

BREVE HISTORIA DE LA VENTANA

A short history of window

Autor: Macarena García Moggia¹

Filiación: Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

Email: macarenagarciamoggia@gmail.com

Resumen:

Nuestro estudio realiza un seguimiento del motivo de la mirada a través de la ventana en algunas obras pictóricas y literarias que van del siglo XV al siglo XIX, mostrando la existencia de una relación muy duradera y tempranamente formulada entre las ventanas y las metáforas de la mirada. Se definen, para ello, cuatro momentos: el Renacimiento italiano y el holandés, el Romanticismo alemán y el Realismo francés. El análisis de las obras escogidas nos conduce a pensar la ventana, en primer lugar, como un modo de experimentar el mundo de lo que se ve de acuerdo a un modelo preestablecido que supone una separación, únicamente franqueable por el ojo, entre el espacio del observador y el de lo observado; en segundo lugar, como un símbolo de la contraposición fundamental que se establece en la época moderna entre la vida que transcurre en un espacio interior -conocida, limitada, burguesa- y el espacio exterior que se proyecta tras la ventana, ya se trate de la naturaleza o de la vida urbana; finalmente, como una técnica de abstracción visual y de producción de imágenes anterior a la fotografía y el cine e indisociable de la pintura, que aparece mucho menos como una metáfora o un motivo en el arte, que como una experiencia de mundo fundamental cuya crisis proclamaron las vanguardias.

Palabras clave: Ventana, observador, experiencia interior, experiencia exterior.

Abstract:

This study follows the motif of regarding through windows in some pictoric and literary works from XV to XIX century, showing the existence of a longlasting relation between windows and the metaphors of regard. In order to do so, we formulate four moments: italian and dutch Renaissance, german Romanticism and french Realism. The analysis of the chosen artworks compels us to think the window, primarily, as a way of experiencing the visible world according to a preestablished model that supposes a separation, reachable solely through the eye, between the observer's space and the space of the observed; then, as a symbol of the fundamental contrast established on modernity between life that takes place on inner space –known, limited, bourgeois- and the outer space projected through the window (nature or urban life); finally, as a technique of visual abstraction and of image production prior to photography or cinema, and inseparable from painting, which appears less as a

metaphor or an art motif, than a fundamental world experience whose crisis was announced
by the avant-garde.

Key words: Window, observer, inner experience, outer experience.

En esa casa que aún no conocemos
sigue abierta la ventana que olvidamos cerrar.
Juan Luis Martínez

1.

En uno de sus cuadernos de notas, Leonardo Da Vinci utiliza la figura de la ventana como metáfora del ojo y su relación con el alma: “El ojo, la ventana del alma –dice-, es el principal medio a través del cual el sentido central puede apreciar de forma más completa y abundante las infinitas obras de la naturaleza” (12). Para el artista, el alma no residía en el cuerpo o en la superficie de la percepción, sino en aquel lugar llamado “sentido central”, donde convergen todos los sentidos. Por esa razón, los ojos aparecen como verdaderas ventanas que marcan el punto de cesura e intersección entre el adentro y el afuera, a la vez que dan noticia al alma “aprisionada” de todo cuanto la naturaleza le depara.

La *Madonna Litta* (imagen 1), del mismo Da Vinci (aunque todavía quepan algunas dudas sobre su atribución), pone en escena una figura semejante: las ventanas a las que se dirige la mirada del observador marcan una separación entre el espacio interior desde donde nosotros observamos, y el espacio exterior que proyecta el paisaje y la luz. Funcionan, en ese sentido, y tal como lo ha sugerido Juan Eduardo Cirlot, como posibilidad de penetración y a la vez de lontananza, es decir, como forma de apertura e invitación a la mirada, al mismo tiempo que de cierre. La metáfora de Da Vinci insinúa que a mayor contraste entre apertura y cierre –incluso si en una pintura como esta consideramos la luz- más completa ha de ser la visión que de la naturaleza el alma logra representarse.



Imagen 1

También William Shakespeare recurrió a la figura de la ventana como metáfora del ojo y la mirada. En su poema *Venus y Adonis* (1592-93), basado en un episodio de *Las Metamorfosis de Ovidio*, hay una estrofa que dice:

The nigh of sorrow nows is turn'd to day:
 Her two blue windows faintly she up-heaveth,
 Like the fair sun, when in his fresh array
 He cheers the morn, and all the earth relieveth:
 And as the bright sun glorifies the sky,
 So is her face illumined with her eye²

El tropo aquí es más complejo: las ventanas azules que la doncella abre son sus ojos, tras una noche de dolor, comparados luego con un sol luminoso que alegra la mañana y que ilumina el cielo como ahora su rostro, en una nueva comparación, se ilumina con sus ojos, cerrándose la estrofa con el objeto metaforizado: *with her eye*.

En el poema, no son ya los ojos las ventanas del alma, como para Da Vinci, sino más bien las ventanas del cuerpo. La figura se repite en el soneto 24 del mismo autor, donde los ojos de la amada dibujados en el pecho son las ventanas que dejan entrar el sol: "Mine eyes have drawn thy shape, and thine for me/ Are windows to my breast, where-through the sun/ Delights to peep, to gaze therein on thee"³. Teñida en ambos casos de erotismo -ya que no

es lo mismo hablar de “pecho” que de “alma”-, el empleo de la figura en Shakespeare sugiere que al formularle la pregunta respecto del destino último de la mirada, su respuesta sería, ocupando una expresión de Paul Valery, que “nada hay más profundo que la piel”.

Pero más allá de las diferencias en el empleo de la figura en uno y otro autor, lo que en principio nos interesa destacar es que un elemento eminentemente arquitectural, como son las ventanas, ocupa en uno y otro caso un lugar semejante: el de la mirada. Ese lugar, encarnado en la figura del observador ante una ventana, encuentra a lo largo de la historia del arte y la literatura modernas representaciones distintas y reiteradas, a tal punto que Jean Starobinski definió, a propósito de la obra temprana de Kafka, la experiencia de la mirada a través de la ventana como un verdadero arquetipo.

Se trata, sin embargo, de un arquetipo que tiene una historia, “une histoire qu’il a des conditions, et des conséquences”, como señala Gérard Wajcman (15) en un extenso estudio dedicado a la función de la ventana en la conformación de la subjetividad moderna. Una historia que no permite omitir, por ejemplo, que la mirada a través de la ventana supone una experiencia de habitabilidad determinada que pasa ante todo por la construcción de interiores que mantienen contacto con el exterior a través de unas fisuras ortogonales en los muros, a la altura de los ojos, las cuales encuentran sus antecedentes arquitectónicos en las construcciones romanas pero solo se conforman como membrana para la luz y el color, tal como las conocemos hoy, alrededor del siglo XVII, cuando la producción de vidrio transparente en grandes tamaños se vuelve posible. Una historia que, asimismo, no puede pasar por alto la primacía que en el Renacimiento adquiere el ojo, respecto del oído, como medio de transmisión y forma privilegiada de conocer el mundo, convirtiendo a la pintura en la *fleur de tout art*.

En ese proceso, el trabajo de Da Vinci es crucial, pero sobre todo lo será la invención de la perspectiva, por Leon Battista Alberti.

2.

En su *Tratado de la pintura* de 1436, Leon Battista Alberti lleva a cabo una comparación explícita entre la pintura y una ventana abierta, estableciendo entre ambas un vínculo en adelante difícilmente disoluble.

Permítanme decirles lo que hago cuando pinto. Primero que nada, sobre la superficie en la que voy a pintar dibujo un cuadrado de ángulos rectos, tan grande como me plazca, y al cual considero una *ventana abierta* a través de la que observo lo que deseo pintar. (Alberti 21)

El “cuadrado de ángulos rectos” al que se refiere Alberti define un marco y, al mismo tiempo, un extracto de la realidad a registrar; imaginó este marco como un espacio en blanco en el muro dentro del cual la pintura sería organizada en base a las reglas de un punto de perspectiva. Su idea era que los objetos pudiesen ser pintados de tal manera que la superficie fuese tan transparente como un vidrio a través del cual pase la pirámide visual, y para eso inventó la técnica del velo, descrita como una red de cuerdas que al encontrarse entre el ojo del pintor y el objeto a pintar simplifica la transferencia de los volúmenes del espacio al plano, la cual habría sido introducida en los talleres de muchísimos pintores – entre los que se cuenta el mismo Da Vinci-, como lo demuestran las ilustraciones de Albrecht Dürero (imagen 2) y Hieronymus Rodler (imagen 3).



Imagen 2

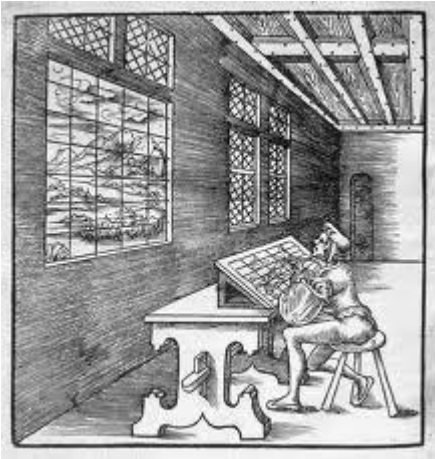


Imagen 3

Para Alberti, la “ventana abierta era una metáfora del método de la perspectiva” (Stoichita, *La invención* 20). La superficie de la imagen funcionaba como el cristal transparente tras el que se desplegaba en profundidad la representación de un espacio tridimensional, homogéneo y coherente, que sugiere ante todo una paradoja fundamental: de una parte queda implicada la presencia del espectador, cuya figura adquiere una función centralizadora que reemplaza la combinación medieval de puntos de vista que se observa en pinturas como el Vía crucis del Maestro dell’ osservanza (imagen 4), según advierte Stoichita en *Ver y no ver*; de otra parte, el método transforma lo que para la Edad Media era un objeto dotado de cualidades simbólicas en las que el sujeto y el objeto externo tendían a fusionarse, en algo que puede ser sostenido con los brazos extendidos, para que desde ahí se le someta a un escrutinio óptico desprovisto de cualquier subjetividad posible. De esa manera, la pintura como ventana funciona como distanciamiento a la vez que como inclusión del observador respecto de lo observado, en este caso el espectador. Regis Debray ha dado luces sobre esta contradicción al señalar que “la pesquisa del interior parece progresar con la investigación del exterior. Subjetivación de la mirada, objetivación de la naturaleza: cara y cruz de una misma moneda” (167).



Imagen 4

La paradoja aparece perfectamente ilustrada en el famoso cuadro San Jerónimo en su estudio (1474-1475), de Antonello da Messina (imagen 5). Como en la mayoría de las representaciones de San Jerónimo, en la pintura lo vemos solo, trabajando concentrado en llevar a cabo su cometido, la traducción de la biblia. Solo que a diferencia de otras ocasiones, esta vez el personaje ubicado en el centro de la escena no presenta el aspecto desaseado propio del eremita, ni su taller aparece como una aglomeración de objetos y animales simbólicos que responde a un libre ordenamiento de la composición; por el contrario, todo parece perfectamente ordenado, fiel reflejo de la disciplina interior del individuo cuya actitud se impone en la composición de la arquitectura y del paisaje, estrictamente “distanciado” y armónico según las leyes albertianas que rigen el espacio en perspectiva. La objetivación del paisaje que se ve a través de los marcos de las ventanas ubicadas en ambos costados del cuadro, se ve redoblada por la ventana que enmarca la imagen en su totalidad. El mismo marco, sin embargo, a la vez que distancia al espectador respecto de lo observado, lo incluye, hace de él el elemento central: todo se dispone en función de la mirada del que se encuentra afuera de la ventana, en posición de espectador. En su mirada -que es la nuestra- se origina, naturalizándose, el mundo de lo que se ve.

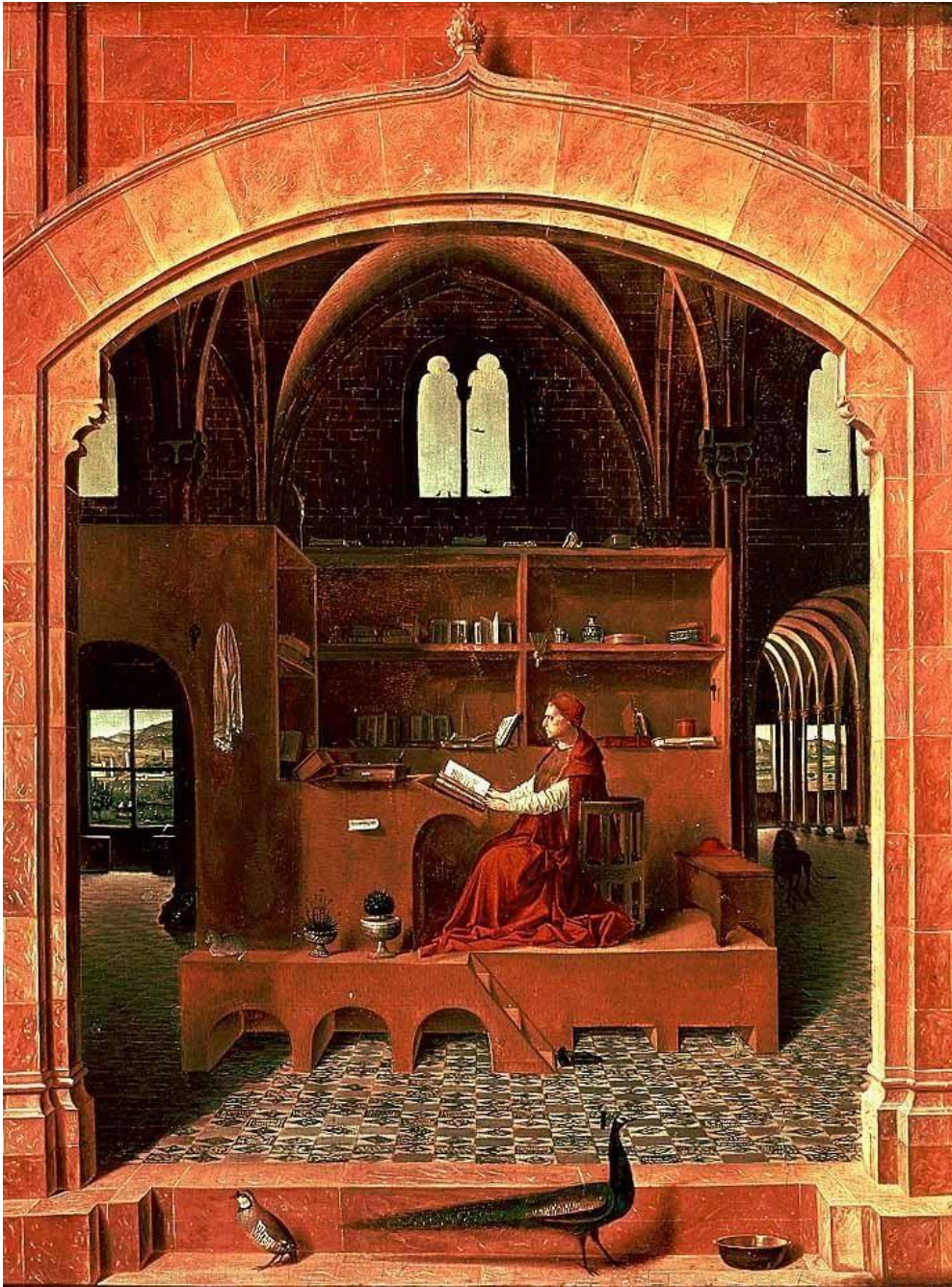


Imagen 5

3.

Otro aspecto determinante a la hora de identificar la recurrencia del motivo de la ventana en pintura, es lo que algunos autores refieren como la irrupción del paisaje en el Renacimiento. La razón es simple: la ventana renacentista actualiza la dialéctica interior/exterior, sin la cual la significación del paisaje, de cualquier paisaje, no podría apreciarse. “Al igual que la naturaleza muerta, el paisaje nace por oposición (...) Para percibir un paisaje como tal es imprescindible respetar una premisa fundamental, la distancia” (Stoichita, *La invención* 44).

En palabras de Alain Roger, la invención de la perspectiva produjo una determinada espacialidad, cubo escénico o *peinture-lá*, que permitió la emergencia de un fondo, un exterior: el *paysage-lá*. Lo que hace de bisagra entre uno y otro es la ventana, cuyo rectángulo transforma el exterior en paisaje, recortándolo no solo del cuadro en tanto “cuadro dentro del cuadro”, sino además de la naturaleza misma, que únicamente se convierte en paisaje en el momento en que comparece tras un marco, para la mirada. Por ese motivo, el papel que desempeña la ventana en el *quattrocento* italiano y holandés es esencial: como ocurre en el San Jerónimo de Messina, que denota influencia tanto flamenca como florentina, a la vez que se hace del cuadro entero una ventana, se enmarcan en las ventanas del fondo otros cuadros en los que aparecen dos recortes aislados de la naturaleza, cada uno de los cuales se presenta como una totalidad.

Esta situación es muy frecuente en la pintura flamenca, más descriptiva que narrativa y donde, según afirma Roger, tiende a desarrollarse una mayor autonomía del paisaje enmarcado respecto de la escena o el personaje que ocupa el primer plano. La extrema minuciosidad de los paisajes en las ventanas flamencas da cuenta de una voluntad de construir verdaderos cuadros dentro del cuadro, incluso a riesgo de dañar la homogeneidad del conjunto –es decir lo que para Alberti era la *armonía*–, como ocurre por ejemplo en la Santa Bárbara (1438) de Robert Campin (imagen 6), o más aún en su *Virgen de la Pantalla* (1420-1425) (imagen 7), donde un cierto desajuste entre la escena y el fondo es manifiesto, sobre todo por el contraste que se produce entre la santidad del personaje y el paisaje urbano representado al fondo⁴.



abcgallery.com - Internet's biggest art collection

Imagen 6



Imagen 7

Ahora bien. Podemos también situarnos del otro lado de la ventana y observar no solo lo que hay afuera, sino lo que hay adentro. Haciendo ese ejercicio, a la figura de un más allá, *peinture-là* o *paysage-là* que permite la perspectiva, se antepone, más acá, la figura del observador, que ocupa lo que hemos llamado la “posición de espectador” y que define, ante todo, una determinada experiencia de observación.

De acuerdo a Hans Lund (1992), la mirada enmarcada que el paisaje del renacimiento inaugura, impone una “norma estética” de percepción de la naturaleza que puede situarse históricamente a partir de numerosos testimonios visuales y literarios de la época. En lo central, esa norma se define por lo que en español llamaríamos una “picturalización” de la naturaleza, vale decir, una imposición imaginaria de la mirada pictórica por sobre la mirada empírica. La pregunta que está a la base de estas reflexiones es, por ejemplo, si acaso puede la naturaleza ser vivenciada en otros términos que la pintura; dicho de otro modo: si acaso la figura de la ventana, que con arreglo a lo señalado se encontraría en la génesis del cuadro como tal, y lo mismo de la pintura de paisajes, invita al observador del mundo exterior de los objetos a contemplarlos en los términos de un arte pictórico, movilizandocódigos similares a la hora de enfrentar la realidad, allá afuera, que a la hora de leer un cuadro.

Para referirse a esta clase de fenómenos, Lund acuña el término *Iconical Projection*, o “proyección icónica”. Tributaria de la distancia que impone todo marco para la mirada, la “proyección icónica” expresa un engranaje, a contar del Renacimiento, entre la experiencia de la naturaleza y su aprehensión estética por parte del observador, la cual supone una separación entre el observador y lo observado que puede ser atravesada únicamente con la mirada. Como dice Lund: “the window allows the passage of eyes rather than feet” (75).

Un ejemplo inmejorable para esta forma de aprehensión estética de la naturaleza lo encontramos en una famosa carta de Pietro Aretino, escrita en 1544, en la que le comenta a Tiziano cómo tras llevar a cabo sus hábitos alimenticios sin compañía, fue a mitigar su angustia ante el marco de una ventana, desde donde pudo admirar un verdadero espectáculo de formas y colores:

¡Mirad las maravillosas nubes formadas de espesores de humedad! La mitad de ellas se han reunido en primer plano, sobre los tejados, mientras que las otras se alejan hacia el último plano. Me he dejado deslumbrar por la diversidad de sus colores. Los más próximos estaban incendiados por los rayos flameantes del sol, mientras que los lejanos eran de un rojo minio más apagado. ¡Qué perfectos los trazos con que los pinceles de la naturaleza componían el cielo, alejándolo progresivamente de las casas, como lo hace Vecellio en sus paisajes! También podían verse aparecer, aquí un verde azulado, allá un azul verdoso, creados por el capricho del maestro de maestros, que es la naturaleza. (ctd en Stoichita, *La invención* 45-46)

Esta espléndida descripción pone de relieve la experiencia de observación o “norma estética” que el marco de la ventana inaugura: a través del cristal, el afuera aparece como una pintura, como un cuadro que reclama su pintor, diría Aretino, instaurando lo que según Stoichita sería la figura mixta del espectador-pintor, representada desde entonces mediante, entre otros, el motivo de la ventana, o más precisamente, de un observador que mira a través de una ventana.

4.

A contar del siglo XIX, e incluso antes, desde finales del XVIII, el motivo de la ventana se constituye como un verdadero topos visual y literario, que de acuerdo a la noción de tópico desarrollada por E. R. Curtius nos remite a un sistema codificable de variaciones formales sobre un motivo -en este caso la ventana-, ligado a una tradición y por tanto a un lenguaje y a unas formas, que se vuelve un lugar común a muchos pintores y escritores de la época.

Respecto de las variaciones del tópico durante este período, Schmoll gen. Eisenwerth distingue, en su estudio dedicado especialmente a la mirada a través de la ventana en pintura, 7 tipos fundamentales: 1) figuras en una ventana mirando hacia fuera; 2) pintura interior con figura dando la espalda al espectador mirando por la ventana; 3) pintura interior con una figura mirando de lado hacia fuera, por la ventana; 4) pintura interior con figura dando la espalda a la ventana; 5) retrato de artista en su atelier con ventana; 6) pintura interior con una figura ocupada en la ventana; 7) pintura de ventana sin figura (13-15).

Los ejemplos para cada una de estas categorías son innumerables; para corroborarlo, puede revisarse por ejemplo el catálogo de una exposición que se realizó en el Metropolitan Museum of Art bajo el título *Rooms With a View. The open window in the 19th Century*, donde se demuestra que una clasificación como esta funciona como articuladora de las distintas elaboraciones del tópico en torno a un problema central, de carácter eminentemente simbólico, a saber: la contraposición que va a establecerse en la época entre la vida interior, conocida, limitada, burguesa, y una exterioridad que se proyecta tras la ventana.

Tanto Schmoll gen. Eisenwerth como Rewald –curadora de dicha exposición- concuerdan en que el asentamiento del tópico se origina en el Romanticismo alemán, a partir de dos hitos. El primero de ellos corresponde a la memorable escena de la ventana que aparece en la novela epistolar y autobiográfica de Goethe, *El sufrimiento del joven Werther (Leiden des jungen Werthers)*, escrita en 1774, en la que el héroe y su idolatrada Carlota evocan las resonancias líricas del paisaje que se cierne tras el cristal:

Nos acercamos a la ventana. Todavía se oía a lo lejos el rugido del trueno. La lluvia caía con dulce murmullo, y la naturaleza parecía cobrar nueva vida. Una brisa pura y fresca traía hasta nosotros la fragancia del jardín. Apoyada en la ventana, Carlota recorría con su mirada pensativa toda la campiña; después elevó los ojos al cielo y, por fin, me miró. ¡Estaban llenos de lágrimas! Puso su mano sobre la mía y exclamó muy emocionada: “¡Klopstock!”. Recordé enseguida la grandiosa oda divina que ocupaba en ese momento su imaginación, y me dejé llevar por el torrente de sensaciones exquisitas que despertaban al conjuro de ese nombre. Sintiéndome vencido me incliné sobre su mano y la besé con los ojos arrasados de lágrimas. (Goethe 24-25)

En cuanto símbolo de una separación entre uno y otro mundo, la ventana que aparece en este pasaje, además de mostrar el movimiento reflexivo propio de un tópico, en el que la literatura se refleja sobre sí misma y deja de referirse al mundo para referirse a un modelo de mundo creado por ella⁵, irrumpe, quizás por primera vez, la imaginación como motor consciente o explícito de la experiencia del observador, esa energía creadora que proviene del alma del hombre, como decía Wordsworth, y que es justamente lo que más adelante echará en falta Werther, una vez que su mirada a través de la ventana se vea opacada por la tristeza.



Imagen 8

Puede leerse en relación con ese pasaje una acuarela de Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1787) (imagen 8) que muestra a Goethe mirando por la ventana durante su visita a Roma, en la que destaca ante todo la inusual perspectiva que adopta el pintor, que pinta justamente lo que el actor no ve, y donde es evidente la figura de la luz que entra por la ventana como símbolo de una Iluminación, es decir, de una experiencia estética de sobrecogimiento y plenitud como la que Goethe describe tantas veces en la primera parte de su novela, antes de que sobrevenga la tragedia. De acuerdo a Selbmann, este particular retrato de Tischbein, que pudo no haber sido consciente de sus consecuencias, puso en juego una mirada en la que se reúnen, por primera vez en pintura, “the subject treated by the painting and the subject who acts” (39), es decir, lo que Stoichita identificaba, a propósito de Aretino, como la figura mixta del espectador-pintor, que abre paso ahora a una nueva experiencia de totalidad de la visión.



Imagen 9



Imagen 10

El segundo hito que Schmolle, Eisenwerth y Rewald identifican a la hora de reflexionar en torno al tópico de la ventana como símbolo durante el Romanticismo, son los dibujos que Caspar David Friedrich realiza desde la ventana de su taller en Dresden (imagen 9), y que derivan en su famosa *The Woman at the Window* (1822) (imagen 10), cuyo parentesco con el Goethe de Tischbein parece ineludible. En ambos casos, la separación entre interior y exterior alcanza una dimensión simbólica, solo que mientras en los primeros dibujos de C. D. Friedrich el tópico hace prevalecer el contraste entre la luz de afuera y la oscuridad del interior, en el segundo, que nos muestra la espalda de una mujer que según se infiere sería la esposa del pintor, destaca la mirada, esa que no vemos pero que nos sugiere una visión idealizada de lo que se extiende más allá de la ventana, en contraposición a lo cerrado y familiar del cuarto. Una mirada en todo caso distinta a la del retrato de Goethe, que es la mirada de quien busca activamente un paisaje de luz. Friedrich eleva la mujer en la ventana al topos de la que espera por algo que proviene de afuera, haciendo de la ventana un símbolo de la separación entre la vida real y los sueños, expresión del deseo y del pasivo anhelo de lo inefable que caracteriza el sentimiento romántico y que el poeta Novalis identificó tan tempranamente en la figura de la distancia al decir que todo lo lejano

se vuelve poético, “montañas lejanas, hombres lejanos, acontecimientos lejanos: todo deviene Romántico”, según recordara Borges (258).

Por esa razón, más que un recorte en el paisaje, que lo constituya como tal, o una prolongación de la mirada más allá del marco, la ventana romántica reproduce la impresión de invencible separación entre “el mundo humano y el mundo natural” (Argullol 58), mostrando pero sobre todo velando la magnitud de una naturaleza de la que se siente escindido el hombre. Marcos Vitruvius lo ha apuntado con estas palabras: “the picture-window sequester us, like the woman, in a position of exile from, and longing for, what we can always only partially see” (ctd en Masters 126). En ese sentido, además de simbolizar la vertiente claustrofóbica y autoexiliada de la vida humana, y más aún del artista -como se ve reflejado en el *Taller al claro de luna*, de Carus (imagen 11)-, privilegia por sobre la visión “objetiva” del paisaje-afuera, una mirada subjetiva, la del pintor-observador que pinta con sus propios ojos lo que hay afuera como quien da forma y color a sus propios sueños.

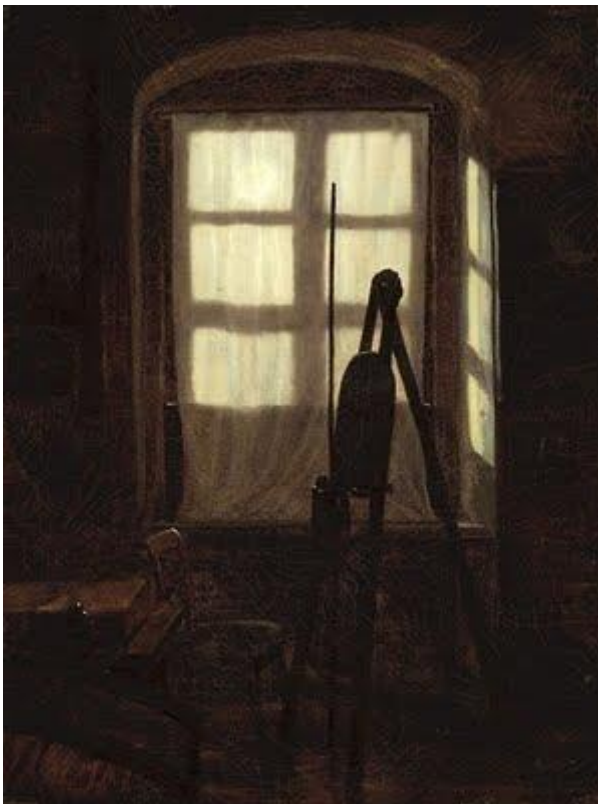


Imagen 11

5.

Como contraparte a la escisión entre el hombre y la naturaleza que supuso la experiencia estética del Romanticismo, puede pensarse el modo en que esa misma mirada se enfrenta a la creciente urbanización y modernización de la ciudad, que origina por un lado un cambio en lo que vemos a través de la ventana, desplazándose la primacía de la naturaleza a la vida urbana, y por otro lado reemplaza una experiencia de contemplación de un más allá trascendente y sobrecogedor, por un más acá mundano, aunque no por ello menos distante. Las figuras que pueden servir de ejemplo son varias. Por lo pronto, un caso paradigmático se desenfunda en manos de E.T.A. Hoffmann, el genio literario alemán adscrito tanto al

Romanticismo como a las corrientes realistas avanzado el siglo, que dedica su último relato, *La ventana esquinera de mi primo* (Des Vettters Eckfenster), al tópico cuyo rastro pesquisamos.

Publicado en 1822, apenas unos meses antes de la muerte del autor, el relato cuenta la historia de un hombre que visita a su primo escritor, quien físicamente enfermo se relaciona con el mundo a través de la ventana de su buhardilla –“esta ventana es mi consuelo”, dice-, dedicando la tarde entera a enseñar al visitante las maravillas que desde allí se observan: en lo general, una feria que parece una masa única y abigarrada de gente donde resplandecen los colores más diversos a la luz del sol, dispuestos como pequeñas manchitas o como un inmenso cantero de tulipanes mecidos por el viento (son las metáforas que emplea el narrador); en lo particular, los más diversos personajes, hombres, mujeres, niñas y ancianas, cada uno persiguiendo su afán. El enigma de cada gesto, de cada rostro en ese juego de apariencias puede ser descifrado únicamente por una mirada aguda, ¡por un ojo que realmente mire!, enseña el primo enfermo a quien relata, interpeándolo de esta manera:

Este mercado no te ofrece más que la estampa de un abigarrado bullicio que confunde los sentidos, de un pueblo agitado en una actividad carente de sentido. ¡Ay, ay, amigo mío! Para mí aquí se despliega el más variado escenario de la vida burguesa, y mi espíritu, un bizarro Callot más despierto o un Chadowiecki más moderno, diseña un esbozo tras otro, cuyos contornos son a menudo más que audaces. ¡Vamos, primo! Quiero ver si no puedo enseñarte por lo menos los rudimentos del arte de ver. (Hoffmann 350-351)

Más que una historia sobre las necesidades de contacto de un hombre solo, lo que Hoffmann retrata es una determinada actitud artística hacia la realidad, el escenario para una experiencia estética que si bien encuentra su fundamento todavía en la distancia –el escritor detrás de la ventana es una conciencia separada que ve todo pero no participa de ello-, se despliega gracias a lo que el primo denomina “rudimentos del arte de ver”, en sintonía con lo que Jonathan Crary ha referido bajo la rúbrica “técnicas del observador”, profusamente desarrolladas a lo largo del siglo en cuestión.

De acuerdo a los estudios de Crary, la visión habría sufrido un proceso de reorganización durante la primera mitad del siglo XIX, que además de producir un nuevo tipo de observador, fue condición previa para una inmensa cantidad de formas posteriores de abstracción de la visión, entre las que se cuentan, por ejemplo, la fotografía, cuyo descubrimiento coincide con la apertura de una ventana hacia el exterior y el ingreso de la luz en una habitación oscura, es decir, con una transición de la mirada desde el exterior hacia el interior. Así es como se observa en el primer experimento de Nicéphore Niepce (imagen 12), que desarrolló un método fotográfico practicable antes que Daguerre y Talbot y que escribe a su hermano Claude en 1816:

Instalé el aparato en mi cuarto de trabajo, frente a la pajarera, con la ventana bien abierta. El experimento lo hice según el procedimiento que conoces bien, mi querido amigo, y vi en el papel en blanco toda la pajarera que se podía captar por la ventana y una reproducción débil del marco de la ventana, que estaba menos iluminado que los objetos de afuera. (ctd en Stiegler 61)

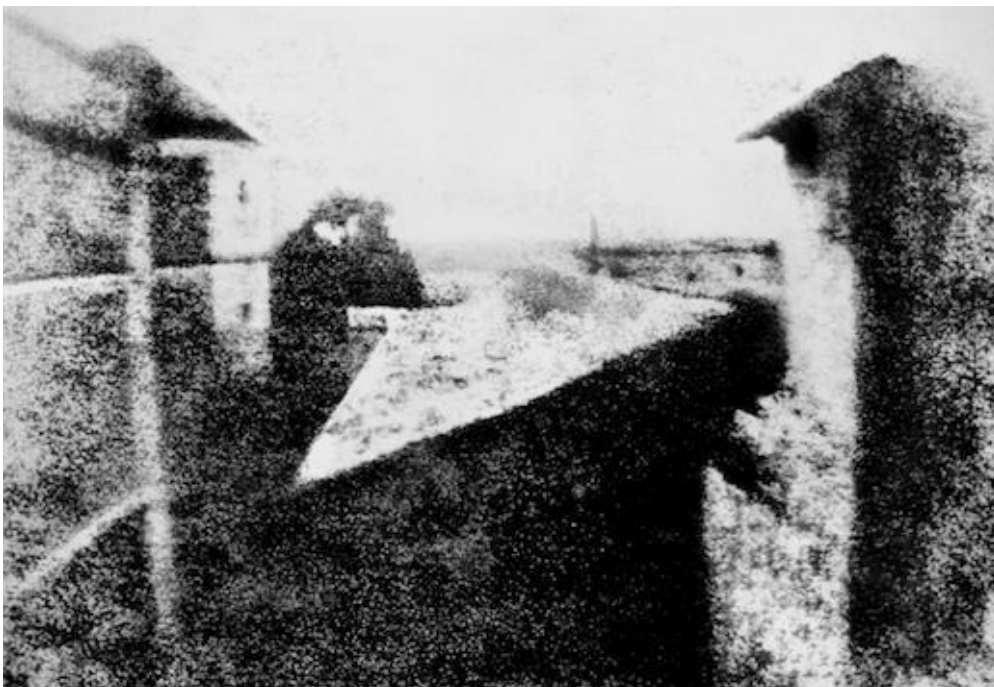


Imagen 12

Tal como lo plantea Jonathan Crary, muchos de los medios de producción de efectos “realistas” que se multiplicaron durante la primera mitad del siglo XIX, se basaron en procesos de abstracción y reconstrucción radical de la experiencia óptica, lo cual exigiría una reconsideración del significado del “realismo” en el siglo XIX (*Las técnicas* 25).

Extender esta idea al tópico de la ventana nos permite pensarla, tal como aparece figurada en un relato como el de Hoffmann, precisamente como una técnica de observación, es decir, como un instrumento óptico que inaugura, tanto como lo hace el resto, un nuevo espacio visual de experiencia, lo que equivale a decir: una nueva forma de experiencia de la realidad. De ello da cuenta, por ejemplo, Roland Barthes, al utilizar en su meticuloso análisis sobre la obra de Balzac la metáfora de la ventana como dispositivo óptico: “Toda descripción literaria es una vista -apunta-. Se diría que el enunciador, antes de escribir, se aposta en la ventana, no tanto para ver bien como para fundar lo que ve por su mismo marco” (45).

Para Barthes, el escritor realista es un artista que lleva siempre consigo un marco vacío para colocarlo delante de la realidad, la cual se presenta como un continuo de objetos o una colección desordenada que solo encuentra orden al pasar por la mirada enmarcada; la escritura realista establece como paso previo la transformación de lo real en algo así como una superficie pintada, un cuadro, una copia, una “ganga pictórica con que se lo recubre antes de someterlo a la palabra”, dice Barthes (46). No copia lo real sino una copia de la realidad. Lo mismo habría sostenido Emil Zola en otros términos: “No se tiene la creación exacta y real, sino la creación modificada por el medio a través del cual pasa la imagen” (ctd en Stoichita, Ver 25).

Otra manifestación de esta experiencia enmarcada de la realidad puede hallarse en las literaturas decimonónicas que siguiendo la huella de Xavier de Maistre en su *Viaje*

alrededor de mi cuarto (1790), que hace de la exploración de la cercanía un auténtico viaje de descubrimiento, incursionaron en las formas de viaje que la misma ventana abierta inaugura. Es el caso de Gaston de Chaumont, por ejemplo, y su *Voyage à ma fenêtre*, de 1865: “Pase un rato conmigo junto a mi ventana”, exhorta al lector, “iremos paseando de descubrimiento en descubrimiento, y marchándonos de sorpresa en sorpresa” (ctd en Stiegler 59-61). O de Arsène Houssaye –a quien Baudelaire dedica los Pequeños poemas en prosa- y su también llamado *Voyage à ma fenêtre*, publicado diez años antes que el de Chaumont, donde queda igualmente explícita la metáfora de la ventana abierta como un viaje, así como del mundo que se proyecta más allá del marco como un libro abierto por explorar: “Cuando no tengo nada que hacer [...] abro la ventana y viajo. Un viaje desde la ventana. Abrir la ventana ¿no significa también acceder al mundo?” (ctd en Stiegler 63).

Se trata de experiencias de interioridad que además de deleitarse ante el espectáculo en movimiento que ofrece la ciudad tras la ventana, descubren allí aspectos de la realidad que de otra forma permanecerían velados.

Según Stiegler, que ha estudiado esta clase de viajes en *La quietud en movimiento. Una breve historia cultural de los viajes en y alrededor del cuarto*, el marco de la ventana agudiza la percepción y los fenómenos pasajeros se enmarcan visual y narrativamente, lo que transforma la ventana en una “máquina de ver”, pero también en una “máquina de imágenes y de historias”.

En ejemplos como estos, la ventana funciona como un instrumento óptico que estructura la percepción en múltiples sentidos; como una suerte de lente de aumento que permite percibir las cosas con mayor nitidez y precisión, o bien, por qué no, como una de las primeras figuraciones de la pantalla cinematográfica.

6.

Posiblemente la comparación de la ventana con una pantalla no sea del todo desacertada. La palabra pantalla se presume de origen catalán y provendría de una combinación de pampol y ventalla, que es parónimo de “ventana”, derivada del latín: abertura en los muros para dejar pasar la luz y el viento, aunque podría proceder también de la conjunción de pan, del griego “todo”, y taleare, del latín “cortar”, que daría por resultado “un corte del todo” y que se condice con lo que se ve por las ventanas, a saber, solo una parte de lo que hay⁶. En esa línea, las lámparas utilizan pantallas para obstruir la luz, para cortar su flujo, del mismo modo en que una persona o cosa se ponen delante de otra para ocultarla o hacerle sombra.

En efecto, en cada uno de los momentos que venimos revisando persiste en torno al tópico de la ventana una lógica del corte y la separación, ya sea de un fragmento respecto del todo, ya sea del interior respecto del exterior, incluso si el sujeto observador se incluye a través de su mirada o no, es decir, pese a que el límite entre lo subjetivo y lo objetivo sea en ocasiones más o menos difuso. Así ocurriría con la pintura del siglo XV, que equipara el cuadro con una ventana transparente por la cual nos asomamos a una sección del mundo visible, o con el paisaje holandés de la época, en cuanto “más allá” que irrumpe gracias a la invención de un “más acá” que otorga la primacía al individuo en un universo desacralizado. La ventana del romanticismo desafía esa separación acusando recibo de su costo subjetivo, es decir, intensificando, mediante un uso simbólico del motivo de la ventana, la distancia del hombre respecto de la experiencia de infinito que ella representa;

“es el marco a la vez cercano y distante en que el deseo espera la epifanía de su objeto”, señala Starobinski (Window 551), añadiendo que esa espera se vería impedida en la ciudad moderna, donde no hay posibilidad alguna de vínculo entre el adentro y el afuera porque el bullicio, el bullicio de la muchedumbre en las calles, impide la escucha o bien, cualquier clase de experiencia que trascienda los límites del individuo. Solo queda, entonces, un retorno a una experiencia eminentemente estética, en la que la mirada a través de la ventana pasa de ser una actitud de contemplación pasiva a una técnica de observación consciente y activa, que además de volver explícito el punto de vista, hace de ese punto un lugar de experimentación. Tal es lo que puede corroborarse a partir de la aparición del tópico de la ventana en algunas manifestaciones literarias propias del siglo diecinueve francés, acogidas a lo que Stiegler refiere como un verdadero descubrimiento de la “mirada enmarcada”, que a la vez que hace de la mirada misma un motivo de reflexión, propicia un cuestionamiento y una puesta en crisis del marco de la separación.

Edouard Manet y Charles Baudelaire darán, en la segunda mitad del siglo XIX, un paso decisivo en esa dirección.

Algunas décadas más tarde, el Surrealismo definirá su programa artístico y literario como un intento de abolir la separación entre la realidad interior y la realidad exterior, de captar su recíproca atracción y lograr que las dos realidades, entrando en contacto, tiendan a fundirse una en otra.

Según cuenta André Breton en una conferencia publicada el año 22, semejante propósito se habría inspirado en una imagen que irrumpió un día en su mente, la imagen “de un hombre que caminaba partido aproximadamente por la mitad, por una ventana perpendicular al eje de su cuerpo” (22).

La imagen tiene poco de azarosa. Revisita y reformula esta breve historia.

Obras citadas

- Alberti, L. B. Tratado de la pintura. México DF: Unam, 1996. Impreso
- Argullol, R. La atracción del abismo. Barcelona: Acantilado, 2006. Impreso
- Barthes, R. S/Z. Argentina: Siglo XXI, 1980. Impreso
- Borges, J. L. “Las dos maneras de traducir”. Textos recobrados (1919-1930). Buenos Aires: Emecé, 1997. Impreso
- Breton, A. ¿Qué es el surrealismo?. Madrid: Casimiro, 2013. Impreso
- Cirlot, J. E. Diccionario de símbolos. Madrid: Siruela, 2006. Impreso
- Crary, J. Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX. Murcia: Cendeac, 2008. Impreso
- Crary, J. Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna. Madrid: Akal, 2008. Impreso
- Curtius, E. R. Literatura Europea y Edad Media Latina. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. Impreso
- Da Vinci, L. Cuadernos. Barcelona: Equipo de Edición SL, 2006. Impreso
- Debrais, R. Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente. Barcelona: Paidós, 1994. Impreso
- Goethe, J. W. Werther. Buenos Aires: Sopena, 1944. Impreso
- Hoffmann, E.T.A. “El mirador del primo”. Cuentos (Trad. de Carlos Fortea). Madrid: Cátedra, 2007. Impreso

- Lund, H. *Text as Picture. Studies in the Literary Transformation of Pictures*. United Kingdom: The Edwin Mellen Press, 1992. Impreso
- Masters, C. *Windows in art*. London: Merrell, 2011. Impreso
- Rewald, S. *Rooms With a View. The open window in the 19th Century (Exh. Cat.)*. The Metropolitan Museum of Art, New York: Yale University Press, New Haven and London, 2011. Impreso
- Roger, A. *Le paysage occidental. Rétrospective et prospective*. *Débat*, 65, 1991. Impreso
- Selbmann, R. "Views Out, In, and Through. A Brief History of the Window up to the Modern Era". *Fresh Widow. The Window in Art since Matisse and Duchamp (Exh. Cat.)*. Düsseldorf: Hatje Cantz, 2012. Impreso
- Shakespeare, W. *Obras Completas (Trad. de Luis Astana Marín)*. Madrid: Aguilar, 1951. Impreso
- . *Sonetos (Trad. de Manuel Mujica Lainez)*. Buenos Aires: Losada, 1964. Impreso
- Shmoll gen. Eisenwerth, J. A. "Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei". *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, volume VI in the series *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts* (L. Grote ed.). München, 1970. Impreso
- Starobinski, J. "Windows: From Rousseau to Baudelaire", *Hudson Review*, 40:4, 1988. Impreso
- . "Regards sur l'image". *Le siècle de Kafka, catalogue de l'exposition du Centre George-Pompidou*. París, 1984.
- Stiegler, B. *La quietud en movimiento. Una breve historia cultural de los viajes en y alrededor del cuarto*. Buenos Aires: Paidós, 2012. Impreso
- Stoichita, V. I. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. Impreso
- . *Ver y no ver*. Madrid: Siruela, 2005.
- Todorov, T. *Elogio del individuo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. Impreso
- Wajcman, G. *Fenêtre: Chroniques du regard et de l'intime*. París: Verdier, 2004. Impreso

Imágenes

1. Da Vinci, Leonardo. *Madonna Litta*. 1490-1491. Temple sobre tabla, 42 x 33 cm. Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.
2. Dürer, Albrecht. Woodcut from *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, first published in 1538.
3. Rodler, Hieronymus. *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messensl*, 1531.
4. "Maestro dell'Osservanza". *Vía Crucis*, circa 1440. Témpera sobre tabla, 36,8 x 46,8 cm. Museum of Art, Filadelfia.
5. Da Messina, Antonello. *San Jerónimo en su Estudio*, 1460. Óleo sobre lienzo, 46 x 36. National Gallery, Londres, Inglaterra.
6. Campin, Robert. *Santa Bárbara*, 1438. Óleo sobre tabla, 101 x 47 cm. Museo del Prado, Madrid, España.
7. Campin, Robert. *Virgen de la pantalla*, 1430. Óleo sobre tabla, 63 x 49 cm. National Gallery, Londres, Inglaterra.
8. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm. *Goethe at the Window of his Home in Rome*, 1787. Watercolor, chalk and ink over pencil, 41,5 x 26,6 cm. Frankfurt am Main / Frankfurter Goethe-Museum, Freies Deutsches Hochstift.
9. Friedrich, Caspar David. *View from the Artist's Studio*. Graphite and sepia on paper, 31,2

- x 23,7 cm. Belvedere, Vienna.
10. Friedrich, Caspar David. Woman at the window, 1822. Óleo sobre lienzo, 44 x 37 cm. Nationalgalerie, Berlín, Alemania.
11. Carus, Carl Gustav. Taller al claro de luna, 1826. Óleo sobre lienzo, 28 x 21 cm, Galería Nacional de Arte, Karlsruhe, Alemania.
12. Niépce, Joseph Nicéphore. View from the Window at Le Gras, 1816.

Fecha de recepción: 24/09/2013
Fecha de aceptación: 20/11/2013

1 Macarena García Moggia es Psicóloga de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, con estudios de Arte en la misma casa de estudios. Ha ejercido la docencia en las universidades Andrés Bello, Alberto Hurtado y Católica de Valparaíso. Dirige la revista de literatura y psicoanálisis Istmo. Ha sido becaria del Fondo del Libro (2009) y actualmente se encuentra finalizando estudios de Master en Estudios Comparados en Arte, Literatura y Pensamiento Contemporáneo, en la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, en calidad de becaria CONICYT.

2 La noche del dolor se ha cambiado ahora en día. Ella entreabre débilmente sus ventanas azules, como el rubio sol cuando en su fresco atavío alegra la mañana y reanima toda la tierra. Y lo mismo que el sol radiante glorifica el firmamento, los ojos de ella iluminan su rostro. (Shakespeare, Obras 2080-2081)

3 (Y observa de los ojos el servicio:) los míos diseñaron tu figura, / los tuyos son ventanas de mi pecho / por las que atisba el sol, feliz de verte. (Shakespeare, Sonetos 41)

4 Según Tzvetan Todorov, el significado de estos paisajes urbanos al fondo de las escenas religiosas de Campin puede identificarse con cierta claridad: "el reino de Dios está a nuestro alrededor; Jesús y los santos han bajado a la tierra, habitan en el mismo mundo que nosotros; lo sagrado no está separado de lo profano" (125).

5 Es lo que se deja ver en la invocación de Klopstock, poeta alemán de la segunda mitad del siglo XVIII que habría influenciado a toda una generación de jóvenes artistas, entre los que se incluía Goethe, con la autonomía que promovía para la literatura alemana respecto de las influencias francesas y extranjeras en general, especialmente en sus Odas, una de las cuales recuerda Werther a propósito de la incitación de Carlota.

6 Hemos consultado la etimología de la palabra en el diccionario de la RAE (www.rae.es), así como en <http://etimologias.dechile.net/> (fecha de consulta: 11/05/2013)