

La construcción estética de la *passante* en el cine*

Isabel Argüelles Rozada

Universidad de Oviedo

arguellesisabel@uniovi.es/isaarg9@gmail.com

RESUMEN: La figura del *flâneur*, el paseante urbano nacido a finales del siglo XIX en las capitales europeas, ha tenido gran relevancia en la creación artística moderna. Sin embargo, la figura de la mujer con la que se suele relacionar, la *passante* (Baudelaire, 1857), no ha recibido suficientes revisiones en el plano cinematográfico. En primer lugar, se defenderá la existencia de un «cine de *flânerie*», proponiendo varios ejemplos. A continuación, desde un análisis comparado, se discutirá cómo dicho corpus construye la figura de la *passante*, explorando sus influencias literarias decimonónicas y, también, la serie de códigos heredados de la Historia visual (Didi-Huberman, 2015), y cómo la contraponen estéticamente a la *femme fatale*. Todo ello permitirá demostrar un conjunto de claves visuales que el cine operativiza para materializar la idea intangible del aura mediante este personaje (Benjamin, 1939).

PALABRAS CLAVE: *Flânerie*; Cine; Mujer; Mirada masculina; Aura; Iconología.

The Aesthetic Construction of the *Passante* in the Cinema

ABSTRACT: The figure of the *flâneur*, the male urban stroller born at the end of the 19th century in European capitals, has had great relevance in modern artistic creation. However, the female equivalent with whom he is usually related, the *passante* (Baudelaire, 1857), has not received enough attention in cinematographic studies. First, the existence of a «*flânerie* cinema» will be defended, proposing several examples. Then, from a comparative analysis, it will be discussed how such corpus constructs the figure of the *passante* or *flâneuse*, exploring its nineteenth-century literary influences and, also, the series of codes inherited from Visual History (Didi-Huberman, 2015), which aesthetically oppose her to the *femme fatale*. All this will allow us to demonstrate the series of visual codes cinema operationalizes to materialize the intangible idea of aura, personified through this character (Benjamin, 1939).

KEYWORDS: *Flânerie*; Cinema; Woman; Male gaze; Aura; Iconology.

Recibido: 30 de enero de 2023 / Aceptado: 25 de abril de 2023.

But she's extraordinarily attractive [...], as she passed Gordon's statue, seemed, Peter Walsh thought (susceptible as he was), to shed veil after veil, until she became the very woman he had always had in mind [...].

Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*

Introducción

La *flânerie* se define como una actividad de ocio realizada por el paseante de la ciudad moderna occidental, surgida a finales del siglo XIX y caracterizada por la industrialización mercantil y cultural, los medios de transporte y comunicación. La gran densidad poblacional significa el nacimiento de la masa urbana y, con ella, del anonimato; esta circunstancia, sumada a la variedad de comercios y usuarios, genera el deseo de exploración de la ciudad como una forma de entretenimiento y de

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: ARGÜELLES ROZADA, Isabel, «La construcción estética de la *passante* en el cine», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 44, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2023, pp. 203-215, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.44.2023.16129>

experiencia estética hasta entonces inédita (Benjamin, 1935: 255; Lefebvre, 1973: 42).

Que París fuera la primera gran heredera de estos cambios explica la especial importancia que el arte francés tendrá a la hora de consolidar la imagen del *flâneur*. La asociación de esta figura con Charles Baudelaire (1857) es directa; también con el Impresionismo y su particular uso del color como forma de capturar el dinamismo experiencial que caracteriza la vida urbana (Gleber, 1999: 21). En todo caso, es un relato en lengua inglesa, leído por Baudelaire, *El hombre de la multitud*, de Allan Poe (1840), el primero en caracterizar la particular relación del individuo observador y solitario con la masa urbana, la agencia que caracterizará al *flâneur*. En inglés se escribe, igualmente, la obra de James Joyce (1920) y Virginia Woolf (1925), fundamental en este género; pero el *flâneur* también tendrá resonancia en el portugués, con Fernando Pessoa (1987); y en español, con los contemporáneos Fabio Morábito (2015) y Guillermo Fadaneli (2017); entre otros muchos ejemplos.

Cada texto modula la *flânerie* de diversas maneras, debido a las coordenadas urbanas, materiales y estilo artístico de partida, entre otras variables. Sin embargo, se habla de una «literatura de *flânerie*» (Severin, 1988; Neumeyer, 1999) en virtud de la existencia de un conjunto de obras donde la experiencia del paseo urbano tiene un papel predominante a nivel temático y/o estilístico, lo que conlleva, a su vez, una serie de códigos más o menos compartidos. Así, en sus obras características se halla la concepción de que, en cuanto ejercicio ocioso, este paseo, realizado por el narrador o protagonista, se distancia de otras formas de movilidad por estar desprovisto de intencionalidades que no se identifiquen con su disfrute (Köhn, 1999: 17). En consecuencia, el *flâneur* carece de un destino, y no piensa en términos de economización de tiempos y esfuerzos.

Cabe plantear, por lo tanto, la posibilidad de hablar de un «cine de *flânerie*» caracterizado por un relato en el que prime dicha forma específica de experiencia urbana.

Estado de la cuestión y finalidad

La defensa académica de la existencia de películas de *flânerie* no es reciente; se pueden encontrar diversos estudios de distintas obras cinematográficas de las que se han iden-

tificado la serie de influencias que la literatura ha ejercido sobre su forma de construcción de la ciudad, sus personajes y tramas. Es, especialmente, en el ámbito anglosajón (Schürmann, 2009; Tiller, 2015) y francés (Védres, 1945; Perraton y Jost, 2003) donde hay disponibles distintos análisis de películas de *flânerie*.

Sin embargo, estas investigaciones carecen de un análisis comparativo de la serie de coordenadas estéticas que este tipo de cine tiene en común; tienden a centrarse en una película o, a lo sumo, en la filmografía de un director (Ortiz, 2017). Hay excepciones, como el ensayo de Lian-drat-Guigues (2018), e incluso, estudios tempranos como el de Gleber (1999) a propósito de la República de Weimar. Sin embargo, su escasa actualidad se suma a su ausencia de traducción al español y a la inexistencia de otros estudios equivalentes en nuestra lengua. En el caso específico de la mujer paseante en el cine, han crecido las aportaciones, pero se refieren a la cuestión de la *flâneuse*, que este artículo distingue de la *passante* (Parsons, 2006; D'Souza y McDonough, 2008; Elkin, 2017).

Por lo tanto, es necesario constatar el interés académico que para los estudios de estética y teoría del cine tiene determinar la serie de fórmulas que una cierta parte de películas comparten a la hora de construir la *flânerie*. Entre otras cuestiones, debe plantearse qué influencias literarias tiende a presentar y en qué se distancia de ellas; qué tipo de clichés suele reproducir en su imagen de la ciudad y de sus habitantes; cómo es el uso del sonido y cuál es su intencionalidad; etc.

Sin embargo, la necesaria brevedad de este artículo exige escoger un elemento de este amplio cosmos y centrarse en un limitado corpus de películas. Esta propuesta analizará la serie de códigos visuales asociados a la construcción del personaje de la *passante*, así denominada en virtud del poema XCIII de *Las flores del mal*, de Baudelaire, dedicado a la transeúnte que el *flâneur* encuentra por la ciudad, de la que se enamora y que inspira su genio artístico (1857: 363).

Corpus

Se han seleccionado tres películas cuyo denominador común es la aparición del personaje de la *passante* en una ciudad occidental: *American Graffiti* (1974), de George Lucas; *En la*

ciudad de Sylvia (2007), de José Luis Guerín; y *Una historia de amor y deseo* (2021), de Leyla Bouzid, contextualizadas en Modesto (California), Estrasburgo y París, respectivamente. No se desarrollará un comentario de sus narrativas, sino que se compararán únicamente sus construcciones del personaje femenino, mencionando otras películas a modo de ejemplos puntuales para reforzar la argumentación.

Como se puede ver, no son títulos coetáneos y, por ello, presentan tendencias estéticas distintas. Su talante más o menos independiente también las diferencia, y se ha buscado que sus personajes no compartan un contexto cultural, estando enmarcadas en referentes americanos, europeos y orientalizados, respectivamente.

Señala Didi-Huberman que es una equivocación pensar que «se haya dado una desaparición de esas chicas de sueño (*filles de rêve*) tras el siglo XIX» (2015: 164). Este breve análisis permitirá sentar las bases para demostrar esta afirmación a propósito del cine, atendiendo a películas, a priori, lo suficientemente diferentes entre sí.

La construcción visual de la *passante* como una personificación del aura

Es necesario concretar los atributos literarios de la *passante* para poder identificarla en el cine, pues conforman su fuente iconológica principal. En la literatura, comparte con el *flâneur* su actividad de tránsito pedestre por la gran ciudad; como se mencionaba, la existencia de ambos depende de las condiciones materiales modernas: únicamente en un lugar caracterizado por el anonimato (Engels, 1845) y la velocidad (Augé, 2007), será posible la aparición de una mujer desconocida que se pierde entre la multitud al cabo de un instante, experiencia que Baudelaire plasma en *À une passante*. A menudo, el protagonista desconoce su nombre o solo sabe eso de ella, a modo de pista de su ignoto rastro; recordemos que una variante de la literatura de *flânerie*, como señalará Walter Benjamin, es la detectivesca, también explotada por Poe (1939: 272).

Así, la *passante* es dotada de una identidad enigmática, escurridiza y pasiva. El *flâneur* es quien la ve y distingue del resto de la masa; él es el sujeto observador (Shields, 1994: 64). Esta es la diferencia fundamental entre ambos personajes: la *passante* no es el equivalente femenino del

flâneur, sino que hay una asimetría relacional. Desde los estudios de género, han surgido defensas de una figura femenina equiparable a la del *flâneur*, proponiéndose el término ya mencionado de «*flâneuse*» (Bauman, 1994; Parkhurst, 1994; Wolff, 1994). Su genuino protagonismo la distinguiría de la *passante*, que es en la que se centra este artículo.

En consecuencia, puede entenderse como un caso concreto de la figura genérica de la musa; es quien despierta la producción del artista que es el *flâneur*, entendido, en textos como *El pintor de la vida moderna*, como un genio en el sentido romántico: un individuo solitario que, en un momento dado, se ve dominado por la inspiración (Baudelaire, 1863: 2). En cuanto musa, es un personaje imbuido de caracteres idealizados, relacionados con una experiencia estética propia de la Modernidad: el instante, que Benjamin denominará «*shock*» (1936: 200). Así, simboliza el Ideal al que Baudelaire alude en su obra, y su pérdida causa el spleen, el hastío.

No obstante, el *spleen* no se reduce al hecho de que el *flâneur* quiera y no pueda consumir una relación con la mujer desaparecida: tiene una relación dialéctica con su propio deseo. Puesto que no se enamora tanto de una mujer real, como de la imagen que proyecta en ella –la idea misma de Mujer–, desconocer su paradero es lo que despierta la imaginación del poeta. De la imposibilidad del amor con la paseante se alimenta, paradójicamente, el anhelo por ella. Sus atributos son, en consecuencia, negativos, pues carece de rasgos definitorios: interesa lo que *no* se sabe de ella. De hecho, lo que sí se predica de la transeúnte suele ser un producto de los propios deseos del varón; así, en *Une allée du Luxembourg*, Gérard de Nerval, inspiración de Baudelaire, constituye una suerte de «espejo» (Leroy, 1990: 16).

Los pocos rasgos identitarios que se le suelen atribuir sirven para incidir en su aspecto evanescente y de escasa realidad. Normalmente, se destaca su pálida tez, a menudo acompañada de un cabello dorado, y reforzada por sus vestidos de luto. Así se describe la *passante* de Baudelaire, «La Parisienne», de Proust (Benjamin, 1929: 282) o Léa, la amada del Príncipe de Dujardin (1887: 91). Esta asociación con el color blanco refuerza la pureza de la amada, siendo una herencia de la lírica amorosa del siglo XIII y su figura de la *donna angelicata*, de influencia neoplatónica (Viñez y Viñez, 2021). El propio Benjamin, a propósito de su amante, la revolucionaria soviética, escritora, directora y actriz de cine

Asja Lacis, destacó de su primer encuentro su «vestido blanco» y llegó a afirmar que no parecía caminar, sino «aletear» (Lacis, 1971: 431; Buck-Morss, 1989: 11).

Dicha simbología cromática posee unas fuentes históricas; ya las nobles y patricias romanas debían vestir *stola* blanca, frente a las prostitutas y adúlteras, obligadas, por decreto de Heliogábalo (siglo III) a vestir una túnica corta de color (Ventura, 2000: 53). Además, debe considerarse la concepción occidental tradicional de la mujer bella y pudiente como un sujeto yacente, débil y pasivo, debido a su vinculación al plano doméstico (Wolff, 1985; Bourdieu, 1998). Su canon estético se ve atravesado por los atributos de la palidez, delgadez y delicadeza, consecuencia de su reclusión e inactividad física, que vemos replicados en la literatura de *flânerie* en clave decadentista.

Por otro lado, puesto que es y debe ser un amor irrealizable, la *passante* no tiene otro destino que desaparecer o, en el límite, morir; la muerte de Helena, en *De sobremesa* (1925), no implica la recuperación de su condición humana, sino que refuerza su carácter inalcanzable. Dicha característica puede asociarse con los estudios de Benjamin a propósito del concepto del aura, cuya pérdida no solo vincula al arte reproducible técnicamente –cuestión a la que se suelen limitar sus teóricos–, sino también a propósito de *À une passante*. Si en Baudelaire el aura es la experiencia de la «lejanía en la cercanía» ante el objeto bello, no hay más lejanía o irrepeticibilidad que la muerte; y así, para Benjamin, las primeras fotografías eran auráticas por ser, precisamente, retratos de personas ya difuntas (1936: 79). La mujer es, pues, aurática porque su pérdida es lamentada por Poe en *El cuervo*; por De Quincey, en *Confessions* (1821: II,36): «perhaps, within a few feet of each other—a barrier no wider in a London street, often amounting in the end to a separation for eternity!»; o por Baudelaire, en *Le Crépuscule du soir*, que para Benjamin alude precisamente a la pérdida del aura, análoga a una noche sin estrellas (1939: 280).

En cuanto personificación del aura, a la *passante* se le atribuye una luminiscencia especial, cuestión también relacionable con la idea benjaminiana, igualmente luminica e inspirada en la fotografía, del «flash», ese impacto o *shock* que genera un estímulo urbano que despierta la conciencia alienada moderna y rompe el tiempo homogéneo de la ciudad (Benjamin, 1939: 282). Dicho instante de aparición-desaparición de la *passante*, junto a su aspecto casi transparente,

suele describirse bajo tintes oníricos; Helena es comparada con un «sueño luminoso» (Asunción, 2006: 543) y la *flânerie* del surrealismo continuará esta asociación en sentido freudiano, como evidencia *Nadja* (1928). El sueño es una metáfora para subrayar su apariencia enigmática, brumosa y ondulante, que también se relaciona etimológicamente con el aura: en la mitología grecorromana, es una de las Oceánides, la diosa de la brisa, y vestía con la *velificatio* –un vestido caracterizado, precisamente, por su forma fluida– (Zanker, 1988: 240).

La cuestión de la brisa conduce indispensablemente a la metodología del *Bilderatlas* de Aby Warburg (1906), es decir, la historia visual de la *Primavera*, de Botticelli, que Didi-Huberman (2015: 127) continuará a propósito de la Modernidad. Para ambos, las imágenes son «empáticas» entre sí, realizan «migraciones» (*Wanderungen*); en el caso de la figura femenina divina renacentista, es una recuperación de las Venus clásicas y su atributo visual es una «brisa imaginaria» –es decir, sobrenatural, no física, pues no afecta al resto de personajes del cuadro–, que dota de movimiento grácil y vaporoso a sus accesorios («bewegtes Beiwerk»), como son sus largos cabellos y vestiduras (Warburg, 1906: 55). Como se puede observar, los rasgos identificados por Warburg son recuperados por la estética decadentista.

La historia iconológica de la *passante* y su asociación al aura explica, también, que su belleza tienda a ser comparada con obras de arte; así, en *La Beauté*, *À une Madone* y *À une dame créole*, entre otros poemas, Baudelaire la dota de rasgos escultóricos, influenciado por la Gradiva de Jensen; y Proust compara su paso con una obra impresionista, concretamente un «Renoir» (Leroy, 1990: 18).

Sin embargo, la figura de la Fanfarlo o la «Venus Negra» de Baudelaire pueden parecer una importante excepción. Tiene en común con la *passante* ser una mujer urbana construida por la mirada de deseo masculina. De hecho, a ambas se les rinde devoción; mística a la *passante* –así, Prince afirma «venerar» a Léa como un ángel (Dujardin, 1887: 45)–; y casi satánica en el caso de la mujer oscura (Ochoa, 2013: 221). Incluso las dos pueden aparecer en un mismo relato; así, en *De sobremesa* tenemos a la pura Helena y la infernal Julia. Pero a esta la diferencia su aspecto casi vampiresco y sus ademanes sexualizados, alejados de la pureza e intangibilidad hasta ahora analizada; una carece de corporeidad, y la otra la tiene en exceso.

Su contraposición con la *passante* concreta el clásico binarismo occidental entre la «Puta» y la «Virgen», imaginario visual en el que el cine se apoyará (Badiou, 1998: 82). Así, esta mujer satánica, en el relato fílmico, no es otra que la *femme fatale*, que sí recibe numerosos estudios (Boozer, 1997; Grossman, 2009; Hanson y O'Rawe, 2013). De ahí la necesidad de hacer lo mismo a propósito de su figura contrapuesta, más aun considerando, como se ha demostrado en este apartado, que sus rasgos son, mayoritariamente, de gran poder visual, lo que permite aventurar que el lenguaje cinematográfico podrá explotar su iconología.

La *passante* cinematográfica

Yo quería ver pasar el movimiento de la ciudad frente a una pantalla y había una ilusión que me mantenía ahí, expectante en ese encuadre: era la ilusión, un tanto disparatada, de que en cualquier momento de esa filmación podía revelarse, dentro de ese encuadre, un orden secreto, un orden oculto. Esta idea, un tanto disparatada, me mantiene atento a las figuras que entran y salen, el ritmo de las entradas y salidas de cuadro, a sus desplazamientos [...]; de pronto hay algo: el movimiento de una cabellera que cruza con paso decidido, quizás una ciclista que irrumpe dentro del cuadro [...].

Carta #4 a Jonas Mekas, en *Todas las cartas*.

Correspondencias fílmicas (2011), de José Luis Guerín.

Se mencionaba que las imágenes son empáticas entre sí. Sin embargo, esto no quiere decir que la *passante* cinematográfica sea una mera réplica de la literatura y la pintura, pues traducirá dichos códigos de acuerdo con su propia materialidad y lenguaje, y, además, a la cultura visual, los avances tecnológicos y, en definitiva, las condiciones infraestructurales de la época. Así, por ejemplo, la asociación de la *passante* con la luz se verá inevitablemente atravesada por la nueva experiencia estética que supone el cine en sí mismo; el público de la *Cinématographe Lumière* destacaba la aparición de siluetas fantasmales de luz y sombra como parte integral del espectáculo, y bajo esas coordenadas se modulan los atributos iconológicos de la *passante* fílmica (Vedrès, 1945: 64; Liandrat-Guigues, 2018: 45).



1. *Amanecer*, 1927 [12'11"]

La cuestión es que, si existe una literatura de *flânerie*, existen relatos cinematográficos de *flânerie*. El cine y el *flâneur* comparten su nacimiento a finales del siglo XIX, y no es de extrañar que la ciudad constituya un campo experimental y temático de primer orden, como revelan géneros tan distintos como las sinfonías urbanas o la posterior *Nouvelle Vague* (Schürmann, 2009: 31). En lo referente a la figura urbana femenina, como ya se mencionaba, el cine ha construido el personaje prototípico de la *femme fatale*, herencia de la iconología de la Venus Negra, paradigmáticamente expresada en *Amanecer* (1927), de Murnau, donde la tentadora es, directamente, una personificación de la ciudad [1]. Aquí analizaremos la construcción de su contrapunto estético, la *passante*.

Aunque cada vez existen más excepciones en virtud de la crítica feminista de la *male gaze* (Brey, 2020), en el cine de *flânerie* la figura protagonista suele ser un varón blanco y desocupado que deambula por una gran ciudad y, en un momento, tiene un encuentro con el personaje femenino, convertido en objeto de deseo. Ella, por ende, tiende a ser un personaje secundario. En el caso del corpus seleccionado, así ocurre de forma evidente en *American Graffiti* y *En la ciudad de Sylvia*, con las que se comenzará el análisis. Para facilitar la comparación, el comentario se estructurará en función de los códigos que presentan en su construcción de la *passante*, identificando cómo son traducidos al medio fílmico.



2. *L'Atalante*, 1934 [1:11'34"-39"]

La excepción que parece suponer *Una historia de amor y deseo*, donde el personaje femenino presenta una agencia, será puesta en cuestión en el último subapartado, a modo de demostración de la pervivencia implícita de tales codificaciones incluso en el cine más contemporáneo y de una intencionalidad social y crítica.

La mujer evanescente: color blanco y brisa

Didi-Huberman menciona algunos ejemplos de la aparición de la «ninfa fluida» en el cine; así, cita una escena de *L'Atalante* (1934), de Jean Vigo, donde la amada, que porta un vestido blanco, es convertida en un amor imposible al hundirse bajo el mar, que la dota de un aspecto evanescente y ondulante: un trasunto cinematográfico de las mencionadas Oceánides (2015: 156) [2]. En un contexto urbano, esta asociación cinematográfica de la mujer bella con vestidos blancos y vaporosos por el efecto de la brisa tiene su paradigma en la clásica imagen de Marilyn Monroe sobre la rejilla del metro, en *La tentación vive arriba* (Billy Wilder, 1955), pero no es el único ejemplo [3]. En el cine de *flânerie* será un recurso característico para simbolizar la presencia aurática de la *passante*.

En *American Graffiti*, encontramos una forma de *flânerie* adaptada al contexto estadounidense, en coche. Desde el inicio, nos queda claro que el protagonista, Curt, es víctima del *spleen* y desea encontrar el ideal femenino, diferente a las mujeres ordinarias: «Why is it every girl that co-



3. *La tentación vive arriba*, 1955 [1:14'40"]

4. *American Graffiti*,
1974 [11'50"]



mes around here is ugly? Or has a boyfriend? Where is the dazzling beauty I've been searching for all my life?» (Lucas, Katz y Huyck, 1978: 5). Su deseo se cumple cuando, en un semáforo, tiene la «visión» de una mujer a la que describe como una diosa «casi etérea» y que pasará a denominar la «chica del T-bird» (Lucas, Katz y Huyck, 1978: 16-17). Dicho coche y la propia vestimenta de esta *passante* son blancos, y sus cabellos son rubios, casi blanquecinos [4]. Tras la aparición, se sigue un intento fallido de persecución, reproduciéndose el carácter esquivo de la transeúnte decimonónica en clave contemporánea, automovilística (Smith, 2018: 464).

La luz blanda y difusa que rodea a la *passante* es, pues, un trasunto de la brisa de la ninfa. El cine utiliza sus propios recursos para modular los rasgos iconológicos de la transeúnte baudelairiana. Así, se puede citar, entre otros ejemplos posibles, *Rumble Fish* (1983), de Francis Ford Coppola, donde la amada se pierde entre una nube blanca de polvo [5]. Otras propuestas actualizan el uso de la luz en términos netamente modernos; en *Vértigo* (1953), de Alfred Hitchcock, cuando Judy-Madeleine (Kim Novak) sale del baño en la escena final, está imbuida de una luz que, si bien es blanda y confusa como en los anteriores ejemplos, es verdosa y de neón, en consonancia con la iluminación de San Francisco [6].

La persecución de la *passante*

La pérdida de la amada puede llevar a una búsqueda por calles laberínticas que confunden al *flâneur* y lo alejan fatal-

mente de su objeto. Así ocurre en la propuesta de Guerín, en Estrasburgo. Frente al anterior caso, esta búsqueda casi detectivesca no tiene como pistas una apariencia, sino un nombre, Sylvia.

La ausencia del rostro femenino para subrayar el carácter Ideal y, por ende, irrepresentable de la *passante* es



5. *La ley de la calle*, 1983 [35'54"]

6. *Vertigo*, 1958 [1:50'54"]7. *En la ciudad de Sylvia*, 2007 [50']

explotada en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. Este recurso aparece en otras propuestas del cine de *flânerie*, como es el caso de *Her* (2013). Como en los anteriores ejemplos, encontramos una traducción contemporánea de un rasgo de la *passante*, en este caso, su inaprehensibilidad: es representada mediante una inteligencia artificial y, al final, parece difuminarse sin rastro entre la multitud. Así, a pesar de la diferencia temática entre estas películas, *Her* y la propuesta de Guerin comparten un mismo recurso para codificar el amor imposible, que se repite en el final de títulos tan dispares como *Lost in Translation* (2003) o *El efecto mariposa* (2004).

Por lo tanto, el cine actualiza el uso de la multitud como obstáculo del deseo del *flâneur*. *En la ciudad de Sylvia* mantiene la cafetería y la callejuela como *locus* típico, pero incluye espacios masificados actuales, como el tranvía [7]. Los medios de transporte han devenido un cliché cinematográfico –el metro en *Her* o *Shame* (2012), el tren en *Before Sunrise* (1995)–.

Finalmente, Guerin compara a la misteriosa mujer buscada con grandes musas literarias, como la Beatriz de Dante. La ciudad entera se vuelve una alegoría para el *flâneur*, como expresaba Benjamin. Aquí, un *graffiti* que reza *Laura je t'aime* se convierte en un símbolo de su búsqueda, comparada con el rastreo de la amada de Petrarca (Ortiz, 2017: 148).



8. *En la ciudad de Sylvia* [23'22"] y *Vértigo* [25'29"]

El poeta y la musa. La mirada asimétrica

En estas películas, se mantiene que el protagonista sea un artista de singular sensibilidad. En *American Graffiti*, Curt se convertirá en escritor; en las ya mencionadas *Her* y la secuela *Before Sunset* (2004), Theodore redacta cartas de amor y Jesse es novelista; y así ocurre también, por ejemplo, en *Midnight in Paris* (2011), de Allen. Podría parecer que *En la ciudad de Sylvia* es una excepción, pero su actitud reproduce continuamente la que Baudelaire (1863) describía en *El pintor de la vida moderna*, tomando notas de todo cuanto ve y reproduciendo la idea del genio romántico.

En las propuestas de Lucas y Guerin, las mujeres carecen de identidad en el relato; desconocemos sus habilidades y ocupaciones. No obstante, muchas películas de *flânerie* no mantienen esta asimetría de forma tan marcada; quizá por la necesidad de un relato que dote de cuerpo a la película, a menudo sí se encuentra desarrollado un contacto en el que deambulan juntos por la ciudad, como ejemplifica la saga *Before*.

Sin embargo, en cierta medida, se siguen reproduciendo los estereotipos de la relación *flâneur-passante*; en el primer encuentro, es él quien la observa a ella. Él es el «observador no observado» (Poe, 1840) y ella, la musa. Así ocurre en todos los títulos hasta ahora mencionados. En *Vértigo*, más aún, la pérdida de la amada pasa por su –supuesta– muerte, repitiendo una parte clave del relato de *flânerie* –el propio Hitchcock define en términos necrófilos la relación del protagonista con Judy-Madeleine (Truffaut, 2019: 254)–. Incluso cuando la película es protagonizada por una mujer paseante, como es el caso de *Cléo de 5 à 7* (1962), se destacará el vo-

yeurismo al que se ve sometida en su tránsito por la ciudad utilizando el recurso visual de los reflejos en los espejos, que refuerza la multiplicación de miradas. Benjamin ya afirmaba que París es una ciudad tanto de la luz como de los reflejos, y lo relacionaba con la cuestión femenina: «aquí las mujeres se ven más que en otras partes [...] antes de que la vea el hombre, ya la juzgaron diez espejos» (Buck-Morss, 1986: 103). Esta cuestión se relaciona con la citada idea de la *male gaze*, analizada por los estudios cinematográficos de género.

Finalmente, también se recupera su comparación con una obra de arte, reforzando la diferencia de agencia estética entre el *flâneur* y la *passante*. En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, en una intertextualidad evidente con *Vértigo*, asistimos a un espectáculo similar en el Museo del Louvre, y en *En la ciudad de Sylvia*, el protagonista observa cómo una mujer se peina con un recogido muy similar [8].

¿Pervive la *passante*?

Una historia de amor y deseo, en cuanto producción actual, y dirigida desde la experiencia personal de su directora, ha superado varios de los códigos identificados del cine de *flânerie*. Frente a los anteriores ejemplos, el personaje de la joven tunecina, Farah, estudia Literatura en la Sorbona, y no solo Ahmed, el protagonista. La imagen de París no es un cliché romántico, sino el de las viviendas del *périphérique*, y se realizan críticas a los valores misóginos que condicionan la vida del protagonista argelino y su hermana. Además, Farah no comparte el canon de belleza hasta ahora explicitado, ni se ve asociada a una gama cromática de blancos.



9. *Una historia de amor y deseo*, 2021 [8'36"]

Sin embargo, se ha seleccionado como ejemplo por que sigue manteniendo el esquema asimétrico *flâneur*-musa ambientado en la gran ciudad. Así, conocemos a Farah por primera vez, y a lo largo del resto de la cinta, desde los ojos de Ahmed, que la contemplan obnubilados, por ejemplo, en clase y en el metro parisino. Por lo tanto, se mantiene la dinámica asimétrica de miradas y agencias en la trama [9]. Como en la saga *Before*, deambulan juntos; sin embargo, ella depende de él para saber volver a casa, lo que le convierte en el conocedor de la ciudad.

Por otro lado, la indecisión de Ahmed respecto a tener relaciones sexuales con ella constituye el grueso de la trama, y sus motivos reproducen los códigos de amor de la literatura decimonónica: la desea, pero teme que ella pierda su estatus ideal. Así lo expresa en una exposición oral sobre *La historia de Layla y Manjun* que realiza en clase, que se convierte en una conversación implícita con Farah. Ella deviene un trasunto de Layla, de la musa. Además, la capacidad literaria de Ahmed es reforzada frente a la de Farah; no solo se explicita su mayor capacidad para el comentario de texto, sino que lo vemos leyendo y escribiendo en varias ocasiones, frente al único momento en que ella le redacta una carta –que, además, es en respuesta a una de Ahmed–.

A pesar de todo, este título presenta diferencias en su tratamiento de la narrativa de *flânerie* hasta ahora analizada. Además de las ya mencionadas, el *leitmotiv* literario son referencias orientales. El final de la película también propone un cambio, pues la consumación del amor es llevada a término. Es ella, además, quien desea tener relaciones, lo que puede entenderse como una normalización del deseo sexual femenino, frente a la pureza virginal que solía acompañar a la *passante*. Sin embargo, como se ha podido observar, el resto de claves de la *flânerie* tradicional se repiten de forma implícita.

Conclusiones

Tras el análisis de las películas, interpretadas desde un marco teórico basado en la literatura de *flânerie*, la filosofía de Benjamin y la iconología de Warburg, se han identificado una serie de *leitmotivs* visuales y narrativos que permiten sustentar la idea de la existencia de un cine de *flânerie*.

Centrándose en la figura del personaje femenino y su relación genealógica con la *passante* baudelairiana, se ha evidenciado que en todas las películas consideradas existe un protagonista masculino que se identifica con la figura del artista. El primer rol de la mujer, incluso cuando tiene una participación sostenida en la película, es ser observada desde una cierta lejanía en su tránsito por la ciudad desde una cámara subjetiva, de modo que su aparición está mediada por la mirada masculina, asumiendo la clásica condición de musa y un carácter casi intangible. Si bien, como diferencia frente al modelo literario, se puede dar un encuentro prolongado entre ambos, este sigue destinado a la despedida, y se mantiene el uso de la confusión entre la multitud o la lejanía en un transporte como desencadenante.

Los atributos de la blancura, la palidez y los vestidos vaporosos de la *passante* son traducidos en el cine bajo sus propios recursos, como son una luminosidad blanda y una construcción atmosférica caracterizada por la neblina. Se ha tratado de demostrar que estos aspectos son trasuntos de la brisa imaginaria warburgiana y del aura benjaminiana, y que su lenguaje opone este personaje a la figura urbana de la *femme fatale*. No obstante, dicho canon de belleza es superado por la reciente cinta *Una historia de amor y deseo*.

Finalmente, el corpus analizado demuestra que la relación de encuentro con la mujer en la ciudad también se ve adaptada al contexto urbano contemporáneo; así, se acogen con mucha más naturalidad los medios de transporte modernos como escenario para el amor, incluso en propuestas de estética más romántica, como *En la ciudad de Sylvia*.

En definitiva, el cine presenta diferencias en su tratamiento de la temática de la *passante* que demuestran su especificidad como medio artístico. En todo caso, la pervivencia de la figura de la *passante* en su relato y sus códigos visuales evidencia la necesidad de ulteriores estudios comparativos que continúen la construcción de una suerte de *Bilderatlas* de la transeúnte en el cine.

Nota

* Este trabajo ha sido posible gracias a las ayudas predoctorales para investigación y docencia «Programa Severo Ochoa» (BP20-147) del Principado de Asturias.

Bibliografía

- ASUNCIÓN SILVA, José (1925/2006), *De sobremesa*, Cátedra, Madrid.
- AUGÉ, Marc (2007), *Por una antropología de la movilidad*, Gedisa, Barcelona.
- BAUDELAIRE, Charles (1857/2018), *Las flores del mal* (edición bilingüe), Cátedra, Madrid.
- BAUDELAIRE, Charles (1863), «Le peintre de la vie moderne», *Figaro*, 10 année, n.º 916 y 917, noviembre.
- BAUMAN, Zygmunt (1994), «Desert espectacular», en TESTER, Keith (comp.), *The Flâneur*, Routledge, Londres, pp. 138-157.
- BENJAMIN, Walter (1921/2018), «Pequeña historia de la fotografía», en IBÁÑEZ, Jordi (ed.), *Iluminaciones*, Taurus, Madrid, pp. 71-90.
- BENJAMIN, Walter (1929/2018), «Para una imagen de Proust», en IBÁÑEZ, Jordi (ed.), *Iluminaciones*, Taurus, Madrid, pp. 41-54.
- BENJAMIN, Walter (1935/2018), «París, capital del siglo XIX», en IBÁÑEZ, Jordi (ed.), *Iluminaciones*, Taurus, Madrid, pp. 253-268.
- BENJAMIN, Walter (1936/2018), «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en IBÁÑEZ, Jordi (ed.), *Iluminaciones*, Taurus, Madrid, pp. 195-223.
- BENJAMIN, Walter (1939/2018), «Sobre algunos temas en Baudelaire», en IBÁÑEZ, Jordi (ed.), *Iluminaciones*, Taurus, Madrid, pp. 269-306.
- BOOZER, Jack (1999), «The lethal femme fatale in the noir tradition», *Journal of Film and Video*, vol. 51, n.º 3/4, pp. 20-23.
- BOURDIEU, Pierre (1998), *La domination masculine*, Seuil, París.
- BRETON, André (1928/1984), *Nadja*, Seix Barral, Madrid.
- BREY, Iris (2020), *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Points, París.
- BUCK-MORSS, Susan (1986), «The flâneur, the sandwich-man and the whore: the politics of loitering», *New German Critique*, n.º 39, pp. 99-140.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2015), *Ninfa fluida*, Gallimard, París.
- D'SOUZA, Aruna y McDONOUGH, Tom (2008), *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Cultural in Nineteenth-century*, Manchester University Press, París y Manchester.
- DUJARDIN, Édouard (1887/2001), *Les lauriers sont coupés*, Flammarion, París.
- ELKIN, Lauren (2017), *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*, Strauss and Giroux, Nueva York.
- ENGELS, Friedrich (1845/1975), «The Condition of the Working Class in England», en *Marx/Engels Collected Works: Vol. 4*, International Publishers, pp. 295-596.
- FADANELLI, Guillermo (2017), *Elogio de la vagancia*, Debolsillo, Barcelona.
- GLEBER, Anke (1999), *The Art of Taking a Walk. Flânerie, Literature and Cinema in Weimar Culture*, Princeton University Press, Nueva Jersey.
- GROSSMAN, Julie (2009), *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up*, Springer.
- HANSON, Helen y O'RAWE, Catherine (2010), *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, Springer.

- JOYCE, James (1922/2021), *Ulises*, Cátedra, Madrid.
- KÖHN, Eckhardt (1989), *Straßenrausch: Flanerie und kleiner Form-Versuch zur Literaturgeschichte des Flâneurs von 1830-1933*, Das Arsenal, Berlín.
- LACIS, Asja (1971), *Revolutionär im Beruf*, Regner & Bernhard, Múnich.
- LEFEBVRE, Henri (1973/2000), *Espace et politique: le droit à la ville II*, Anthropos, París.
- LEROY, Claude (1999), *Le mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues*, Presses Universitaires de France, París.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (2018), *Paris 1900 de Nicole Vedrès (1947)*, *Kaléidoscope des hours*, L'Hartmann, París.
- LUCAS, George, KATZ, Gloria, y HUYCK, Willard (1978), *American Graffiti: A Screenplay*, Grove Press, Nueva York.
- MORÁBITO, Fernando (2015), *Berlín también se olvida*, Sexto Piso, Madrid.
- NEUMEYER, Harald (1999), *The Flâneur: Konzeptionen der Moderne*, Königshausen und Neumann, Würzburg.
- OCHOA, Jorge Mario (2013), «El poeta en »De sobremesa« de José Asunción Silva», *Thémata. Revista de Filosofía*, n.º 47, pp. 205-18.
- ORTIZ, Luz Marina (2017), *El flâneur en el cine de José Luis Guerín: mirada y percepción del espacio urbano*, tesis doctoral, Universidad de Córdoba.
- PARKHURST, Priscilla (1994), «Flâneur on and off the streets of Paris», en TESTER, Keith, *The Flâneur*, Routledge, Londres, pp. 22-43.
- PARSONS, Deborah (2006), *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, Oxford University Press, Oxford.
- PERRATON, Charles y JOST, François (2003), *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma*, L'Harmattan, París.
- PESSOA, Fernando (1987), *Sobre literatura y arte*, Alianza, Madrid.
- POE, Edgar Allan (1840), «The man of the crowd». En: <<https://poestories.com/read/manofthecrowd>> (fecha de consulta: 01-12-2022).
- BENJAMIN, Walter y QUINCEY, Thomas de (1821/2000), «Confessions of an English Opium-Eater», en LINDOP, Grevel (ed.), *Works of Thomas De Quincey*, vol. II, Pickering & Chatto, Manchester.
- SCHÜRMAN, Michael (2009), *Paris Movie Walks*, The Intrepid Traveler, Branford.
- SEVERIN, Rüdiger (1988), *Spuren des Flâneurs in deutschsprachiger Prosa*, Peter Lang Verlag, Frankfurt/Main.
- SHIELDS, Rob (1994), «Fancy footworks: Walter Benjamin's notes on flânerie», en TESTER, Keith, *The Flâneur*, Routledge, Londres, pp. 61-80.
- SMITH, Frances (2018), «Smoke gets in your eyes: re-reading gender in the nostalgia film», *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 35, n.º 5, pp. 463-487.
- TILLER, Elizabeth (2015), *Women Walking: The Flâneuse and Urban Tourist in Cinema*, tesis doctoral, University of Stirling.
- TRUFFAUT, François (1966/2019), *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid.
- VEDRÈS, Nicole (1945), *Images du cinéma français*, Éditions du Chêne, París.
- VENTURA, Lourdes (2000), *La tiranía de la belleza*, Plaza & Janés Editores, Barcelona.
- VÍÑEZ, Antonia y VÍÑEZ, Inmaculada (2021), «La 'donna angelicata' o la deshumanización de la mujer: aproximación al concepto de musa en el dulce stil novo», *Raudem. Revista de estudios de las mujeres*, n.º 9 (1), pp. 162-175.
- WARBURG, Aby (1888-1906), *Botticelli*, Warburg Institute Archive III.39-1-5, Londres.
- WILSON, Elizabeth (1992), «The Invisible Flâneur», *New Left Review*, n.º 191, pp. 90-110.
- WOLFF, Janet (1985), «The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity», *Theory Culture Society*, n.º 2, pp. 37-46.
- WOOLF, Virginia (1925/1960), *Mrs. Dalloway*, Brace & World, Londres.

Filmografía

- ALLEN, Woody (2011), *Midnight in Paris*. Estados Unidos, Francia: Sony Pictures Classics.
- BOUZID, Leyla (2021), *Una historia de amor y deseo*. Francia, Túnez: Blue Monday Productions, arte France Cinéma, CNC, Cinéma 14, Fonds Images de la Diversité.
- BRESS, Eric (2004), *El efecto mariposa*. Estados Unidos: BenderSpink, FilmEngine, Katalyst Films.

- COPPOLA, Francis Ford (1983), *La ley de la calle*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- COPPOLA, Sofia (2003), *Lost in Translation*. Estados Unidos: American Zoetrope, Tohokushinsha Film.
- GUERÍN, José Luis (2007), *En la ciudad de Sylvia*. España, Francia: Eddie Saeta S.A, Château-Rouge Production.
- GUERÍN, José Luis (2007), *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. España, Francia: José Luis Guerín.
- GUERÍN, José Luis (2011), *Correspondencia Jonas Mekas-J.L. Guerin*. España: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Centro Cultural Universitario Tlatelolco.
- HITCHCOCK, Alfred (1958), *Vértigo*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- JONZE, Spike (2013), *Her*. Estados Unidos: Annapurna Pictures.
- LINKLATER, Richard (1995), *Before Sunrise*. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- LINKLATER, Richard (2004), *Before Sunset*. Estados Unidos: Warner Bros.
- LUCAS, George (1974), *American Graffiti*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- MCQUEEN, Steve (2012), *Shame*. Reino Unido: UK Film Council, See-Saw Films.
- MURNAU, Friedrich Wilhelm (1927), *Amanecer*. Estados Unidos: Fox Film Corporation.
- VARDA, Agnès (1962), *Cléo de 5 à 7*. Francia: Carlo Ponti, Georges de Beauregard.
- VIGO, Jean (1934), *L'Atalante*. Francia: Gaumont.
- WILDER, Billy (1955), *La tentación vive arriba*. Estados Unidos: 20th Century Fox.