del Consejo de Investigación de Artes y Humanidades (AHRC – Arts and Humanities Research Council) de la Universidad de Cambridge (6 de febrero de 2007. Webber, 2007).

⁹ Freud, Sigmund (1907) «Der Wahn und die Träumen in W. Jensens "Gradiva"», en *Schriften zur angewandten Seelenkunde*, nº1. Leipzig und Wien: Hugo Heller.

¹⁰ Luisa Muraro, Silvia Vegetti Finzi, Manuela Fraire, Chiara Zamboni y Anna Rossi Doria. Actas publicadas con el título *Il viaggio. Le donne tra nostalgia e trasformazione* [VV. AA. (1987) *Il viaggio. Le donne tra nostalgia e trasformazione*. Libreria delle Donne. Firenze]

con una nueva visión de Zoë – Gradiva, una figura móvil e inquietante que trasgredía las normas patriarcales. Ella recorre sola las calles de la ciudad, observando aquello que la rodea, autónoma y sin cortapisas, tomando nota y haciendo dibujos de los edificios pompeyanos:

Era una pequeña libreta de bosquejos, con dibujos en lápiz de diversas ruinas de varias casas de Pompeya. La penúltima hoja mostraba la reproducción de la mesa sostenida por los grifos en el atrio de la Casa de Meleagro. (Jensen, 1977: 126)

Es más, en el relato de Jensen, Gradiva («la que marcha elegantemente», en latín) está directamente asociada con otras dos figuras femeninas: Zoë Bertrang, la mujer real, cuyo apellido significa «la que esplende al caminar» en alemán, y Atalanta, el personaje mitológico. La primera vez que Hanold se encuentra a Zoë – Gradiva en Pompeya, la confunde con esta heroína y llega a preguntarle: «¿Eres Atalanta, la hija de Yasos, u oriunda de la Casa del poeta Meleagro?» (Jensen, 1977: 105).

Si bien Hanold no hace alusión a sus pies en aquel momento, es más que llamativo que a esta figura mitológica se la conozca con el sobrenombre de «la de pies ligeros» o que destaque «por la gloria de sus pies y de su hermosura» (Ovidio, *Metamorfosis*, libro X, v. 563). De hecho, Hipómenes, como Hanold, queda prendado de la gracia y el movimiento de los pies de Atalanta:

«[...] Mientras tal consigo mismo
trata Hipómenes, con *paso vuela alado* la doncella. La cual, aunque
avanzar no menos que una saeta escita
pareció al joven aonio, aun así él *de su gracia se admira más: incluso la*
carrera misma la agraciaba. El aura echa atrás, arrebatados por sus *rápidas*
plantas, sus talaes,»
(Ovidio, *Metamorfosis*, libro X, vv. 586 – 591. Énfasis añadido)

Atalanta podría considerarse como un antecedente femenino que corre y camina sola e independiente. Más veloz que cualquier hombre y única mujer entre los Argonautas, ella simboliza en gran medida a la mujer inconformista y contestataria que se rebeló contra todos los esquemas patriarcales de la Antigua Grecia y logró obtener el respeto de sus contemporáneos.

A pesar de que los viajes de Zoë – Gradiva los hace en compañía de su padre (o mejor dicho, acompañando a su padre), el carácter distante de éste y su

entrega absoluta al trabajo le permiten a ella disfrutar de paseos sin carabina en espacios públicos. Y se utiliza aquí deliberadamente la palabra «permiten» porque es una circunstancia concreta, el ensimismamiento del padre, la que propicia esta libertad inusual -pero no única- en una mujer de aquella época.

En *Still crazy after all these years: women, writing, and psychoanalysis* Rachel Bowlby apunta en esta misma dirección en el ámbito del psicoanálisis cuando señala el papel dependiente con el que aparecen las figuras femeninas en muchos de los escritos de Freud.

Aquí tenemos un texto de Freud acerca de una figura que es un tipo interesante de "passante" –la chica de al lado que aparece como un fantasma enigmáticamente anónimo– pero que además da a la mujer el poder para desarrollar la trama. Dejando a un lado su crítica implícita a las rígidas categorías asociadas con la perspectiva machista, Gradiva avanza como una mujer que puede cuidar de sí misma. (Bowlby, 1992: IX. Traducción propia)

Podría decirse que existe un distanciamiento entre Gradiva y la flâneuse tradicional: esta última se enmarca en una ciudad en movimiento, donde como paseante puede desaparecer entre la masa, la observación de escaparates y las arcadas arquitectónicas. Zoë – Gradiva, en cambio, pasea principalmente por Pompeya, la ciudad revivida, antigua y desértica. Sin embargo, no debe olvidarse que el primer encuentro entre Norbert y Zoë se produce en una ciudad moderna en el Norte de Alemania (Jensen, 1977: 78):

Abajo, en la calle, caminaba dándole la espalda una persona del sexo femenino –seguramente una dama joven, a juzgar por su figura y su vestimenta– con paso ligero y elástico. Su mano izquierda mantenía un tanto recogido el ruedo del vestido, que sólo le llegaba hasta los tobillos, y sus ojos tuvieron la impresión de que, en la marcha, la planta del menudo pie que daba el paso complementario se alzaba, por un momento, verticalmente sobre el suelo, apoyando las puntas de los dedos. [...] Norberto Hanold se encontró en medio de la calle, sin saber aún muy bien cómo había llegado hasta allí. [...] Corrió entre los coches, carros y transeúntes. [...] Su mirada buscaba en torno a la joven dama, y a una distancia de algunas docenas de pasos delante de sí aún creyó distinguir su vestido. Pero sólo la parte superior; nada pudo percibir de la parte inferior ni de los pies, ya que éstos quedaban ocultos por el ajetreo de la gente que se apretujaba en la acera. (Jensen, 1977: 57-59)

Zoë – Gradiva, como cualquier otra *flâneuse*, desaparece entre la masa urbana. Ya sea en las calles desiertas de Pompeya o en las avenidas abarrotadas de una metrópoli, la ciudad se convierte en un lugar de descubrimientos, de observación y aprendizaje. Del mismo modo, existen otras obras de aquel momento como *The Country of the Pointed Firs* (1896), de Sarah Orne Jewett o *The Walking Woman* (1907), de Mary Austin, cuyas protagonistas femeninas, al igual que en la novela de Jensen, también ocupan espacios públicos no urbanos y poco poblados.

Paseando por las ruinas de Pompeya, Zoë (cuyo nombre significa «vida», Jensen, 1977: 125) alude a la ciudad activa y a la mujer paseante contemporánea. Es precisamente esta presencia actual del personaje la que hace diferente a la escultura de Gradiva:

En nada recordaba a los relieves, conservados en gran cantidad, de una Venus, una Diana o alguna otra divinidad del Olimpo, como tampoco una Psiquis o alguna ninfa. En ella se encarnaba algo humanamente cotidiano, en un sentido no peyorativo, algo en cierto modo “actual”, como si el artista, en lugar de pergeñar un esbozo con un lápiz sobre papel, como en nuestros días, la hubiese conservado rápidamente en el modelo en cerámica a su paso por la calle (Jensen, 1977: 42).

Aunque respondan a líneas de excepcional belleza según los cánones aceptados, existen multitud de tallas de diosas olímpicas. En Gradiva, lo «humanamente cotidiano», lo ordinario en un sentido «no peyorativo» era lo que, paradójicamente, la hacía singular: «Jensen admira lo *actual* de Gradiva, lo vital, la vida que destaca entre las obras de arte más sublimes.» (Justo, 2005: 127. Énfasis en original).

Desde esta perspectiva de mujer caminante, vital y solitaria, Mercedes García Bravo¹¹ reinterpreta a la heroína de Jensen en su pintura *Gradiva, la que*

¹¹ Interesada en los estudios de género y en el papel desempeñado por las mujeres en la historia, la literatura y el arte en especial, García Bravo (1963–2011) fundó en 2001 «Artemisia y Compañía. Asociación de Mujeres Artistas». Desde ella reivindicaba, como las ciudadanas *flâneuses* el lugar que les corresponde por derecho a aquellas mujeres artistas que ha habido a lo largo de la historia. [...] Porque las escasas mujeres que sí son conocidas lo son más por sus relaciones personales como “musas”, esposas, modelos, compañeras, hijas o madres de artistas varones que por sus méritos artísticos. Porque importantes museos acogen, todavía, cuadros y esculturas firmados por afamados artistas y que en realidad fueron realizados por mujeres. Porque aún hoy, en el siglo XXI y en el marco de una sociedad más participativa e igualitaria, las mujeres artistas encuentran más puertas cerradas,

*avanza*¹² (2008). Si en la inmensa mayoría de las obras plásticas y audiovisuales se la ha representado entre ruinas¹³, la *Gradiva* de García Bravo se mueve en un espacio vivo, sin sombras oscuras, plagado de brillantes pigmentos. Las nociones de avance y libertad se plasman en múltiples signos y símbolos del cuadro, muchos de ellos opuestos a la descripción que hacía Jensen y al relieve que lo inspiró: en lugar de sujetar su ropaje, sus manos y brazos se abren enérgicamente; no camina con la cabeza inclinada, sino elevada, mirando al frente sin temor y descalza; alejado del blanco mortuorio, el vestido de esta *Gradiva* es de un cálido color berenjena; sus cabellos no están recogidos ni tapados, sino sueltos y movidos por el viento.

A tenor de los trabajos desarrollados por García Bravo, muchos de ellos creados y enfocados desde una perspectiva feminista, su *Gradiva* reflejaría precisamente una mirada crítica sobre las asunciones hechas en torno a la mujer libre, no inmóvil, que avanza y crea su propio camino como la *flâneuse*: sola, independiente y a contracorriente, descomponiendo la mirada tradicional que se ha mantenido sobre la mujer que muestra sus pies y sus cabellos.

La condición de Zoë – *Gradiva* como *flâneuse* es una característica digna de recalcar precisamente por los pocos ejemplos que la literatura decimonónica y de principios del siglo XX ha legado en este sentido. Que los casos registrados no hayan sido tan numerosos como sus equivalentes *flâneur* masculinos no implica en absoluto que no hubiera mujeres que exploraron y construyeron igualmente el espacio público. Solo cabe esperar que aquellos recorridos no queden olvidados y que se pueda descubrir la mirada urbana de las *flâneuses* que han sido silenciadas.

barreras más altas y menos compensaciones que sus colegas varones. (Artemisia y Compañía, en <http://www.artistasdelatierra.com/entidades/ARTEMISIA/biografia.html>)

¹² Esta obra puede verse a través del enlace: http://www.artmajeur.com/files/mercedesgarcibravo/images/artworks/650x650/2319441_GRADIVA,_La_que_avanza-80x80-2007.jpg

¹³ Véanse *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas* (1931–1932) y *Gradiva* (1933), ambas de Salvador Dalí; *La metamorfosis de Gradiva* (1939), de André Masson; *Gradiva Esquisse I* (1978), de Raymonde Carasco; *Gradiva* (1981 – 1982), de Victor Burgin; *Gradiva à Marienbad* (2006–2010), de Dominique Morlotti y *C' est Gradiva qui vous appelle* (2006), de Alain Robbe – Grillet.

BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, Kathleen; GARB, Tamar (1987) *Berthe Morisot*. Phaidon. London.
- BAUDELAIRE, Charles (1993) *The Flowers of Evil*. Oxford University Press. Oxford.
- BAUDELAIRE, Charles (2000) *El pintor de la vida moderna*. Antonio Pizarro; Daniel Aragó (eds.) Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia.
- BENJAMIN, Walter (1972) «El "flâneur"», en *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. pp. 49 – 83. Taurus. Madrid.
- BENJAMIN, Walter (1999) *The Arcades Project*. Belknap Press. Cambridge.
- BENJAMIN, Walter (2006) «The Paris of the Second Empire in Baudelaire», en *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Michael W. Jennings (ed.) pp. 46 – 133. Belknap Press. Cambridge.
- BERG, Charles (1951) *The Unconscious Significante of Hair*. Allen & Unwin. London.
- BOWLBY, Rachel (1992) *Still crazy after all these years: women, writing, and psychoanalysis*. Routledge. London.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1955) *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI – XVII)*. Revista de Occidente. Madrid.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (1986: Spring) «Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern», en *Representations*, nº 14, pp. 220 – 229.
- BUCK – MORSS, Susan (1986) «The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering», en *New German Critique* 39, pp. 99 – 140.
- CASTRO PIRES DE LIMA, Fernando de (1958) *A mulher vestida de homen (Contribuição para o estudo do romance «A doncela que vai a guerra»)*. Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho. Coimbra.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1998) *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Crítica. Barcelona.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2007) *Diccionario de símbolos*. Siruela. Madrid.
- COMBET, Louis (1980) *Cervantès ou les incertitudes du désir, une approche psycho-structurelle de l'oeuvre de Cervantès*. Presses Universitaires de Lyon. Lyon.
- DANIELE, Daniela (1997) «Passaggi pericolosi: verso una tipologia della flâneuse vittoriana», en *L'immagine riflessa*. Año VI, pp. 313 – 333.
- ELLIOTT, Dorice Williams (2002) *The Angel out of the House: Philanthropy and Gender in Nineteenth Century England*. University Press of Virginia. Charlottesville & London.

- FERGUSON, Priscilla (1994) «The Flâneur on and off the Streets of Paris», en Keith Tester (ed.) *The Flâneur*. pp. 22 – 42. Routledge. London.
- FOURNEL, Victor M. (1867) *Ce Qu'on Voit Dans Les Rues de Paris*. E. Dentu. Paris.
- GLEBER, Anke (1997) «Female Flânerie and the “Symphony of the City”», en Katharina von Ankum (ed.) *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture.* , pp. 67 – 88. University of California. Berkeley, Los Angeles & London.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1991) *Obras completas de Johann W. Goethe*. Tomo IV. Aguilar. México.
- GÓMEZ REUS, Teresa (jun. 2005) «Introducción a Habitar/escribir/conquistar el espacio», en *Feminismo/s*. Nº 5, pp. 11–21.
- HIGINIO, Cayo Julio (1872) *Hygini fabulae*. Edición en latín de Hermannum Dufft. Jena. Libraria Maukiana. Colección de la Universidad de Harvard. <http://archive.org/stream/hyginiFabulae00hygigoog#page/n4/mode/2up>
- JENSEN, Wilhelm (1977) «Gradiva. Una fantasía pompeyana» en FREUD, Sigmund. *El delirio y los sueños en «Gradiva», de W. Jensen (Con el texto del relato de Wilhelm Jensen)* pp. 39–182. Grijalbo. Barcelona.
- JUSTO, Isabel (2005) «Cuando el ángel del hogar mata a Galatea», en *Pigmalión o el amor por lo creado*. Facundo Ferré; Isabel Justo (eds.) pp. 123–140. Anthropos Editorial. Valencia.
- MARÍN PINA, M^a Carmen (1989) «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías», en *Criticón*. Vol. XLV, pp. 81–94.
- MATSUKAWA, Yuko (2008) «Defining the American Flâneuse: Constance Fenimore Woolson and “A Florentine Experiment”», en *The Japanese Journal of American Studies*. Nº 19, pp. 83–102.
- MCKENDRICK, Melveena (1974) *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «mujer varonil»*. Cambridge University Press. Cambridge.
- MUNT, Sally (1995) «The Lesbian Flaneur», en David Bell; Gill Valentine (eds.) *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*. pp. 114 – 125. Routledge. London & New York.
- NORD, Deborah Epstein (1991) «The Urban Peripathetic: Spectator, Street-walker, Woman Writer», en *Nineteenth – Century Literature*. Vol. 46, nº 3, pp. 351–375.

- NORD, Deborah Epstein (1995) *Walking the Victorian Streets. Women, Representation, and the City*. Cornell University Press. Ithaca & London.
- OVIDIO, Publio (2005) *Obras completas*. Espasa. Madrid.
- PARSONS, Deborah (2000) *Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity*. Oxford University Press. Oxford.
- POLLOCK, Griselda (1988) «Modernity and the Spaces of Femininity», en *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the History of Art*. pp. 50 – 90. Routledge. London & New York.
- RUANO DE LA HAZA, José M.; ALLEN, John J. (1994) *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Castalia. Madrid.
- SIZEMORE, Christine Wick (1989) *A Female Vision of the City: London in the Novels of Five British Women*. University of Tennessee Press. Knoxville.
- VV. AA. (1987) *Il viaggio. Le donne tra nostalgia e trasformazione*. Libreria delle Donne. Firenze.
- WEBBER, Andrew (2007) «Reading Freud's "Gradiva": An Interdisciplinary Discussion», del Consejo de Investigación de Artes y Humanidades (AHRC–Arts and Humanities Research Council). Febrero de 2007. https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/webadmin?A3=ind0702&L=PSYCHOANALYSIS-NET-GERMAN&E=quoted-printable&P=45490&B=%3D_NextPart_001_01C751C8.402849FB&T=text%2Fhtml;%20charset=iso-8859-1
- WILSON, Elizabeth (1992) *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder and Women*. University of California. Berkeley, Los Angeles, London.
- WILSON, Elizabeth (1995) «The Invisible Flâneur», en *Postmodern Cities and Spaces*. Sophie Watson y Katherine Gibson (eds.) pp. 58 – 79. Blackwell. Oxford.
- WOLFF, Janet (1990) *Feminine Sentences. Essays on Women and Culture*. University of California Press. Berkeley.
- WOLFF, Janet (1991) «The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity», en *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*. Andrew Benjamin (ed.) pp. 141 – 156. Routledge. London.
- WOLFF, Janet (2007) «Teoría posmoderna y práctica artística feminista», en Karen Cordero; Inda Sáenz (ed.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. pp. 95 – 110. Universidad Iberoamericana. Ciudad de México.