

# INVISIBLE E INVULNERABLE RASGOS CONSTITUTIVOS DE UNA *FLÂNEUSE* PICTÓRICA

M.<sup>a</sup> JESÚS GODOY DOMÍNGUEZ  
Universidad de Sevilla

## El *flâneur* literario

En *El pintor de la vida moderna* (1863), Charles Baudelaire le dedica un capítulo entero al ilustrador de prensa, contemporáneo suyo, Constantin Guys<sup>1</sup>. Sin embargo, no lo hace por sus dotes artísticas tradicionales, como pintor recluido en su estudio que se ejercita en el aprendizaje de géneros consagrados, sino por todo lo contrario, como “hombre de mundo”<sup>2</sup> que tiene en las calles de la gran ciudad su hábitat natural, que conoce a la perfección las idas y venidas de sus gentes y sabe hacer de los múltiples y variados encuentros en ella el fruto de su creación. No es para menos, desde luego, teniendo en cuenta la ingente modificación del trazado urbano que experimenta la capital parisina –entre otras muchas– a mediados del siglo XIX de la mano del barón Haussmann<sup>3</sup>, artífice máximo de sus amplias avenidas como escenario

---

1. (1805-1892).

2. Baudelaire, Charles: “El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño” en *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996, p. 356.

3. La labor arquitectónica del barón Georges Eugène Haussmann consistiría en la sustitución de las estrechas calles céntricas de la vieja ciudad por un elaborado sistema radial de amplias avenidas a fin de acomodar a una población en crecimiento que desarrollaba gran parte de su vida en las calles. Cars, Jean des y Pinon, Pierre: *Paris-Haussmann: “Le Paris d’Haussmann”*, Pavillon de l’Arsenal, París, 1991. Entre las otras ciudades que alteran igualmente su fisonomía, se halla Viena, donde se construye la gran ronda circular de la *Ringstrasse* en el emplazamiento de las antiguas murallas defensivas; Berlín, que con la *Kurfürstendamm* ve cumplido el sueño de hacerse con una gran arteria moderna; y Madrid y Barcelona, con la Gran Vía y el ensanche respectivamente.

principal de la vida moderna y motivo iconográfico insoslayable del arte decimonónico<sup>4</sup>. El compromiso con el medio urbano que Baudelaire ve materializado en *Guys* se enmarca dentro de las consecuencias sociales derivadas del tránsito del Antiguo al Nuevo Régimen para la identidad artística, desde el momento en que el artista deja de ser una mera prolongación del mundo aristocrático para devenir un ciudadano que concurre al mercado ofreciendo su trabajo a la burguesía triunfante, integrándose en instituciones típicamente modernas como los medios de comunicación y, cómo no, pisando el asfalto como garantía de subsistencia. Para el poeta francés, el autor reconocido, proveedor de los gustos burgueses, el “niño mimado”<sup>5</sup> que acaba viviendo en un lujoso estudio en el barrio de los artistas y pintando al estilo de un pintor del pasado, poco o nada nuevo puede aportar creativamente porque poco o nada sabe de la agitada y variopinta sociedad donde vive al no buscar en ella más que su beneficio y acomodo. La rica, pero también quebrada experiencia de la sociedad moderna, reside en otro lugar, en las calles de la ciudad, “donde lo maravilloso nos envuelve y nos anega como la atmósfera”<sup>6</sup>.

De esta deserción en toda regla de los parámetros artísticos convencionales se derivan dos consecuencias interrelacionadas: la primera es el concepto insólito de belleza de la que es portadora, belleza cimentada en el carácter perentorio del presente, en el “placer fugitivo de la circunstancia”<sup>7</sup>, como le ocurre a la belleza moderna frente a la belleza clásica, una belleza en cambio ideal y equilibrada, inmune al paso del tiempo y, por eso mismo, referencia inexcusable de la expresión artística según el credo academicista de principios del siglo XIX; la segunda es el establecimiento del *flâneur* como figura emblemática de la nueva realidad urbana, provista de una especial sensibilidad para barruntar en ella la huella indeleble que la vida humana imprime en su fisonomía volviéndola irrepetible. Entregado de lleno al espacio moderno de la ciudad<sup>8</sup>, el *flâneur* es una suerte de

4. Aunque con la revolución liberal de 1830 la calle emergería en el terreno creativo con amplia resonancia política, es sobre todo con la Exposición Universal de París de 1878 cuando deviene símbolo artístico del triunfo del progreso y el estilo de vida moderno.

5. Baudelaire, Charles: “El artista moderno” en *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., p. 225.

6. *Ibid.*, “Del heroísmo de la vida moderna”, p. 187.

7. *Ibid.*, “La modernidad”, p. 361.

8. Constituida como auténtica megalópolis, la ciudad decimonónica es producto de las exigencias económicas del capitalismo recién estrenado y de la nueva cultura burguesa, lo que la aleja considerablemente de la ciudad romántica de plazas, paseos y jardines pensados para un paseante sumido en sus reflexiones como el paseante romántico. Ahora, en cambio, los espacios se racionalizan al organizarse en torno a los centros de transportes y a los establecimientos fabriles

paseante ocioso que sin horarios ni obligaciones a tiempo fijo vaga por sus calles intentando descubrir en ellas los perfiles fugitivos de su belleza que sabe obra de sus habitantes, protagonistas del ahora en curso y responsables últimos de sus "metamorfosis tan frecuentes"<sup>9</sup>. Para Baudelaire, la conjunción de la belleza moderna y el arquetipo del *flâneur* alcanza su punto álgido en las ilustraciones de Guys, que sin ser brillantes, resultan sin embargo extremadamente novedosas estando destinadas, no a las colecciones o a los museos, sino a los periódicos, lo que las hace además radicalmente efímeras y apegadas al instante. Antes de la incorporación técnica de la fotografía a la prensa escrita, el trabajo de Guys se asemeja al del reportero gráfico actual, sólo que a la usanza de la época, con pluma y papel como herramientas básicas. Su tarea lo lleva, pues, a recorrer a diario la ciudad y a escudriñar sus rincones en busca de aspectos, valores y conexiones ajenos normalmente al ciudadano común, o a presenciarse en los eventos programados de la jornada y que, en forma de dibujo improvisado, acabarán siendo noticia. En resumidas cuentas, que como cronista de viaje o de guerra –como la de Crimea o la francoprusiana–, o como asistente a los espectáculos burgueses –léase ópera, concierto o ballet–, Guys demuestra ser todo un *flâneur* y un maestro en el arte de esbozar los hechos vividos para dárselos a conocer a la naciente opinión pública<sup>10</sup>.

---

y la población se divide en clases sociales distribuidas entre las mansiones señoriales de la antigua nobleza y las viviendas obreras, pasando por las grandes edificaciones de la alta burguesía. Posee además abundantes servicios, inexistentes con anterioridad como el aprovisionamiento de aguas o la red de alcantarillado; liberaliza el comercio y multiplica el número de mercados llevándolos a todos los barrios; cuenta con una amplia red de escuelas; dispone de dispensarios para la vigilancia de la salud y desplaza los cementerios, focos de infección, fuera de la ciudad. Tanto aquella organización como esta multiplicación de servicios son expresión de la racionalización de la vida urbana, pero también del fuerte control ejercido sobre la población, que obliga a censarse, a asistir a la escuela o a pasar por revisiones sanitarias periódicas. Todo ello, como consecuencia del éxodo masivo de población del campo a la ciudad con el paso de una economía agrícola a otra industrial. Ámbito privilegiado de la vida moderna, el arte comprometido con su tiempo como el de los escritos baudelairianos se vuelca en este nuevo medio donde acontece la vida moderna.

9. Baudelaire, Charles: "La modernidad" en *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., p. 362.

10. Basta consultar las cifras del período: si en 1824 son 47.000 los suscriptores de periódicos en París, en 1836 la cifra asciende a 70.000 y diez años más tarde, a los 200.000. Este acelerado proceso de expansión de la prensa se repite en todas las grandes capitales europeas con el abaratamiento del coste del ejemplar y la incorporación de la publicidad. Véase Núñez de Prado, Sara: "El periodismo en Francia (1814-1914)" en Braojos, Alfonso *et aliter: Comunicación social y poder*, Universitas, Madrid, 1993, pp. 163-180.

elaboradas tanto por mujeres<sup>20</sup>, como por varones<sup>21</sup>. Prueba de este segundo supuesto es la visión ofrecida por Linda Nochlin del *Retrato de la familia Belli* de Edgar Degas, donde en lugar de celebrarse la unión entre sus miembros y el calor del hogar a ella asociada, característicos de las representaciones familiares coetáneas, se ponen al descubierto las tensiones existentes dentro del grupo y la alienación de algunos de ellos. sobre todo de las mujeres, a través de la estructura fragmentaria y centrífuga de su construcción formal<sup>22</sup>. Un caso similar es el del análisis efectuado por Carol Armstrong del cuadro de Edouard Manet *El bar de la Folies-Bergère*, que viene a concluir que en el espacio entre el ámbito público y privado escenificados en la pieza, o bien entre la zona de consumición del mostrador y la del espejo y sus implicaciones ópticas, el personaje de la camarera que aparentemente rompe la continuidad entre ellos, hace en realidad de nexo de unión entre los mundos secularmente escindidos del sujeto de la representación, por un lado, y el objeto representado, por otro, a los que respectivamente dan vida<sup>23</sup>.

### La modernidad de Caillebotte

Siguiendo ambos modelos, la recuperación artística que aquí se plantea circunscribe el ámbito de estudio a las artes visuales y, dentro de ellas, a la producción pictórica de Gustave Caillebotte, impresionista relegado a un segundo plano hasta el último cuarto del siglo XX –en que es redescubierto por Marie Berhaut en Francia y Kirk Varnedoe en los Estados Unidos– frente a otros afamados y valorados desde más temprano como Monet, Manet, Degas o Renoir. Conocido principalmente en sus facetas de marchante y coleccionista de arte y no tanto en la de pintor, Caillebotte es autor de memorables

---

20. Janet Wolff, por ejemplo, ha analizado las imágenes de la británica Gwen John, del primer tercio del siglo XX, por su singularidad iconográfica. En lugar de representar a grupos de mujeres o mujeres con niños, John pinta a mujeres solas y melancólicas dentro de sus casas donde no hay el menor indicio de su misión de esposas y madres –como tampoco lo hubo en vida de la propia pintora-. Wolff, Janet: “The artist and the *flâneur*: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris” en Tester, Keith (ed.): *The flâneur, op. cit.*, pp. 111-137.

21. La autora aplica su método de trabajo a los cuadros de los postimpresionistas Toulouse-Lautrec y Van Gogh, entre otros. Pollock, Griselda: *Differencing the canon: feminist desire and the writing of Art's Histories*, Londres/Nueva York, Routledge, 1999.

22. Nochlin, Linda: “A house is not a home: Degas and the subversion of the family” en Kendall, Richard y Pollock, Griselda (eds.): *Dealing with Degas: representations of women and the politics of vision*, Nueva York, Universe, 1992, pp. 43-65.

23. Armstrong, Carol: “Counter, mirror, maid: some infra-thin notes on *A bar at the Folies-Bergère*” en Collins, Bradford R. (ed.): *12 views of Manet's Bar*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1996, pp. 25-46.

escenas parisinas concebidas entre los años setenta y ochenta del siglo XIX, como *Calle de París*, *El puente de Europa* o *Plaza de la Concordia tras la lluvia*. Una simple ojeada a estas composiciones permite constatar, ya de entrada, el apego baudelariano del artista a su propio tiempo pues, según Varnedoe, tanto los edificios como las calles recogidos en ellas fueron diseñados y construidos durante el Segundo Imperio, lo que es igual que decir en vida de Caillebotte, quien las elevó así a exponente de la belleza moderna<sup>24</sup>; pero permiten tomar conciencia igualmente de su gusto por las nuevas infraestructuras y las vías de comunicación en general, preferencia que a la larga le granjearía el título de "impresionista urbano"<sup>25</sup>, y por mostrarlas repletas de *flâneurs* campando por sus calles, a veces acompañados de algún representante del otro sexo, otras en solitario, pero luciendo en todas ellas el traje negro típicamente burgués, "piel del héroe moderno"<sup>26</sup>, expresión de una belleza poética sin parangón. Podría objetarse que otros impresionistas estuvieron interesados antes que él en plasmar la ciudad de París y su vecindario con una orientación baudelairiana semejante, como en el caso de Monet y Manet. La diferencia en el de Caillebotte estriba en el trasfondo distinto que encierra su puesta en escena.

La predilección urbana de Caillebotte se deja sentir en creaciones donde el punto de vista del espectador asciende respecto al de cualquier viandante representado dentro del lienzo, esto es, en vistas de la ciudad desde lo alto de un balcón o una ventana en las que el artista se emplea a fondo desde aproximadamente 1875, animado por la tendencia a plantear y resolver problemas espaciales en el plano representativo. Aunque este conjunto de pinturas constituye en verdad un grupo muy acotado y específico dentro de toda su producción<sup>27</sup>, el tipo de perspectiva utilizada en ellas las vuelve singularmente atractivas, ya se trate de la clásica perspectiva frontal de ascendencia renacentista, con un único punto de fuga central, como en *Hombre en el balcón*, *Vista de la calle Halèvy desde un sexto piso* o *Un balcón en el barrio Haussmann*, ya de la perspectiva de cuadro inclinado en su modalidad desde arriba, fruto de los avances tecnológicos visuales de los siglos XIX y XX

24. Varnedoe, Kirk (ed.): *Gustave Caillebotte*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1987, pp. 1, 72-79 y 84-95.

25. De hecho, éste es el título que se le aplicó en la primera gran exposición retrospectiva de su obra celebrada en las ciudades de París, Chicago y Los Ángeles en 1995.

26. Baudelaire, Charles: "Del heroísmo de la vida moderna" en *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., p. 186.

27. Rapetti, Rodolphe: "Paris seen from a window" en Distel, Anne *et alter: Gustave Caillebotte. Urban Impressionist*, The Art Institute of Chicago/Abbeville Publishing Group, Chicago/Nueva York, 1995, p. 142.

## Una modernidad en femenino

Ahora bien, desde que el *flâneur* inaugurara oficialmente su presencia literaria en la lírica baudelairiana<sup>11</sup>, muchas han sido y siguen siendo las interpretaciones ofrecidas en torno a su figura, casi tantas como visiones dispares ha habido de la modernidad. Por eso, no es extraño el carácter esquivo, si no ambiguo, del que ha ido impregnándose paulatinamente su concepto<sup>12</sup>. Dentro de los estudios más recientes y entre sus caracterizaciones más insospechadas, destaca por ejemplo la de detective, entendido éste como antecesor del sociólogo contemporáneo en su meticulosa capacidad analítica de la realidad social y su espíritu de búsqueda de respuestas a interrogantes susceptibles de plantearse con relación a ella<sup>13</sup>; también la que lo compara con el consumidor actual por su participación activa en la incipiente cultura de masas de entonces<sup>14</sup>; o la que lo ve como fuente de inspiración de cierta tendencia estética generalizada de hoy en día, resultante de la desidia y la renuncia voluntaria a cualquier forma de ideal ético o político<sup>15</sup>. Pero, de todas ellas, la más interesante para este ensayo es la que en clave feminista denuncia su identificación con un sujeto de género masculino y estratificación social burguesa porque la propia modernidad donde se fragua y de la que deviene emblema es considerada masculina en sí misma por el discurso patriarcal moderno, que excluye rotundamente la matriz femenina de sus supuestos<sup>16</sup>. Desde esta flagrante

11. Presencia literaria, que no periodística, porque como ha puesto de relieve Mary Gluck, cuando *El pintor de la vida moderna* ve la luz en los años sesenta del siglo XIX, el arquetipo urbano del *flâneur* es ya de dominio público gracias a su circulación en las páginas de los diarios desde los años cuarenta y cincuenta tanto en su aspecto gráfico como descriptivo. Sirva como ejemplo la serie de caricaturas elaboradas por Daumier entre 1842 y 1843 para *Le Charivari*. Gluck, Mary: "The *flâneur* and the aesthetic appropriation of urban culture in mid-19<sup>th</sup>-century Paris" en *Theory, Culture and Society*, SAGE, Londres/Thousand Oaks/Nueva Delhi, 2003, vol. 20, n<sup>o</sup> 5, pp. 53-80.

12. Esta tesis sirve de pórtico al libro de colaboraciones de Tester, Keith (ed.): *The flâneur*, Londres/Nueva York, Routledge, 1994, p. 1.

13. Frisby, David: "The *flâneur* in Social Theory" en Tester, Keith (ed.): *op. cit.*, pp. 81-110.

14. En Schwartz, Vanessa R.: *Spectacular realities: Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998.

15. Gleber, Anke: *The art of taking a walk: flânerie, literature and film in Weimar Culture*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1998.

16. El motivo es la consideración de la mujer como un ente inmune al paso del tiempo y, como tal, esclerotizado en un estado arcaico sempiterno y pre-moderno. Véase Wolff, Janet: *Feminine sentences: Essays on women and culture*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1990. Para Norma Broude, esta circunstancia explica el cultivo sobre todo de "relaciones homosociales" entre los varones. Broude, Norma: "Outing Impressionism. Homosexuality and homosocial bonding in the work of Caillebotte and Bazille" en Broude, Norma (ed.): *Gustave Caillebotte and the fashioning of identity in Impressionist Paris*, Rutgers University Press, New Brunswick/New Jersey/Londres, 2002, p. 145.

desnaturalización del proyecto moderno en virtud del sexo, o mejor, desde el enfoque de una dialéctica feminista de la Ilustración<sup>17</sup>, el objetivo de este trabajo es repensar artísticamente la cultura urbana decimonónica para intentar rescatar del olvido, la marginación o incluso la inexistencia<sup>18</sup>, la identidad femenina del *flâneur* –*flâneuse*, en riguroso sentido lingüístico– y demostrar con ello que la modernidad puede leerse también en femenino al tener un alcance más plural del que habitualmente se piensa<sup>19</sup>. Sin embargo, lejos de desvelar una visión alternativa del proyecto moderno oculta tras la irrefutable y dominante masculina, lo que se pretende es acometer una crítica en profundidad del sesgo androcéntrico que ha marcado siempre el discurso de la modernidad, en especial sus pronunciamientos en materia de género.

Esto explica que la exploración de los indicios de feminidad en el prototipo del *flâneur* requiera una lectura de la obra de arte hasta cierto punto subversiva de las interpretaciones ortodoxas. Este estudio entronca, pues, con visiones más heterodoxas –y también genuinamente feministas– de las creaciones artísticas modernas por cuanto invita a desentrañar el componente femenino subyacente muchas veces, como sostiene Griselda Pollock, a las

---

17. En el ámbito anglosajón, Sigrid Weigel, inspirándose en el espíritu de la Dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer y, en general, en la Escuela de Frankfurt y su revelación de los aspectos más negativos y contradictorios de la sociedad capitalista moderna, sugiere que el posicionamiento de la esfera femenina al otro lado de la Ilustración allana el camino para una variante femenina de la propia Dialéctica de la Ilustración. Consúltese “Towards a Female Dialectic of Enlightenment: Julia Kristeva and Walter Benjamin” en *Body and Image-Space: Re-reading Walter Benjamin*, Londres Nueva York, Routledge, 1996, pp. 67-68. En España y anticipándose a Weigel, Cristina Molina Petit había formulado ya un propósito parecido a fin de que las luces de la Ilustración pudieran iluminar aquellos rincones donde no supieron o no quisieron hacerlo, especialmente, el rincón de la mujer. En su *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Anthropos, Barcelona, 1994.

18. Todo depende de la autora tomada como referencia. En el caso de Janet Wolff, se impone la inexistencia por las adversas condiciones sociales decimonónicas para la gestación de la versión femenina. Susan Buck-Morss se decanta, en cambio, por el olvido o la marginación, aunque condicionándolos a su identificación con la prostituta. Algo más cauta, Deborah Epstein Nord piensa que la confrontación entre ambas posturas es síntoma del carácter irresuelto aún de la cuestión. Ver respectivamente, Wolff, Janet: “The invisible *flâneuse*: women and the literature of modernity” en Adorno y Horkheimer: *The problems of modernity*, Londres/Nueva York, Routledge, 1991, pp. 141-156; Buck-Morss, Susan: “The *flâneur*, the sandwichman and the whore” en *New German Critique*, 1986, nº 39, pp. 99-140; Nord, Deborah Epstein: *Walking the victorian streets. Women, representation and the city*, Cornell University Press, Ithaca/Londres, 1995, pp. 1-15.

19. Para una lectura más profunda del género de la modernidad, puede consultarse la crítica de las teorías sociológicas clásicas de la modernidad en Marshall, Barbara: *Engendering Modernity: Feminism, Social Theory and Social Change*, Boston, Northeastern University Press, 1994; también la exploración del deseo femenino desde un punto de vista sociológico y sexológico en Felski, Rita: *The gender of modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

–fotográficos, cinematográficos y después televisivos—<sup>28</sup>, como en *Barrio visto desde arriba*. En este tipo de obras son hasta tres los centros de convergencia, uno por cada dirección espacial elemental; los mismos que hacen que la tridimensionalidad asuma un carácter terrestre absoluto al situarse el punto de fuga de las líneas verticales bajo el horizonte geográfico, en tanto el punto de vista asciende respecto a los objetos representados, originando así una visión panorámica o a vista de pájaro donde dichos objetos, escorzados con relación al plano del cuadro, resultan increíblemente espectaculares desde el enfoque espacial habitual. Si a ello se suma el contraste entre proximidad y distancia por el que lo cercano, aumentando excesivamente de tamaño, parece precipitarse sobre el espectador y lo lejano, disminuyendo hasta proporciones ínfimas, amenaza con desaparecer prácticamente de la visión, se entiende que estas telas figuren entre las más personales y significativas de todas las llevadas a término por Caillebotte.

Lo decisivo en casi todas ellas es que la presencia del *flâneur* se impone como motivo representativo capital, una circunstancia que repercute directamente en el ámbito de género. La explicación es sencilla: según dejan entrever los escritos de Baudelaire, el cosmopolitismo del *flâneur* lo lleva a hacer de la calle su hogar, como es de recibo, por otra parte, en un “enamorado de la vida universal”<sup>29</sup>. Pero, a la hora de su acomodamiento urbano, este estereotipo reproduce los asimétricos patrones de conducta, emanados de la reciente cosmovisión capitalista y el puritanismo moral decimonónico, que atribuyen al varón la potestad de moverse a su antojo en la arena pública para regir el destino económico de un mundo diseñado a su imagen y semejanza viril y a la mujer, mientras tanto, la obligación de permanecer recluida en el dominio privado de la casa para evitar contaminar su innata pureza femenina y preservar, de paso, la masculina de la influencia negativa consustancial a la emergente sociedad mercantil e industrial<sup>30</sup>. Además de para otorgar una función a la mujer, que

---

28. Al menos, en lo concerniente a la perspectiva de cuadro inclinado desde arriba. Aunque desde siempre han existido elevadas construcciones y el hombre ha podido contemplar los objetos desde ellas, no ha sentido la necesidad de reproducir artísticamente el fruto de esa visualización, como ha ocurrido, en cambio, con las vistas desde abajo en la decoración de bóvedas y cúpulas. Es el caso de la *Cámara de los esposos* de Mantegna o de ciertas obras de Andrea del Pozzo y Tiepolo. Todas ellas abren espacios ilusionistas en las cubiertas para prolongar la extensión física de las salas donde aparecen. Con todo, se trata de casos aislados frente a su proliferación tanto en el arte contemporáneo como en el campo de la prensa y la publicidad.

29. Baudelaire, Charles: “El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño” en *Salones y otros escritos sobre arte*, *op. cit.*, p. 359.

30. Para Doreen Massey, en las nociones de “espacio” y “lugar”, empleadas para la atribución de identidad, se halla el origen de una serie de dualismos –local/general, específico/universal, descriptivo/conceptual– donde los primeros términos, de connotación comúnmente peyorativa, se asocian al ámbito femenino y los segundos, siempre positivos, al masculino. Massey, Doreen: *Space, place and gender*, Polity Press, Cambridge, 1994, pp. 1-16.



de otro modo quedaría reducida a “poco más que una insignificante mota de polvo”<sup>31</sup> en el gigantesco mundo de los negocios, este argumento es el esgrimido también para excluirla de los beneficios de la modernidad y, por consiguiente, de la remota posibilidad de convertirse en *flâneuse*. Sin embargo y como pone de relieve el discurso feminista, la línea de demarcación entre las esferas pública y privada es extremadamente tenue en esta época, pudiendo hablarse de tráfugas de ambos sexos respecto a la propia esfera de procedencia. Esto ocurre, del lado femenino, con las mujeres trabajadoras en el amplio sentido del término –incluyendo aquí desde las asalariadas fabriles hasta las prostitutas<sup>32</sup>– o las que se acercan hasta los grandes almacenes para adquirir bienes de consumo dentro de lo que puede verse como un balbuciente espíritu consumista<sup>33</sup> y, del lado masculino, con los varones en general en virtud del tiempo repartido prácticamente a medias entre el trabajo fuera de casa y la familia, aunque la sobrevaloración del tiempo dedicado al primero redunde muchas veces –más de las que debieran– en infravaloración del segundo<sup>34</sup>.

### *Flâneur versus flâneuse*

En este cuestionamiento feminista de la acostumbrada separación de los ámbitos urbano y doméstico y la posibilidad ulterior de acceso femenino a las prerrogativas sociales masculinas, deben enmarcarse las escenas urbanas de Caillebotte desde la altura al conjugar el rol por propia esencia masculino del *flâneur*, ligado por eso al ámbito urbano, con el ámbito por antonomasia

31. Dijkstra, Bram: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura fin-de-siglo*. Debate/Círculo de Lectores, Barcelona, 1994, p. 11.

32. Aunque la ausencia de una versión femenina documentada del *flâneur* llevó en su día a Buck-Morss a solapar la identidad de la *flâneuse* bajo la de la prostituta, a la luz de estudios posteriores (en especial, el de Priscilla Parkhurst Ferguson: “The *flâneur* on and off the streets of Paris” en Tester, Keith (ed.): *The flâneur*, *op. cit.*, pp. 22-42), ese solapamiento resulta incierto por la imposibilidad de conjugar la libertad de movimientos de la que goza la primera con el móvil económico oculto siempre tras los pasos de la segunda. Véase Buck-Morss, Susan: “The *flâneur*, the sandwichman and the whore: the politics of loitering”, *op. cit.*

33. Friedberg cree que es legítimo hablar de *flâneuse* desde el momento en que las mujeres van solas de compras tras el nacimiento de los grandes almacenes en las últimas décadas del siglo XIX. Mientras que en el caso del *flâneur* ese nacimiento significa un último paso dentro de su, ya de por sí, holgada presencia pública, en el de la mujer supone, en cambio, el primero. Ver Friedberg, Anne: *Window shopping: cinema and the postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1994. Con anterioridad a ella, Christopher Prendergast identificaba ya la mirada a los escaparates con la mirada característica del *flâneur* en su *Paris and the 19<sup>th</sup> century*, Blackwell, Oxford, 1992, p. 34.

34. Para esta discusión, consúltese Gamarnikow, Eva y Purvis, June: *The public and the private*, Heinemann, Londres, 1983, p. 2.

femenino, como el doméstico<sup>35</sup>, desde ese sentido de la fragmentación y, a la vez, sin embargo, de la unidad que dan el balcón o la ventana como elementos de intersección<sup>36</sup>. La construcción espacial resultante de esta asociación reviste de suma originalidad las obras del pintor, como se constata en *Joven a la ventana* (1875) (figura 1). Lo que primero llama en ella la atención es precisamente un aspecto asociado al espacio, como es la estrechez de la estancia representada –probablemente el apartamento que el artista compartía con su hermano–, exagerada además con la inclinación de líneas de la hoja derecha del amplio ventanal y de la balaustrada, y haciendo descender el suelo donde reposan el muro que alberga el ventanal, los pies del personaje y, aunque escapando al campo de visión, las patas del sillón de la esquina inferior derecha<sup>37</sup>. Por su cercanía oblicua al plano del cuadro y el carácter incisivo de

35. Otros artistas masculinos contemporáneos a Caillebotte como Matisse o Chagall trabajaron también con interiores domésticos, incluso de su propia vivienda o estudio, para mostrar desde ellos el mundo urbano exterior.

36. La utilización de estos dos recursos compositivos como modo de compartimentar y ordenar el espacio dentro de la representación no es mérito atribuible al pintor. Aunque con sus matices diferenciadores, sus orígenes se remontan al Renacimiento, puesto que sólo renacentista podía ser la explicación para dibujar en perspectiva, o para combinar los objetos pictóricamente con una cierta lógica y coherencia espacial, de imaginar la superficie del cuadro como una ventana abierta al mundo a través de la cual asomarse y plasmar el estado desde allí observado. Más aún, llegaría a fabricarse incluso un sencillo aparato similar a una ventana –conocido como la “ventana de Leonardo” en honor a su creador– formado por un cristal sobre un soporte que debía interponerse entre el objeto a representar y el espectador. Éste debía fijar sucesivamente uno de los ojos en puntos concretos de ese objeto –como el ballestero antes de lanzar la flecha, según teóricos renacentistas como el arquitecto Alberti o el escultor Filarete (véase Kubovy, Michael: *Psicología de la perspectiva*, Trotta, Madrid, 1996, pp. 24-36)– mientras mantenía el otro cerrado, a fin de contornear sobre el cristal la silueta de lo que veía a su través, la proyección cónica o en perspectiva del objeto, o lo que es igual, de su disposición razonable y proporcionada en el espacio según su mayor o menor cercanía al punto de visión. Mediante la cuadrícula, el resultado final se pasaba después al lienzo donde la imagen obtenida y la realidad donde se inspiraba casaban a la perfección. Este aparato tendría múltiples versiones posteriores, entre ellas la de Dürero. La diferencia principal con el de Leonardo es que el cristal estaba, en su caso, cuadrículado de antemano, por lo que la imagen contemplada a través de la punta del obelisco utilizado para mirar el objeto y proyectada sobre dicho cristal podía trasladarse directamente y con mayor facilidad al lienzo (véase Navarro de Zuñiga, Javier: *Imágenes de la perspectiva*, Siruela, Madrid, 1996, cap. II, pp. 54-72). Tan importante sería el conocimiento de esta técnica entre los renacentistas que les permitiría ascender de su baja consideración social como artesanos a la elevada de científicos e ingresar en el círculo del mecenazgo de la realeza y la pujante burguesía, hasta entonces vetado para ellos.

37. Pese a la amplitud señalada, parece más apropiado hablar de ventanal que de balcón, no sólo porque el título de la obra así lo indica, sino porque la misma definición de balcón como estrecha superficie abierta al exterior desde el suelo interior de la vivienda, no se corresponde con las características del vano representado en el cuadro. De todos modos, la razón de su florecimiento en el París del Segundo Imperio es la misma en los dos casos: la necesidad de aprovechar y abrir todo lo posible el espacio interior de los edificios, muy reducido con la ampliación de las avenidas parisinas acometida por Haussmann. La diferencia estriba en la mayor reclusión que conlleva el ventanal –en consonancia con el mensaje de la imagen de Caillebotte– frente a la apertura en sí misma del balcón. En Cars, Jean des y Pinon, Pierre: *Paris-Haussmann, op. cit.*

las aristas que genera, ese muro constituye un valor espacial en sí mismo al oprimir el espacio pictórico anterior al vano. Pero tal opresión carece de sentido sin la interrupción a la que lo somete el ventanal –no la balaustrada, que le ofrece continuidad en otro sentido– y sin su desbordamiento bajo la acción de la mirada del retratado dentro de la tela y del espectador que lo observa desde fuera de ella<sup>38</sup>. Aunque recortado en su *continuum*, el paisaje que asoma a través del vano, también llamado *veduta*<sup>39</sup>, queda plenamente definido: se trata de un paisaje urbano, con rectas avenidas donde se levantan altos edificios que van perdiéndose en la lejanía –o a medida que aumenta su distancia del plano del cuadro–, a la que llevan, en interrumpida cadencia, los escasos transeúntes y coches de caballo representados –o por efecto simplemente de la proyección en perspectiva–. Bajo una óptica asimismo espacial, la relevancia de esta *veduta* radica en su capacidad para imponerse en el conjunto, primeramente por el generoso espacio que se le destina –unas dos terceras partes del total–, pero también por el elevado punto de vista utilizado en su escenificación, lo que permite abordarla pictóricamente con mayor lujo de detalles y, como finalidad última, arrastrar visualmente el espectador hacia el paisaje contenido en ella.

Pero es que, a raíz igualmente de la *veduta*, el espacio compositivo se escinde en dos escenarios, uno interior y otro exterior, que mutuamente se niegan, se auxilian y complementan a través del ventanal que le sirve de marco, en especial de su balaustrada, puesta singularmente de relieve como objeto de representación y frontera entre dos mundos colindantes en el universo pictórico, aunque bien separados uno del otro en el universo real<sup>40</sup>. Esto explica, por ejemplo, el desplazamiento de la figura principal a la derecha del

38. Quedan así enunciados los tres fundamentos espaciales de las creaciones pictóricas de Caillebotte, según Varnedoe y Galassi: extensas vistas anteriores, angostas posteriores y exageradas convergencias espaciales. Ver Galassi, Peter y Varnedoe, Kirk: "Caillebotte's space" en Varnedoe, Kirk (ed.): *Gustave Caillebotte, op. cit.*, p. 20.

39. Caillebotte recupera también aquí el legado del pasado, concretamente el género pictórico del *settecento* italiano, principalmente veneciano, cuyos mayores exponentes fueron Canaletto y Guardi, consistente en la recreación de un paisaje urbano en perspectiva. Para más información, consultar Terpitz, Dorothea: *Canaletto, 1697-1768*, Könemann, Colonia, 1998, pp. 6-19. De todos modos, el caso de Caillebotte no es, ni mucho menos, aislado porque desde la Revolución de 1830 las calles de París se convirtieron en uno de los motivos pictóricos preferidos –si no el que más– por su elevada connotación política. Las transformaciones urbanas de mediados de siglo y la Exposición Universal de 1878 avivarían aún más ese interés. Sagraves, Julia: "The street" en Distel, Anne *et aliter*: *Gustave Caillebotte. Urban Impressionist, op. cit.*, pp. 88-101.

40. Griselda Pollock ha estudiado la presencia artística de estos elementos de transición en la obra de mujeres artistas, como las coetáneas a Caillebotte, Berthe Morisot y Mary Cassat. En las creaciones de estas pintoras, se utilizan para conjugar, al tiempo que compartimentar, dos sistemas espaciales distintos en composiciones donde la protagonista es femenina. Aplicando esta técnica a óleos donde el protagonista es, por el contrario, masculino, Caillebotte demuestra que los recursos compositivos están al margen de la condición sexual del autor que decide insertarlos en sus cuadros y que la obra de arte se presta además a una lectura feminista con más frecuencia de la que parece. Pollock, Griselda (ed.): *Vision and difference*, Routledge, Londres/Nueva York, 2003, pp. 80-89.

eje de simetría vertical y la amplia extensión que ocupa en la mitad izquierda del cuadro: como prolongación del muro oblicuo donde se enclava, dicha balaustrada pertenece aún al dominio privado del interior representado, pero su naturaleza horadada –a base de formas cóncavas y convexas– la conecta con el dominio público de la calle visto a su través. Este tránsito resulta más fácil todavía teniendo en cuenta la altura a la que se encuentra dentro de la composición, levemente por encima del eje de simetría horizontal a su paso por la cintura del personaje –justificable por la oblicuidad desde la que está tomada la escena, que hace subir la balaustrada respecto al eje hasta producir gran angulosidad en el punto donde alcanza la hoja de la ventana; lo que es de suponer, dicho sea de paso, que no sucedería en una vista más frontal –, es decir, concentrándose prácticamente en la mitad inferior de la imagen y dejando el torso del personaje, en la superior, despejado y libre de obstáculos. Si a ello se añade que el balcón está abierto de par en par, se obtiene que el retratado viaja fuera aun permaneciendo realmente dentro de la habitación, de ahí que no llegue a renunciar a su función de *flâneur*. A este particular don de la ubicuidad que nace con la intercomunicación de espacios distintos entre sí, alude expresamente Baudelaire cuando habla de la capacidad del paseante para “estar fuera de casa, y sentirse, sin embargo, en casa en todas partes”<sup>41</sup>.

Si las palabras del poeta resuenan tras el aspecto formal del lienzo, otro tanto ocurre con el iconográfico. Inicialmente, parece irrefutable que el protagonista es el personaje masculino que se yergue ufano en la imagen, tanto por la mayor escala utilizada para representarlo como por su inmediatez al plano de visión. Pero hay dos rasgos en él que incitan a la duda: uno es su carácter excéntrico, que desdice en cierto modo la máxima de la pintura de retratos que establece que el retratado debe figurar en medio de la composición, lo que a efectos prácticos significa que el eje de simetría vertical lo atraviesa justo por la mitad –a su paso entre los ojos y rozando lateralmente la nariz, por la posición habitual de tres cuartos<sup>42</sup>–. Su presencia, entonces, a la derecha de la escena junto al rojo intenso del sillón del ángulo inferior derecho otorga a ese lado gran peso dentro del conjunto<sup>43</sup>. El otro rasgo tiene

41. Baudelaire, Charles: “El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño” en *Salones y otros escritos sobre arte, op. cit.*, p. 358.

42. El retratado reclama mejor la atención del espectador en medio de la obra, especialmente su mirada. La responsable es la lógica visual más elemental, que prefiere que el objeto principal –sobre todo si se trata de la figura humana–, se sitúe en el centro, donde tiene asiento firme y seguro, permanencia y estabilidad. En Arnheim, Rudolf: *El poder del centro*. Alianza, Madrid, 1998, pp. 82-83.

43. Uno de los principios de la psicología de la *Gestalt* es que los objetos a la derecha de la imagen tienden a verse más pesados que los de la izquierda por el sistema de lectura occidental de izquierda a derecha, que hace que la mirada acabe deteniéndose en esta última. Otro es que los colores cálidos, en especial el rojo, pesan más que los fríos como el azul. Arnheim, Rudolf: *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid, 2001, pp. 44 y 35 respectivamente.

que ver con el ocultamiento de su rostro hallándose de espaldas al espectador, que hace que Caillebotte, al igual que Baudelaire<sup>44</sup>, pueda tenerse por un postromántico que aprovecha los recursos compositivos del legado artístico precedente: particularmente del pintor Caspar David Friedrich, en quien este procedimiento retratístico era bastante común<sup>45</sup>. En los estudios sobre el artista alemán, este rasgo tiene su origen en el lenguaje implicative típicamente romántico donde el personaje en cuestión invita al observador a ponerse en su lugar y, desde allí, a adoptar su mirada, que en el caso de Caillebotte equivale a decir a su observación del mundo exterior desde el interior donde se encuentra. La identificación intencionada que se crea con dicho personaje facilita la impresión involuntaria de participar en la imagen, acortándose así la distancia entre el espacio pictórico y el real, entre el objeto de la representación y el sujeto que la mira<sup>46</sup>. De todos modos, Caillebotte introduce una variante esencial respecto al modelo de base, que es el lugar excéntrico del

---

44. Es obligado hacer referencia, a este respecto, al pensamiento benjaminiano y su noción de *aura*. A partir del *spleen* baudelaireano, Benjamin deduce que la enfermedad del habitante de la ciudad moderna es que asiste como espectador a la quiebra de la hasta entonces experiencia integrada de la realidad, como resultado de la enajenación de su trabajo asalariado. Esa pérdida aparece otra más importante, la del *aura*, que define como la capacidad de todo objeto para concitar en su entorno haces de elementos propios de una subjetividad. Con la "trituration del *aura*" (p. 170), la ciudad pierde la belleza de la ciudad romántica y sólo es inquietante, pues no puede haber *aura* alguna en las noticias de los periódicos frente a la narración de los pueblos y las sociedades antiguas, o en la multitud urbana formada por individuos todos iguales y anónimos. Esa experiencia quebrada, dispersa en ámbitos distintos de acción y enajenada porque apenas se reconoce como propia, tiene como contrapartida la vivencia del *shock* y la memoria involuntaria. El ciudadano moderno anda disperso entre experiencias ajenas que le son impuestas pero, de repente, se presenta algo ante él que trasciende esa inevitable circunstancia vital. Esta experiencia tiene la virtud de tirar de las almacenadas en la memoria, dando lugar con ello a una *presentización* de las mismas. Esta nueva posibilidad del arte la ve realizada Benjamin en Baudelaire. Por eso, el poeta marca para él el nacimiento de una lírica basada en esos dos pilares, el *shock* y la memoria involuntaria. Admira así su especial sensibilidad hacia *lo moderno*, por ejemplo, su capacidad para saber que la experiencia que se pierde en los periódicos se recupera como *shock* y reflexión posterior en los diarios de sucesos, en el encuentro casual con una paseante o, por supuesto, en las correspondencias. Sin embargo, Benjamin es consciente de que Baudelaire intentaba valerse de esta recomposición de la experiencia para restaurar el arte exhibitivo instaurado en el Renacimiento a través de la subjetividad artística y una categoría estética tradicional como la belleza. Cree que Baudelaire se equivocaba porque en la época moderna la recomposición de la experiencia de antaño es imposible y la pérdida del *aura*, inevitable. Por ilusión, Baudelaire es el último de los románticos pero, por sus intuiciones, el primer moderno, lo que explica el éxito sin precedentes, según Benjamin, de un libro como *Las flores del mal*. Véase Benjamin, Walter: *Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1988.

45. La obra de Friedrich más cercana aquí a Caillebotte es quizás *Paseante ante un mar de niebla*. Si romántico es el procedimiento de volverle el personaje la espalda al espectador, plenamente moderno es, por el contrario, el escenario urbano donde se enmarca, que rompe totalmente con el paisaje natural.

46. Arnaldo, Javier: *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Visor, 1990, pp. 71-72.

personaje. Mientras que en Friedrich la identificación del espectador con la figura que antecede en la visión es total debido a su ubicación en pleno eje, pero sólo parcial su percepción del paisaje de detrás por la interrupción que sufre su mirada, en Caillebotte es al revés: la identificación es parcial, dada la inclinación que describe corporalmente la figura situándose ante la balaustrada y moviéndose a la derecha de la composición, y en cambio completa la observación del paisaje que observa a su vez el personaje con el que está llamado a identificarse y que queda a la izquierda, lo que hace sospechar que es un motivo representativo fundamental para entender la obra, como de hecho ocurre<sup>47</sup>.

Cuando se contempla la mitad izquierda de *Joven a la ventana*, se detecta un perfecto equilibrio con la derecha porque el peso concentrado en esta segunda mitad con el personaje y el rojo del sillón se contrarresta en la primera con el efecto de profundidad alcanzado en el paisaje metropolitano representado en ella. Pero si se mira con detenimiento y se reconstruye la línea de visión del personaje masculino, sale a relucir el objeto de su mirada, que introduce un cierto desequilibrio, no en el plano formal sino en el iconográfico. Efectivamente, la mujer dispuesta a cruzar la calle plantea una seria disyuntiva desde el punto de vista de la recepción, así como de la compartimentación decimonónica de espacios según el sexo. Como se sabe, la tela transgrede desde el principio la separación de hábitats urbano y doméstico insertando la figura del paseante masculino en un interior, al que se le ofrece, con todo, una importante vía de escape en el balcón abierto que le permite seguir ejercitando su rol de *flâneur*<sup>48</sup>. Pero la transgresión va todavía más allá porque la mujer que camina sin compañía por las calles de la ciudad, como la que aquí aparece, infringe el código de conducta prescrito para su sexo que asimila la soledad ciudadana femenina a mala reputación<sup>49</sup>. Sin embargo, nada en ella o a su alrededor aboca a semejante imputación y todo hace pensar, en cambio, que se trata de una paseante en la más pura acepción baudelairiana del término, de la que la mirada masculina apenas sabe nada cuando la descubre

---

47. El carácter excéntrico afecta al personaje, pero también a la ventana, como ocurre en *Mujer a la ventana* del mismo pintor. Es preciso subrayar esta diferencia porque la ventana centrada distingue a Friedrich, según Lorenz Eitner, de la tradición representativa holandesa. Véase su "The open window and the storm-tossed boat: an essay in the iconography of Romanticism" en *Art Bulletin*, 1955, n° 37, pp. 281-290.

48. Transgresión para Victor Burgin, quien entiende que la transformación de la calle en otra habitación más del hogar es síntoma de la pervivencia de antiguas formas sociales precapitalistas en plena modernidad, donde los espacios público y privado, antes interpenetrados, acaban escindidos. Burgin, Victor: *In/different Spaces. Place and memory in visual culture*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1996, p. 145.

49. Según el estudio de Buck-Morss en "The *flâneur*, the sandwichman and the whore: the politics of loitering", *op. cit.*

repentinamente entre el gentío, pero en la que adivina toda “la dulzura que hechiza y el placer que da muerte”<sup>50</sup>. En último extremo y desde una perspectiva comparativa, lo verdaderamente sorprendente del cuadro es que el varón sea quien permanezca recluido –con todos sus matices, pero indiscutiblemente recluido– y la mujer goce de plena libertad. El efecto de esta inversión desacostumbrada de planteamientos, en un pintor además masculino, es la confusión suscitada en el espectador a la hora de determinar quién es el *flâneur* dentro de la imagen<sup>51</sup>.

En sentido baudelairiano estricto, tres son las notas distintivas de este prototipo urbano nacido al calor de la metrópolis moderna. La primera es la capacidad de movimiento de un lado a otro de la ciudad sin rendir cuentas ante nadie y de perderse entre la multitud, su medio natural “como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez”<sup>52</sup>. Conviene matizar, no obstante, que este nomadismo voluntario no debe entenderse como huida real del mundo, sino como un modo más de integrarse en él y de apasionarse con los nuevos horizontes que abre, particularmente el del nuevo escenario metropolitano, “inmenso diccionario de la vida moderna diseminado en las bibliotecas, en los cartapacios de los aficionados y tras los escaparates de las tiendas más vulgares”<sup>53</sup>. La segunda nota es en un don extraordinario de la percepción que lleva a reconocer la dignidad de lo banal en escenas que sólo son tales desde su postura, estén extraídas del muelle, la estación o la fábrica, pero cargadas en todo caso de lirismo por su cotidianeidad y que exigen por eso una percepción alejada de la grandilocuencia de la percepción clásica donde la realidad percibida, la Naturaleza en su caso, era y es medio humano y correlato de necesidades primarias<sup>54</sup>. Frente a ese estrecho concepto, sometido al magisterio inexcusable de la mirada, la percepción del *flâneur* tiene en la amplia extensión del cuerpo su reducto porque, aun partiendo de la mirada que le hace ver y saberse visto, adquiere la convicción de ser carne<sup>55</sup>, de estar en el mundo. En definitiva, que el *flâneur* accede a la visión en la medida en que se siente implicado corporalmente en el entorno urbano. Pero quien

50. Verso extraído de Baudelaire, Charles: “A una transeúnte” en *Las flores del mal*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 363.

51. Otro efecto sería la “masculinidad feminizada” que Broude quiere ver en ciertos óleos del pintor. Broude, Norma: “Outing Impressionism. Homosexuality and homosocial bonding in the work of Caillebotte and Bazille” en Broude, Norma (ed.): *Gustave Caillebotte and the fashioning of identity in Impressionist Paris*, op. cit., p. 154.

52. Baudelaire, Charles: “El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño” en *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., p. 358.

53. *Ibid.*, “El croquis de costumbres”, p. 353.

54. Luna, Juan José: “Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII”. Madrid, Museo del Prado, 1984, p. 27. Para las recurrencias clasicistas, ver también Tatar-kiewicz, Wladislaw: *Historia de la Estética*, Madrid, Akal, 1991, tomo III, p. 512.

55. Merleau-Ponty, Maurice: *Le visible et l'invisible*, París, Gallimard, 1995.

percibe de esta manera no es el observador común que ocupa el cómodo lugar de observación desde el que asistir, desde fuera, el mundo como espectáculo para aprehenderlo con la ayuda de una red de conceptos disponibles a su reflexión<sup>56</sup>. Quien posee este “ojo de águila”<sup>57</sup> percibe el mundo desde dentro, sospechando de todo aquello que ve y enfrentándose a la realidad como un conjunto de signos que interrogan y prometen un significado. Tampoco el cuerpo es mero coordinador de informaciones llegadas del exterior o un cuerpo, visible y táctil, entre otros cuerpos, porque puede ver y tocar por sí mismo. Es decir, que como epicentro de la percepción, la mirada del *flâneur* es inseparable de la inmersión corporal en el mundo que ilumina todo cuanto puede verse y tocarse<sup>58</sup>. En cuanto a la tercera nota, está íntimamente ligada a la segunda porque consiste en la facultad de ordenación y procesamiento de las percepciones sensibles mediante una imaginación creadora que abre una distancia insalvable entre ella y la realidad, a la que consigna como puro “almacén de imágenes y signos”<sup>59</sup>. Puesto que esa imaginación desborda la noción ilustrada de Naturaleza, ésta no se presenta ya como un libro sagrado, sino como un diccionario carente de visiones totalizadoras donde sólo es posible localizar aspectos aislados y desordenados de la realidad. Sintetizando además ese cúmulo de materiales “según reglas cuyo origen no puede encontrar más que en lo más profundo del alma”<sup>60</sup>, organiza una nueva mirada que nace indefectiblemente con la experiencia corporal.

---

56. Díaz-Urmeneta Muñoz, Juan Bosco: “Paseantes e implicados: cuerpo, arte y obra civil” en Vázquez de la Cueva, Ana (coord.): *La ingeniería civil en la pintura*. Ministerio de Fomento/Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 2000, pp. 91-110.

57. Baudelaire, Charles: “El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño” en *Salones y otros escritos sobre arte, op. cit.*, p. 359.

58. La interpenetración entre cuerpo y ciudad, entre hombre y metrópolis, tiene una larga historia. Según documenta Richard Sennet, se retrotrae al menos hasta la democracia ateniense, donde la noción de ciudadanía de sus miembros se medía por la libre expresión de sus opiniones en los comicios y la exhibición pública de su desnudez –masculina, por supuesto– en el entrenamiento en los gimnasios y en la participación en los juegos olímpicos. La veneración del cuerpo humano en el entorno urbano era el mejor testimonio del grado de civilización, fortaleza y seguridad logrado por el pueblo griego frente a los pueblos limítrofes. Sennet, Richard: *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1997. Pero de los griegos es también la escala corporal humana para el arte, traducida en la figura vitruviana del *Homo Quadratus*, a la postre perfeccionada por Leonardo da Vinci y su visión antropocéntrica renacentista donde el hombre es medida y proporción de todas las cosas. Véase Chastel, André: “El artista” en Garin, Eugenio (ed.): *El hombre del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1990, pp.229-258. Por no hablar de la perspectiva pictórica, que mediante el plano de horizonte relaciona el espacio irreal de la imagen con el real del espectador, o el punto de fuga con el punto de vista desde el que la pieza es idealmente contemplada.

59. Baudelaire, Charles: “El gobierno de la imaginación” en *Salones y otros escritos sobre arte, op. cit.*, p. 242.

60. *Ibid.*, “La reina de las facultades”, p. 236.



Al trasladar estas características immanentes del *flâneur* al cuadro de Caillebotte, varias son las conclusiones que caben extraerse respecto a los personajes. Con relación al masculino, basta con echar un vistazo a la tela para comprobar que la segunda de ellas, la relativa a la percepción y la más evidente en su caso, la cumple con creces. Para darle forma en el retratado, el artista muestra a éste asomado al balcón y ensimismado en la contemplación del paisaje que se extiende a sus pies. El gesto de las manos en los bolsillos refuerza su carácter meditabundo y el de permanecer erguido mientras un cómodo sillón rojo aguarda detrás sugiere la posibilidad de haberse levantado para conocer con mayor precisión lo acontecido al otro lado del ventanal. La distancia entre el retratado y el sillón certifica, pues, la necesidad de fundirse corporalmente con la ciudad, de aproximarse todo lo posible a ella desde el interior donde se encuentra, para descubrir sus múltiples matices y desentrañar su esencia más profunda, de acuerdo también así con la primera característica. En otras palabras, que aunque lo que prima en el caso del varón es la mirada por exigencias del escenario que lo acoge, ello no implica menoscabo alguno de su experiencia corporal urbana. Al contrario, la limitación perceptiva a la que se ve expuesto<sup>61</sup>, lo incita a explorar nuevos cauces sensoriales con los que restablecer el cuerpo como medida de todas las cosas<sup>62</sup>. Por eso, si desde su emplazamiento no es posible tocar, sí lo es ver, oler y oír porque en la ciudad confluyen multitud de imágenes, ruidos y sonidos con fragancias y hedores de toda índole que estimulan la labor de la imaginación, según la teoría de las correspondencias baudelairianas<sup>63</sup>, haciéndole establecer conexiones inusitadas para darles sentido, según reza la tercera característica. Por el hecho de permanecer encerrado, el retratado de Caillebotte no sólo no

---

61. Respecto a la incapacitación física del *flâneur* y a sus consecuencias perceptivas, ver Serlin, David: "Disabling the *flâneur*" en *Journal of visual culture*, SAGE, Londres, 2006, vol. 5, nº 2, pp. 193-208.

62. La recuperación de la identidad de la *flâneuse* en Lena Hammergren está sometida a este restablecimiento corporal, o como ella lo llama, al restablecimiento de la "carne" (p. 54). Hammergren, Lena: "The re-turn of the *flâneuse*" en Foster, Susan Leigh (ed.): *Corporealities. Dancing, knowledge, culture and power*, Routledge, Londres/Nueva York, 1996, pp. 53-69.

63. La formulación baudelairiana de las *correspondencias* –basada en la convicción romántica de que el poeta, por una especie de don recibido del alma universal motora del mundo, debía reunir los aspectos heterogéneos y dispersos de la existencia, tarea que los románticos simbolizaban en la metáfora de levantar el velo de la diosa Isis, deidad del conocimiento– se apoya en la creencia en una analogía secreta entre percepciones sensoriales de naturaleza dispar cuyas fronteras se diluyen para crear una especie de éxtasis donde "se responden sonidos, colores y perfumes" (verso octavo del poema "Correspondencias" en *Las flores del mal*, op. cit., p. 95). Este pensamiento ha llevado a Jessica Feldman a exaltar el poder de la imaginación del *flâneur* baudelairiano al ser capaz de transformar el mundo de las categorías en otro de analogías. Feldman, Jessica: *Gender on the divide: the dandy in modernist literature*, Cornell University Press, Nueva York/Londres, 1993, p. 140.

se rinde entonces a la hegemonía clásica de la visión, sino que restituye otras vivencias sensoriales a partir del entorno urbano, iguales de válidas aunque a menudo despreciadas, por lo que merece el calificativo de *flâneur* sin ningún tipo de reservas.

Cosa muy distinta sucede, en cambio, con su compañera femenina de reparto. Si en el ejemplo masculino la segunda nota manda sobre las demás, en este otro, dada la lejanía de la figura al plano del cuadro que impide al espectador apreciarla bien, lo hace la primera. Frente a la reclusión doméstica del varón, la mujer aparece representada en medio de la calle, sola y a plena luz del día. Además, el dinamismo que viene a insinuar disponiéndose a cruzar la avenida, la inviste automáticamente de la identidad de paseante. Aunque en principio puede que parezca irrelevante el motivo de su movimiento –trabajo, compras o sencillamente ocio–, la diferencia entre uno u otro es primordial porque significa apoderarse del espacio público, o como simple espacio de transición hacia otro posterior que justifica la salida del hogar –en los dos primeros casos–, para lo que la mujer empieza a estar autorizada a finales del XIX por la androcéntrica sociedad burguesa<sup>64</sup>, o como espacio estrictamente de disfrute –en el tercero–, lo que entraña un grave problema a la luz de los severos códigos dictados por dicho androcentrismo, que reserva ese privilegio al varón a título exclusivo. Sabedoras de esta desigualdad en la conquista de la ciudad como localización principal de la vida moderna –que afecta por igual, sin embargo, a los dos géneros en lo que a transformación existencial se refiere–, algunas mujeres, las más osadas, recurrirán a alguna clase de subterfugio, como esconder su naturaleza femenina bajo atuendo masculino<sup>65</sup>, a fin de burlar una prohibición íntegramente cultural, erigida con la única finalidad de controlar y restringir el acceso de la mujer a prerrogativas desde antaño masculinas. Pero, a diferencia de ellas, la retratada de Caillebotte sale a la calle con la indumentaria decimonónica reglamentaria de su sexo, o lo que es lo mismo, sin mostrar ningún reparo por hacerse ver, en tanto mujer, fuera del hogar. Desde una mirada exegética a la obra se plantea entonces cierto dilema pues, o el artista pinta su lienzo a sabiendas del desafío que entraña para las estructuras de poder y dominación patriarcal de la sociedad occidental, responsables de la injustificada exclusión femenina de la arena pública, lo que lo volvería sumamente infractor de las costumbres de su tiempo, o es que esas estructuras donde imperan realmente es en la crítica estudiosa del período, que aun teniendo constancia de la presencia urbana de las mujeres, opta deliberadamente por desecharla como residual o accidental frente a la mayoritaria viril, por lo que el artista se

---

64. Lo que permite hablar de paseante femenina, según el rastreo de sus orígenes desarrollado por Anne Friedberg en "*Les Fleurs du Mal (I)*: Cinema and the postmodern condition" en *PMLA*, 1991, vol. 106, n° 3, pp. 419-431.

65. Sirvan como ejemplos ilustres los de George Sand en París y Flora Tristán en Londres.

limitaría a reflejar una experiencia femenina auténtica, nada escandalosa para su época, aunque diferente a la masculina reinante<sup>66</sup>.

Las dificultades aumentan cuando es la segunda nota distintiva del *flâneur* la que entra en relación con el citado personaje. La percepción corporal afín al arquetipo se materializa en el fenómeno de la visión que emerge con la conciencia de sentirse a la vez visto en un sugerente *quid pro quo*. He aquí la cuestión: en tanto el paseante masculino, incluso siendo observado, es invisible a los ojos de los demás, lo que le permite perderse entre la muchedumbre mientras él mismo observa, o como escribe Baudelaire, puede disfrutar “en todas partes de su incógnito”<sup>67</sup>, la paseante femenina no desaparece visualmente en ningún momento al ser el centro de todas las miradas y el blanco de todos los juicios apresurados vertidos sobre su persona por el solo hecho de su feminidad. Prácticamente reducida a objeto de contemplación, se le hace harto complicado erigirse ella, a sí misma, sujeto de contemplación. En su caso, se anula toda posible reciprocidad porque recibe el peso de ser vista, susceptible de considerarse el aspecto menos favorecedor de la ecuación, pero no el contrapeso de ver, o aspecto positivo, lo que desequilibra obviamente la esencia de la percepción corporal de la que hace gala el *flâneur*. No es que ésta no se dé pues, al fin y al cabo, se trata de un cuerpo sabiéndose en medio de otros e intentando reconocerse en ellos, sino que no se da del modo en que se manifiesta en el varón y que le hace sentirse igual a los demás. Sobre la mujer van entonces a parar todas las miradas y, sin embargo, apenas puede ejercitar la suya, intimidada como se ve por la acción implacable de las otras. Esto le hace sentirse primeramente diferente y, después, extremadamente incómoda en un medio, que sin ser el suyo natural, le resulta desagradablemente hostil<sup>68</sup>. Es por eso que suele hacerse acompañar en sus salidas

---

66. Ambas hipótesis se apoyan en el argumento de Felski de que muchas representaciones de la feminidad moderna son sólo producto del imaginario masculino y, como tales, no deben tomarse al pie de la letra al no tener por qué ajustarse exactamente a la realidad. Felski, Rita: *The gender of modernity*, op. cit., p. 21.

67. Baudelaire, Charles: “El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño” en *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., p. 358.

68. En la antinomia aquí utilizada entre lo igual y lo diferente, Amorós sustituye “lo diferente” por “lo idéntico”. Ello se debe, según la autora, a que aunque coloquialmente la idea de “igualdad” y de “identidad” se solapan, designan en verdad realidades distintas, incluso contradictorias desde el enfoque feminista al identificarse el genérico masculino con la primera y el femenino con la segunda. Para Amorós, la igualdad crea una relación de homologación de características y cualidades entre individuos que son diferentes y perfectamente discernibles, por lo que todo derecho a la diferencia presupone una igualdad; de no ser así, la propia diferencia no se vería reconocida o ponderada como digna del mismo respeto que la del otro. En cambio, hay identidad cuando existe univocidad de características y cualidades estimadas relevantes en la predicación común que se establece, de manera que aquellos sobre quienes recae esa predicación se vuelven por eso mismo indiscernibles como individuos. Como resultado de ello, el concepto de igualdad hace referencia a un tipo de relación entre individuos.

al exterior como un modo práctico y efectivo de reforzar el escaso poder de su mirada y de atenuar la amenaza que las de los demás comportan para su persona.

Claro, que en el caso de la modelo de Caillebotte, es discutible hablar de la existencia de amenaza o de coartación real de la mirada. Por la construcción de la imagen, es irrefutable que la mujer es observada por el personaje asomado al ventanal, quien hace de ella su objeto de contemplación<sup>69</sup>. Pero no es posible hablar con la misma certeza de ella porque su distancia respecto al plano del cuadro impide tener constancia de su rostro, por lo que tampoco se sabe exactamente si llega a ser o no sujeto de contemplación<sup>70</sup>. Esta desventaja inicial de la identidad femenina respecto a la masculina se apoya en una segunda, la que crea el gradiente de tamaño concediendo prioridad compositiva al varón que observa, en su cercanía al espectador, en tanto relega a un último término a la mujer observada por las reducidas dimensiones que posee en su lejanía. A partir de aquí, todo son, en cambio, ventajas: la presencia femenina urbana que ella simboliza, indica, cuando menos, la decisión de experimentar corporalmente y por sí misma la moderna realidad de la ciudad al no corresponderse la genérica experiencia masculina con sus necesidades específicas de mujer; y cuando más, que su protagonista actúa en desconocimiento de las consecuencias sociales de su acción o en conocimiento de ellas pero sin importarle lo más mínimo; que en verdad no hay nada que temer: incluso que se siente en igualdad de condiciones con cualquier contragénero suyo, menos uno, el asomado al balcón. En este caso y según la tercera nota diferenciadora del *flâneur*, hay que hablar de desigualdad, pero en beneficio de ella, por supuesto: si el enclaustramiento del varón no entorpece

---

mientras que el de identidad subsume a quienes no están contemplados en ella. Amorós, Celia: "Igualdad e identidad" en Valcárcel, Amelia (comp.): *El concepto de igualdad*. Pablo Iglesias, Madrid, 1994, pp. 29-48. Basándose en la oposición foucaultiana entre "lo mismo" y "lo otro" (Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1974). Puleo establece, por su parte, la de "el otro" y "lo uno", el primero para identificar la conciencia autocrítica que se opone a lo segundo desde el discurso filosófico ilustrado. Puleo, Alicia: *Figuras del Otro en la Ilustración francesa*, Escuela Libre Editorial/Fundación Once, Madrid, 1996.

69. Ver Garb, Tamar: "Masculinity, Muscularity and Modernity in Caillebotte's male figures" en Broude, Norma (ed.): *Gustave Caillebotte and the fashioning of identity in Impressionist Paris*, *op. cit.*, p. 181.

70. Siguiendo con el símil baudelaireano, las probabilidades de que la respuesta sea afirmativa aumentan notablemente. Según la descripción que Baudelaire hace de la paseante, no sólo sus pasos hacen un alto en el camino al cruzarse con un varón que la observa –encarnado por el yo poético-, sino también su mirada, que devuelve la observación. En su análisis del poema, la misma Janet Wolff que postula la invisibilidad pública femenina, se plantea la excepcionalidad de la mujer urbana a mediados del XIX, incluso la del intercambio de miradas con el varón sin merma para la propia honorabilidad. Wolff, Janet: "The invisible *flâneuse*: women and the literature of modernity", *op. cit.*, p. 149.

el ejercicio de la imaginación que da unidad y colma de sentido el cúmulo de experiencias recabadas desde la distancia, la libertad de movimientos y la consiguiente vivencia directa de la mujer aumenta proporcionalmente las virtualidades de ese ejercicio. Si legítimo es aplicarle, pues, el calificativo de *flâneur* a él, con más razón aún lo es aplicarle a ella el de *flâneuse*.

### Una *flâneuse* a la ventana

La segunda obra a comentar en el apartado de imágenes urbanas de Caillebotte desde la altura es *Mujer a la ventana* (1880) (figura 2). Aunque englobada en el mismo grupo que la tela anterior, sutiles diferencias entre ellas salen a relucir ya a primer golpe de vista. Una tiene que ver con su carácter propiamente urbano pues, comparadas con el otro cuadro, las referencias a la ciudad se reducen aquí a la mínima expresión, por no decir que son prácticamente inexistentes salvo por las letras capitales de alusión publicitaria divisadas en el edificio de enfrente y que el artista resalta haciendo que el personaje femenino se interese por lo ocurrido fuera de la estancia donde se desarrolla la escena<sup>71</sup>. Otra es el número de figuras dignas de mención en uno y otro ejemplo porque, si en *Joven a la ventana* son dos con emplazamientos y escalas distintas, en *Mujer a la ventana* no hay dos sin tres: a la pareja del primer término - dos presuntos cónyuges con cierta falta de comunicación<sup>72</sup>- hay que añadir una tercera figura al fondo, en el bloque de pisos frente por frente a la habitación principal. Otra semejanza es la aparente ausencia

---

71. No hay que olvidar que ésta es la época en que el fenómeno de la publicidad recibe un importante espaldarazo del cartelismo moderno, expresión de la democratización del arte que eleva las calles a galerías públicas gracias a la labor creativa de artistas como el francés Toulouse-Lautrec, el checo Mucha o el inglés Beardsley, a partir principalmente de 1880. La burguesía industrial europea será un elemento clave en la difusión publicitaria, dada la necesidad de anunciar los productos de sus incipientes empresas. La gran revolución que experimenta el cartel por esas fechas es la incorporación de una imagen atractiva y profundamente sugerente -y, a menudo, corporal femenina- a lo que venía siendo una escueta tipografía como reclamo principal del cliente. Eso sí, la manufactura cartelística no la ejecuta el pintor trasladando mecánicamente su forma de trabajo a otro soporte, sino que encierra toda una transformación conceptual: el cartel no es un lienzo para ser observado, sino que requiere una atención especial del espectador, entre otras cosas porque, a diferencia de lo que ocurre en otras expresiones artísticas, el cartelista afronta el encargo de una entidad pública o privada y está condicionado por el entorno social, político y cultural al que va dirigido. Si la pintura es un fin en sí misma, el cartel es un medio para un fin, un medio entre la entidad y el público, lo que explica su relevancia comunicativa. Barnicoat, John: *Los carteles. Su historia y su lenguaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

72. Trasfondo que la crítica proyecta en el cuadro. Consultar Varnedoe, Kirk (ed.): *Gustave Caillebotte, op. cit.*, p. 126.

de *flâneur*, al menos en su estricta acepción baudelairiana masculina, dado que, aunque un varón interviene ciertamente en la composición, permanece al margen de los trasiegos de la ciudad a los que se entrega visualmente la mujer que está junto a él. Esto lleva a una nueva disimilitud: de haber observador urbano –que de entrada parece que no–, sería exclusivamente femenino, por lo que la contraposición entre las esferas pública y privada adquiriría un nuevo significado al producirse, no porque el varón figure en un medio ajeno a su condición sexual, como ocurre en *Joven a la ventana*, sino porque la mujer, dentro del que sí es su medio natural, está literalmente absorbida por la observación, algo contraindicado con su género –según los manuales decimonónicos de buena conducta–, de manera que no es tanto la separación tradicional de esferas lo que está en juego y la posible visibilidad femenina allende las fronteras del hogar –después de todo, no abandona el feudo doméstico indisoluble de su feminidad, reforzado además aquí por la ventana cerrada–, como la capacidad de autoinvertirse, ella misma, sujeto de contemplación al nivel del varón atreviéndose a mirar el paisaje urbano situado más abajo, fuera del radio de acción visual del espectador.

Tras esta primera aproximación a la pieza, lo que contribuye a aclararla verdaderamente es un análisis formal pormenorizado de la misma. En comparación con *Joven a la ventana*, el recurso espacial aquí reinante no es la estrechez de la estancia donde se localiza el matrimonio, sino la inmediatez de su muro frontal al plano del cuadro y la propia naturaleza de la ventana horadada en la superficie de aquél. A propósito de esa inminencia, conviene señalar que acorta el espacio entre los respectivos términos del muro y el cuadro y que aproxima superlativamente ambos personajes al espectador, tanto como para que el masculino, el más cercano de los dos y en escorzo casi absoluto respecto al plano de la obra<sup>73</sup>, quede parcialmente excluido del campo de visión. La sensación de comprensión del espacio pictórico que ello origina es bastante similar, no obstante, en las dos obras de Caillebotte, estando quizás algo más acentuada en este caso por la idiosincrasia del vano que ayuda a aliviarla. En la primera, se trataba de un ventanal en la pared a escasa altura del suelo –desde las rodillas, exactamente, de la figura de

---

73. Algo poco usual porque uno de los requisitos ineludibles para que haya escorzo, entendiéndose por éste la tendencia del objeto representado a la ortogonalidad con el plano de visión, es que dé información completa acerca del objeto, suministro tanto más dificultoso cuanto más oblicuo se presenta respecto al espectador. Arnheim: *Arte y percepción visual*, op. cit., pp. 124-128. A ello hay que añadir la complicación intrínseca de toda representación escorzada de un objeto, como demuestra la del varón de la escena: mientras que el rostro aparece completamente de perfil, el resto del cuerpo y del sillón sobre el que él descansa, no. El resultado de este desajuste es que la cabeza no parece concordar con el cuerpo que le viene asignado espacialmente.

espaldas – que sobresalía en la imagen por el elevado punto de vista y la exagerada inclinación utilizados para representar la habitación. Sus hojas estaban abiertas además de par en par y la línea de la balaustrada se detenía a la altura de la cintura del retratado, facilitando así el tránsito del interior doméstico al exterior urbano hacia el que la mirada, tanto real como ficticia, apuntaba. Pero, en este segundo caso, la pared frente al espectador sube hasta cubrir prácticamente el tercio inferior de la composición, recortando con ello la amplitud del marco de la ventana y creándole de paso un obstáculo insalvable a las piernas de la mujer que mira a su través. Por si fuera poco, con el ascenso del muro se produce también el de la balaustrada que apoya en él, por lo que, si antes no excedía de la cintura, ahora prácticamente alcanza la línea de los hombros al elevarla hasta el tercio superior o sección áurea del conjunto<sup>74</sup>.

Dos consecuencias se desprenden de ello: la primera es que el cuerpo de la modelo está aprisionado y ampliamente limitado por abajo en su facultad de desplazamiento físico –que no visual- y la segunda, emanada de la anterior, que el interés desde el enfoque de la recepción se concentra en el interior que la recluye, en detrimento de un exterior del que apenas se suministra información. Pero es que, si se sigue visualmente ascendiendo, más horizontales, paralelas a la línea de la balaustrada –algo inclinadas, no obstante, hacia abajo– van apareciendo y reforzando la impresión de enclaustramiento. Es lo que sucede con las del letrero publicitario del edificio de enfrente, limitadoras del personaje por arriba. A ello se añade que, en su ortogonalidad con las verticales del cierre de la ventana –constátese cómo ésta se encuentra, efectivamente, cerrada y bordeada por pesados cortinajes–, el espacio entre la cabeza y el margen superior de la escena está casi totalmente ocupado, por lo que la reclusión corporal femenina deviene absoluta. Así pues, frente a la libertad del varón de la imagen anterior incluso en la privacidad del hogar, la posibilidad de escapatoria de la mujer en esta otra parece impensable en su condición femenina, que le exige olvidarse del afuera. De todos modos, ni siquiera desde este punto de vista la obra responde exactamente a la compartimentación espacial decimonónica en función del sexo de la que es deudor, pese a todo, el otro lienzo de Caillebotte porque, aunque exhibiendo a la mujer en su ámbito particular, su mirada por la ventana expresa el deseo de

---

74. Aunque de remoto origen griego y extraordinario desarrollo teórico y cultivo práctico durante el Renacimiento, la sección áurea se extiende a lo largo de la historia con mayor o menor fortuna hasta nuestros días –incluyendo, por tanto, el propio tiempo del artista- por la firmeza visual que otorga a las imágenes que se construyen siguiendo su procedimiento, consistente en la regla de los dos tercios. Para un estudio clásico en la materia, véase Ghyka, Matila C.: *El número de oro*. Poseidón, Barcelona, 1984. Para su moderna aplicación artística, véase el estudio más reciente de Díaz-Urmeneta Muñoz, Juan Bosco: *Medias y extremas razones*, Caja de Ahorros San Fernando, Sevilla, 2005.

eludir su influencia y la voluntad de apoderarse del que no lo es, en tanto el varón, que es quien debiera manifestar esa inquietud, se muestra complacido donde está sin presentar síntoma de lo contrario. Si alguno de los dos debiera ostentar entonces el título de observador urbano, no es quien sería de esperar a causa del sexo que lo avala.

Por otra parte y atendiendo al eje de simetría vertical, que cruza de arriba abajo la obra rozando una manga del vestido de la mujer y el periódico que sostiene el varón, ninguno de los dos personajes se impone al otro en protagonismo, porque ninguno de ellos coincide tampoco con el centro preciso de la composición. Ubicados uno a cada lado del eje, los dos comparten así importancia, lo que explica que los recursos empleados en su escenificación respectiva tengan como meta última la búsqueda de equilibrio: si la figura femenina llena con su cuerpo la mitad izquierda, que en virtud del sistema de lectura occidental es la más ligera<sup>75</sup>, se reserva la derecha a la masculina, aunque no en su totalidad, sino sólo el cuadrante inferior –excepto parte de la cabeza y del pantalón, que exceden hacia arriba, la primera, y hacia la izquierda, el segundo, esa concentración espacial–, que por acción de la gravedad es el núcleo más pesado del conjunto<sup>76</sup>. Otro procedimiento compensatorio es el distinto nivel de proximidad al espectador y el volumen ocupado consiguientemente en la imagen puesto que, frente al personaje de la izquierda, que en posición erguida aparece más retrasado en el espacio según se desprende del solapamiento que sobre él ejerce el de la derecha, y aumenta proporcionalmente su presencia corporal, el otro personaje, sentado en cambio, se adelanta espacialmente pero disminuye también de tamaño y desaparece parcialmente del campo de visión. Ninguno de los dos se comunica visualmente tampoco con el espectador. Para ser exactos, el retrato en escorzo del varón lo muestra de perfil respecto al plano del cuadro, de manera que el lado derecho de su rostro queda completamente oculto. En cuanto a la mujer, al igual que el protagonista masculino de *Joven a la ventana*, se vuelve de espaldas –pero no del todo, sino describiendo cierto giro a la derecha, como prueba la línea oblicua de sus hombros–, por lo que su identidad queda reducida al anonimato. Pero que no miren al espectador no implica desconocimiento del objeto de la mirada de cada cual. En el caso de él, está claro que es el periódico y, en el de ella, la cabeza inclinada hacia abajo apunta al paisaje urbano exterior, que no se desvela y que por eso mismo resulta fascinante.

Este ocultamiento de identidad es más importante de lo que parece por cuanto rompe en la dimensión iconográfica el equilibrio entre los personajes

---

75. Véase nota 43.

76. Para una información más detallada sobre esta cuestión, véase Arnheim, Rudolf: *Arte y percepción visual*, op. cit., pp. 40-46.



alcanzado en la dimensión formal. Cuando Caillebotte pinta una mujer mirando por la ventana y hurta a la mirada del espectador el fruto de esa observación, erige a dicha mujer en motivo representativo fundamental en perjuicio del varón, quien es depuesto pictóricamente cuando debiera ser a la inversa por razones de sexo. Ello se debe a la invitación implícita que encierra para el espectador, encontrándose de espaldas a él, a reconocerse en ella para liberarse, al menos visualmente, del encierro al que es conducido en su proyección dentro del cuadro. Ni por asomo sucede esto con el varón, quien insta por el contrario a no abandonar jamás la estancia en la que tan confortablemente está. Como en *Joven a la ventana*, el artista se vale también aquí del legado pictórico de Friedrich, autor de diversas piezas con mujeres de espaldas ante un paisaje<sup>77</sup>. Pero las diferencias son también evidentes en este caso con relación al creador alemán. Para empezar, la figura se ve expulsada del centro compositivo, por lo que aunque antecede en la visión no la interrumpe, lo que hace suponer que es relevante dejar al descubierto lo que queda en medio. Además, aquello hacia lo que mira la retratada de Friedrich es lo que a su vez mira el espectador, existiendo plena coincidencia entre el objeto de ambas miradas. Se suscita así cierto misterio por la interferencia visual que genera el cuerpo femenino cuando se intenta observar más allá de él, pero un misterio en gran medida comedido. En contraste con ella, la modelo de Caillebotte mira algo que queda fuera del campo de acción visual del espectador, algo que aviva el interés de éste e incita más, si cabe, a ponerse en su lugar para llegar a descubrir de qué se trata. Una última desemejanza atañe a la ventana pues, mientras que en Friedrich aparece abierta, en Caillebotte está herméticamente cerrada, por lo que la relación visual del interior con el exterior difiere también: abierta, permite al personaje ver siendo al mismo tiempo visto; pero cerrada, lo protege de la observación ajena aunque sin privarle de la suya propia<sup>78</sup>.

Bajo un mayor o menor influjo de Friedrich, la modelo de Caillebotte mira activamente por la ventana, mirada en calidad de observadora que demuestra, en fidelidad al discurso fílmico feminista, que la *escopofilia*, entendida como el deseo de mirar y de obtener placer a través de la mirada, no es

---

77. Por su vinculación compositiva con la imagen de Caillebotte, no se trata tanto de *Mujer ante el sol naciente* (hacia 1818) como de *Mujer ante la ventana* (1822) donde el motivo representativo del vano está también presente. Para un estudio del mismo, véase Godoy Domínguez, M<sup>a</sup> Jesús: "Educar la mirada: propuesta pedagógica del arte para la igualdad entre géneros" en Torres Ramírez, Isabel de (coord.): *Miradas desde la perspectiva de género*. Narcea, Madrid, 2005, pp. 135-149.

78. Merece la pena destacar el interesante apunte sobre los balcones españoles de herencia musulmana y su repercusión en el ámbito de género realizado por Griselda Pollock en *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, Thames and Hudson, Londres, 1998, p. 102.

patrimonio único masculino<sup>79</sup>; máxime en esta imagen donde, contrariamente a lo establecido, la mujer es quien experimenta la necesidad de mirar fuera del espacio que la acoge, en tanto el varón, cómodamente instalado en él, o no la comparte o, suponiendo que lo hace, se conforma con asomarse al exterior desde las páginas del diario y sin moverse por supuesto del asiento<sup>80</sup>. Como su objeto de observación no es otro que la ciudad hallada a sus pies, el atributo que merece además esta observadora es el de urbana, conforme a la definición baudelairiana de *flâneur*, si bien ésta en sentido masculino. La *Mujer a la ventana* cumple sobradamente, pues, con el segundo requisito *sine qua non* del *urbanitas* moderno, relativo a esa percepción fuera de lo común que ella prueba tener contemplando a pie quieto por la ventana, mientras que el varón, absorto en la lectura, permanece sentado. En su caso, al igual que en el de *Joven a la ventana*, la molestia de acercarse hasta el vano certifica su interés por mirar, el mismo que le permite salvar cualquier obstáculo, sea la excesiva altura del muro o la balaustrada, sean sus cristales cerrados. Asimismo, es el mejor indicio de que el yo femenino representado, como el genérico masculino, se comporta como un “yo insaciable de un no yo”<sup>81</sup>, como un yo ansioso por entremezclarse con la realidad urbana, según establece la preceptiva baudelairiana del *flâneur*, aunque ello implique aquí hacerlo desde el hermetismo y la distancia, que respetan la corporalidad de esa unión, pero alterándola de manera sustancial<sup>82</sup>.

En efecto, el cuerpo en toda su naturaleza perceptiva sigue siendo el catalizador básico de la experiencia, como en *Joven a la ventana*, pero no todos los sentidos actúan al mismo nivel ni desempeñan idéntica función: la modelo de Caillebotte no puede tocar por su lejanía física de la realidad a palpar, la ciudad; apenas puede escuchar, encerrada como está en una habitación; ni por supuesto oler, a no ser los olores propios del hogar. Esto no significa, ni

---

79. Con relación a ello, puede consultarse el texto pionero en la aplicación de este concepto de orígenes freudianos a la teoría feminista filmica, el de Laura Mulvey: “Visual pleasure and narrative cinema” (1975), reimpresso en Jones, Amelia (ed.): *The feminism and visual culture reader*, Routledge, Nueva York, 2003, pp. 44-53..

80. Esto explica que, para Gloria Groom, aunque Caillebotte retrata una sociedad eminentemente masculina como la decimonónica, sus pinturas aprueban la paridad entre los sexos, cuando no apoyan directamente a una mujer superior al varón mediante el tratamiento del espacio y la escala y el punto de vista utilizados, favorecedores normalmente todos ellos a la mujer. Groom, Gloria: “Interiors and portraits” en Distel, Anne *et aliter: Gustave Caillebotte. Urban Impressionist, op. cit.*, pp. 178-191.

81. Baudelaire, Charles: “El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño” en *Salones y otros escritos sobre arte, op. cit.*, p. 359.

82. Esto justifica la creencia de Griselda Pollock: “los espacios de la feminidad los define una organización distinta de la mirada”. En *Vision and difference, op. cit.*, p. 120.

mucho menos, que la multisensorialidad sea privativa del *Joven a la ventana*, sino que sufre en este caso una importante transformación a instancias de la vista, el sentido que adquiere preeminencia en contrapartida –como por otra parte es de esperar, tratándose de un caso de *escopofilia*: femenina aunque, a fin de cuentas, *escopofilia*– y del que depende la restitución última de la experiencia corporal en todas sus dimensiones<sup>83</sup>. Ante la limitación perceptiva a la que están sometidos los demás sentidos, la mirada redobla sus fuerzas y descendiendo hasta el objeto mismo de percepción para rodearlo misteriosamente y hacerse, allí mismo y de manera simultánea, tacto, oído, olfato y vista. El objetivo es concitar un cúmulo de posibilidades perceptivas a su alrededor a partir de imágenes, pero también de sonidos, fragancias y sensaciones táctiles que remiten al cuerpo, en último extremo, como suelo donde anidar y paisaje que recorrer en otros cuerpos por los que a su vez ser tocado, oído, olido y visto gracias a la misma capacidad de acción reconocida en otras miradas igualmente lejanas. La comunicación con el objeto que es la realidad urbana se produce entonces en *Mujer a la ventana* desde el espesor de la carne de la que procede y a la que a la vez ilumina; de ahí que la mirada femenina en cuestión no sea una mirada cualquiera, sino la de una observadora urbana de pies a cabeza, la de una *flâneuse*, que sale de la carne que la constituye como sujeto vidente y que se entrega a aquella otra que hace de ella un objeto visible.

Dada esta primacía del cuerpo que expulsa al observador –aquí observadora– del antiguo puesto neutro de observación, no es de extrañar que en la pintura de Caillebotte todo se oriente al poder infalible de la mirada<sup>84</sup>: perpendicularmente al plano del cuadro y, por tanto, a la línea visiva del espectador, el varón mira y lee atentamente el periódico; desde una cierta oblicuidad también al plano de visión, la mujer observa cuanto acontece tras los cristales de la ventana de su casa y, además, alguien frente a ella y levemente a la izquierda de la divisoria vertical parece observarla. En efecto, una difusa presencia vigilante al fondo hace lo que la mujer representada, que es mirar, según se infiere de los visillos recogidos a un lado y otro de la ventana desde la que mira. Esta mirada aparentemente inocua establece, sin embargo, un

---

83. Conforme a la tesis planteada en Levin, David Michael (ed.): *Modernity and the hegemony of vision*, Berkeley, University of California Press, 1993.

84. Tampoco extraña que *lo femenino*, en cuanto categoría frecuentemente utilizada como estrategia de segregación y denigración del arte femenino, pueda emplearse, según Janet Wolff, si no con el sentido opuesto de integración y equiparación de la mujer al varón, sí al menos como interrogante a la masculinidad imperante, como sucede en la tela de Caillebotte. Ver Wolff, Janet: "The feminine in Modern Art: Benjamin, Simmel and the gender of modernity" en *Theory, culture and society*, SAGE, Londres/Thousand Oaks/Nueva Delhi, 2000, vol. 17, nº 6, pp. 33-53.

juego alternativo de identidades en la escena con claro fundamento corporal: observada desde lo lejos, la mujer se reduce a mero objeto de contemplación, a un cuerpo visible, pero sólo en la medida en que ella también mira o en que actúa como sujeto de contemplación o cuerpo vidente; y viceversa pues, en tanto ella observa movida por el deseo *escopofilico* de mirar, se hace observar por quien en la distancia comparte su deseo. En esta necesidad común de ver, el cuadro de Caillebotte ilustra el mayor hallazgo que pueden hacer sus dos videntes-visibles, que es constatar que hay una visión que escapa a la propia donde se es visible porque otro es el vidente. En esta otra visión de la que nunca es titular, el vidente es visto como jamás es visible para sí mismo y el propio cuerpo es observado en un tiempo y un espacio distintos a los de la propia observación. El descubrimiento de otros videntes a la vez visibles<sup>85</sup>, permite conocer entonces otras realidades con encuadres y situaciones dispares como consecuencia de la carne, que señala los límites de la propia videncia alertando sobre otros campos perceptivos, diferentes porque gravitan sobre otros cuerpos pero que, en un momento dado, como viene a demostrar el óleo de Caillebotte, pueden compartirse e intercambiarse.

Contra todo pronóstico, la actuación como vidente-visible de la modelo de Caillebotte no resulta en modo alguno problemática, como sí llega a serlo, en cambio, la de la paseante de *Joven a la ventana*. En esta otra tela, la observadora se hace observar en un espacio que le es impropio, como lo es el público, donde la acción femenina de mirar, presa del enjuiciamiento social, vuelve a la mujer especialmente vulnerable fuera del suyo, el espacio privado del hogar, y desequilibra la reciprocidad visual, inherente al concepto de *flâneur* –por extensión, también al de *flâneuse*–, de ver y saberse visto y por la que, pese a todo, saberse uno más entre muchos. El equilibrio se rompe en aquel cuadro porque el vidente urbano o sujeto de contemplación es femenino, circunstancia que le impide perderse entre otros videntes, los masculinos, los mismos que rebajan a la paseante solitaria de la obra a la categoría de objeto visible sin más, incapaces como son de adoptar su mirada por lo que ésta entraña, no de otro, sino de *otra*. Pero en *Mujer a la ventana*, la protagonista es tan invisible a los ojos de la sociedad como cualquier varón –salvo a los del vecino de enfrente, que permanece atento a cada una de sus miradas por el intercambio de identidades que comporta–. Esto la anima a desatar su *escopofilia*, a ponerse en la piel del vidente que se sabe visible o sencillamente a hacerse una *flâneuse* en la distancia. La razón es el escenario en que aparece representada y, de forma especial, las características que lo distinguen del de *Joven a la ventana*. A la vista desde lo alto recreada en esa otra tela, se suma en este caso el hermetismo, que la preserva del exterior y la

---

85. O también *co-flâneurs*, en terminología de Lena Hammergren, *op. cit.*, p. 56.

inmuniza contra toda mirada susceptible de cernirse sobre ella<sup>86</sup>: a excepción siempre de la mirada del vecino de enfrente, imprescindible para informar al espectador de que la modelo, aun sabiéndose vista, persiste en su deseo de ver porque en realidad no tiene nada que perder y sí mucho que ganar, como es el conocimiento de primera mano de la realidad urbana –lo que no puede decirse del varón que está junto a ella, que se conforma con el relato que otros le ofrecen desde las páginas del diario–. Como invisible observadora –no obstante observada–, la *Mujer a la ventana* de Caillebotte afronta, desde dentro, el mundo de fuera en tanto centro visual del mismo, pero permaneciendo en lo posible oculta a él o, parafraseando a Baudelaire cuando describe al *flâneur*, instituyéndose a sí misma en princesa del incógnito. Su permanencia en casa la inviste, por tanto, de la invisibilidad y la invulnerabilidad necesarias para experimentar el medio urbano sin riesgo para su honorabilidad o para autoerigirse *flâneuse* sin indisponerse con la sociedad bienpensante decimonónica<sup>87</sup>.

---

86. La inmunidad que otorga la ventana cerrada en Caillebotte equivale a la oscuridad de la sala de cine en el discurso fílmico feminista al inicio de la industria cinematográfica: le evita a la mujer ser objeto de la mirada de otros, pero le permite ejercitar la suya para acceder a las impresiones del mundo moderno, que en la pantalla –como tras la ventana– se viven más intensamente incluso que en la calle. Gleber, Anke: *The art of taking a walk*, op. cit., p. 83.

87. Aunque en realidad tampoco pasaría nada si lo hiciera pues, según Elizabeth Wilson, el arquetipo del *flâneur* ha ido idealizándose paulatinamente desde que Baudelaire fijara su identidad y la homologara en marginalidad al borracho, al trapero, al criminal o la prostituta. Por eso, la autora rechaza la invisibilidad de la *flâneuse*: “It is, then, the *flâneur*, not the *flâneuse*, who is invisible” (p. 75). Wilson, Elizabeth: “The invisible *flâneur*” en Gibson, Katherine y Watson, Sophie (eds.): *Postmodern cities and spaces*, Blackwell Publishers, Oxford/ Cambridge, 1996, pp. 79-79.