

Los ojos del viento. Memoria de una investigación

MACARENA GARCÍA MOGGIA

Escritora, editora y doctora en Filosofía, Universidad de Chile

Filiación institucional: Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso

ORCID: 0009-0008-1319-8139

Mail contacto: <https://www.instagram.com/macarenagarciamogg/?hl=es>

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Mujer Arte y Sociedad

Eyes of the wind: A memoir
of a investigation

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 13-24

Recepción: octubre 2024

Aceptación: mayo 2025

RESUMEN

En este escrito realizo un recorrido por las motivaciones personales y algunos de los hallazgos de mi investigación doctoral sobre el papel estructurante de la metáfora del cuadro como ventana abierta en la tradición de la pintura moderna. Acompaña el recorrido una meditación en torno al fenómeno de mirar por la ventana, lo cual supone una experiencia de la ciudad y de los espacios interiores, así como también del cuerpo, de la idea de mundo y de la intimidad. El texto finaliza con un planteamiento acerca del régimen visual que instauró la metáfora renacentista de la ventana en la tradición del pensamiento estético, sintetizándose en tres formas del saber que, a su modo, subvierte el programa de acuerdo al cual fuera diseñada: un saber analógico, un saber sintomático y un saber profundamente anacrónico.

Palabras clave: Ventana, Renacimiento, forma simbólica, experiencia estética.

ABSTRACT

In this essay, I explore my personal motivations and some of the findings of my doctoral research on the structuring role of the metaphor of the painting as an open window in the tradition of modern painting. This discussion is accompanied by a meditation on the phenomenon of looking through a window, which implies an experience of the city and interior spaces, as well as of the body, the idea of the world, and intimacy. The text concludes with a discussion of the visual regime that would establish the Renaissance metaphor of the window in the tradition of aesthetic thought, synthesized into three forms of knowledge that, in their own way, subvert the program according to which it was designed: analogical knowledge, symptomatic knowledge, and profoundly anachronistic knowledge.

Keywords: Window, Renaissance, symbolic form, aesthetic experience.

INTRODUCCIÓN

Varias veces me he preguntado de dónde proviene esto que hoy día parece casi una obsesión por las ventanas. Los últimos meses me han devuelto a la memoria una escena, y es esta: estoy en Valparaíso escribiendo sobre el problema de la "revuelta" en Julia Kristeva, mientras por la ventana escucho el sonido de una marcha. Es inicios del 2008. Luego de intensos enfrentamientos con las fuerzas de orden público, estudiantes de la ciudad radicalizaban sus posturas, pasando a tomarse todas las sedes de las universidades. Las reivindicaciones consistían, principalmente, en el rechazo a la mercantilización de la educación. Eran los coletazos del 2006. Luego vendría el 2011, y luego tal vez este 2019. El caso es que el año recién pasado la revuelta me pilló igual: parapetada detrás de una ventana, cuidando de un hijo recién nacido y escribiendo, cada tanto, una tesis doctoral que no se volvía ahora a pensar la revuelta que estaba aconteciendo, precisamente, allá afuera, sino por el contrario, el cristal mismo, o acaso el marco... Si algo pude descubrir de la ventana es que resulta imposible mirarla desde un solo costado, tener la certeza de si es algo que me une a lo que pasa afuera o más bien me separa; si acaso me conecta o desconecta con lo real; si vuelve más real o irreal los acontecimientos; si lo que la define, en suma, es el recorte que ejerce para la mirada o más bien el velo de transparencia que el mentado cristal extiende sobre ella.

Puede que coincida con ese momento que ahora revisito a la luz de las circunstancias que paradójicamente enmarcan hoy día mi ventana, la creación de un primer archivo, llamado algo así como "El libro de las ventanas". Se trataba de una lista de esas que uno comienza a hacer cada vez que quiere fugarse de lo que está escribiendo, listas mentales que, sin darnos cuenta, cobran forma, y hasta titulan un documento. En ella se enfilaban una cantidad no menor de ventanas o, más bien, escenas ventaneras que se me vinieron de un momento a otro a la cabeza, como una ráfaga. Leo ahora: la ventana de Romeo y Julieta, la de la casa del aliento de Juan Luis Martínez, la celosía de Robbe- Grillet, la ventana indiscreta de Hitchcock, la esquinera de ETA Hoffmann, las *fenêtres* de Baudelaire, de Rilke, de Mallarmé, de Apollinaire; de Vuillard, de Matisse, de Delaunay; la oscuridad de las de Kavafis, la soledad de las que pintó Berta Morisot, la ventana empañada de Adolfo Couve, o aquella desde donde Pessoa contemplaba la tabaquería de enfrente. La lista era mucho más larga. Supongo que la idea que tuve al levantar de pronto la cabeza y alejarme entonces de la tesis que escribía sobre la revuelta, era escribir un día algo así como un libro sobre la ventana que estuviera, a su vez, hecho de ventanas, quizás adoptando la forma de lo que George Perec hace en *La vida, instrucciones de uso*, como si esta constelación posible de ventanas dibujara algo parecido a la fachada de un edificio iluminado por las múltiples ventanas que se encienden al atardecer, en una de las cuales me imaginaba



>>Figura 1: Mural 16 de Nemesio Antúnez. Museo Cielo Abierto, 1992. Valparaíso. Fuente: elaboración personal

tal vez a mí misma escribiendo sobre ellas. En fin. Nunca he dejado de imaginar ese libro y la verdad me encantaría, un día, atreverme a escribirlo. Mientras tanto, lo que hice fue ponerme a estudiar, primero un máster, más tarde un doctorado y, en ambos casos, di curso, como quien dice, a esta búsqueda ventanera o lo que alguna vez el filósofo Diego Fernández me invitó a pensar como el incipiente desarrollo de una verdadera ciencia de la *Fenêtreologie*.

Permítanme contarles, muy brevemente, cómo es que comenzó a desarrollarse este problema en un marco pretendidamente académico y ya no solo imaginativo. Postulé a un máster en estudios comparados en arte, literatura y pensamiento contemporáneo, con un proyecto de tesis que, muy vagamente, se proponía abordar algo así como la experiencia de la lectura desde una mirada capaz de integrar la teoría psicoanalítica en la que tenía cierta formación, con algunas teorías de la lectura de corte más bien hermenéutico; sin entender realmente mucho al respecto, me hacía algunas preguntas que enlazaban, en el fondo, la experiencia literaria de la que hablaba Julia Kristeva (2001) a partir de Proust y la idea de una "re-vuelta de la intimidad", con una experiencia de la lectura entendida también desde una subversión de la temporalidad habitual, en beneficio de algo así como un acontecimiento de sentido. No era muy conducente el camino que había escogido y lo supe más o menos rápido. Me encontré pronto con Roland Barthes (2004) y su experiencia de una lectura interrumpida, de una lectura que acontece justamente allí donde se abisma el sentido, en ese instante en que "levantamos la cabeza", como él decía. Pienso ahora que la figura esa de quien levanta la cabeza pudo coincidir con un curso que tuve sobre pintura romántica, tradición donde abunda la representación de sujetos lectores que levantan la vista, la despegan de sus textos para extenderla hacia un paisaje lejano, a menudo mediado por algún tipo de encuadre que redobla la distancia que separa al individuo de la inefable experiencia de totalidad que le es esquiva. Y entre esos encuadres, allí estaba la ventana, reclamando de buena gana su lugar. La vuelta parece caprichosa pero no lo es tanto. En muchos casos, la lectura parecía suspendida para dirigirse, la mirada, hacia fuera, el mundo, que a través de una ventana se ofrecía como otro texto, un texto para ser leído, ante todo, en las coordenadas de un pensamiento visual.

Fue así como la imagen de la ventana volvió a visitarme, aunque esta vez desde un costado que creí algo distinto. Leí a Alain Rogers (2007), que en su *Pequeño tratado sobre el paisaje* afirma que el paisaje entra a la pintura precisamente por la ventana. Y luego a Stoichita (2000), quien sostiene que para que el género pictórico del paisaje se constituyera, tuvo que existir, primero, la experiencia de la mirada a través de una ventana. Y luego a Hans Lund (1992), un historiador del arte alemán, quien había desarrollado una interesantísima investigación sobre los modos en que

sintetizamos la realidad a partir de la proyección que sobre ella hacemos de un imaginario icónico determinado, precisando que el caso de la ventana se volvía ejemplar, puesto que en ella proyectamos, cada vez, un imaginario proveniente de la pintura. Pese a sus diferencias, los tres autores coincidían en que una genealogía que vincule el imaginario icónico con la experiencia de la ventana debía retrotraernos, necesariamente, al Renacimiento, particularmente al tratado *De la pintura*, de Leon Battista Alberti, donde se expresaría, por primera vez, la comparación entre un cuadro y este orificio abierto en una pared.

Entonces cobró forma lo que sería mi trabajo de máster, que tras realizar un breve y muy superficial recorrido por algo así como las vinculaciones entre la ventana y el cuadro, arrancando justamente del pasaje donde Alberti los compara, se proponía abocarse, especialmente, a las manifestaciones de dicha alianza en el siglo XIX, en el supuesto de que las mismas expresaban, de manera muy elocuente, la serie de transformaciones que experimentaba entonces la categoría de observador. Escogí para tal efecto un cuadro de Edouard Manet y un poema de Charles Baudelaire, los que, confrontados, acabaron revelándose portadores de una mirada contrapuesta: allí donde en el primero la mirada se despojaba de la romántica separación entre el afuera y el adentro mediante un triunfo de la superficie que erradica toda lírica de la interioridad, en el segundo, Baudelaire, la experiencia interior y exterior se confundían en una suerte de *contramundo imaginario* capaz de resistir la paulatina objetivación de lo real. Quise centrarme, exclusivamente, en el siglo XIX, puesto que es allí donde historiadores e historiadoras que han volcado su mirada sobre el asunto coinciden en identificar el asentamiento del tópico, tanto en pintura como en literatura. Las pruebas de ello son muchas y varias de ellas formaban parte, de hecho, de mi lista inicial. ¿No comienza toda investigación con una lista?, me pregunto ahora. Lo cierto es que no me daría cuenta sino hasta mucho después, cuando me atreví a exponer algo así como los resultados de esa investigación en el seminario que Pablo Oyarzún dirige en el Instituto de Arte de PUCV, de que, en rigor, ninguna de las dos ventanas que escogí, esto es, la de Baudelaire y la de Manet, eran ventanas propiamente tal: la primera era una suerte de buhardilla; la segunda, el famoso balcón de Manet. Se trataba entonces de dos expresiones del problema que no solo venían a poner en crisis las coordenadas que tradicionalmente se atribuían al motivo, como son el marco de la perspectiva y la distancia representada entre el sujeto de la mirada y el objeto de la observación, sino que, además, ponían en crisis el modelo que la misma época exaltaba, compartimentada la experiencia espacio-temporal según los usos de la emergente burguesía.



>>Figura 2. Friedrich, Caspar David. *Woman at the window*, 1822. Óleo sobre lienzo, 44 x 37 cm. National galerie, Berlín. Fuente: ¿?

>>Figura 3. Robert Campin (1375-1444) *Santa Bárbara*, 1438. Óleo sobre tabla de roble, 101 cm x 47 cm. Museo del Prado, Madrid, España, N°P001514

En resumidas cuentas, considero que ese trabajo, que fue más bien un primer esbozo de los alcances del asunto, me permitió, sin embargo, cimentar algunas intuiciones, como que era posible pensar la ventana en el marco de una *imagen* vinculada, por sobre todo, al régimen visual la pintura, distinta a primera vista a la que produce el régimen de la reproductibilidad técnica y, más aún, la *imaginería* digital. Que ella misma constituye, en ese sentido, una experiencia de la imagen y la mirada, con una disposición del cuerpo específica y una configuración del tiempo y del espacio singular. Por último, que las ventanas son, ante todo, un escape para la mirada (que no para el cuerpo), una fuga a través de la cual nos desviamos de nuestros afanes interiores, pero también exteriores, hacia un espacio donde acontece algo más de lo que en ellas creemos ver. Ese trabajo cimentó, decía, algunas intuiciones, pero sobre todo me mostró lo resbaloso, nebuloso y multifacético del objeto, incluso si tendemos a significarlo al revés. Pude ver, en suma, que el asunto acreditaba para un estudio mayor, más ambicioso y de mayor envergadura. Quizás para una investigación de doctorado.

No deja de extrañarme que, hasta el día de hoy, vivamos rodeados por estos rectángulos que, de mayor o menor tamaño, median nuestra relación con el afuera, a la vez que determinan nuestra experiencia en el interior. ¿No es acaso cierto que las buscamos, que nos sentimos tanto más a gusto cerca de las ventanas que en lugares denominados "ciegos", donde en cambio no las hay? ¿Por qué los museos o las galerías de arte suelen rehuirlas o, incluso, tapiarlas? Su presencia impide, ciertamente, controlar la luz interior, lo que a menudo perjudica la correcta visibilidad de las obras, si las hay, al mismo tiempo que las daña, afecta su materialidad. ¿No compite, sin embargo, su presencia, su manera particular de seducir a la mirada con el poder de seducción que intentan ejercer las obras, especialmente si se trata de cuadros? Las preguntas se multiplicaban y la puerta de entrada no era clara. Debía ingresar, tal vez, por una ventana. Probar un ingreso furtivo, inesperado, arbitrario incluso, a un tema, la relación entre la ventana y la historia del arte, para decirlo *grosso modo*, que no por nada se actualiza en la lógica contemporánea de las múltiples ventanas digitales que Windows dispuso, gentilmente, sobre nuestro escritorio virtual. El modelo ventanero de Microsoft es uno que, ante todo, evita jerarquizar, permitiendo un acceso a los documentos de acuerdo a la ley de la simultaneidad, contraria, a primera vista, al desarrollo argumental que creía esperable para una investigación de esta índole. Volvía el antiguo libro de las ventanas a mis pensamientos. Imaginaba una tesis completamente ventanera, que condujera de una ventana a otra, organizándose según épocas, o según problemas, o según rimas visuales, no lo tenía claro. Quería incluir textos e imágenes. Quería visitar ciertas figuras tutelares para ponerlas a dialogar con otras que lo eran menos. Me

proponía, creo, nada menos que extenuar el motivo visual, ciñéndome a sus manifestaciones iconográficas, pero también a una suerte de fenomenología de la ventana que pudiese perfilar, poéticamente, el carácter de una experiencia estética movilizada, ante todo, por un deseo de ver qué juzgaba y juzgo vigente hasta nuestros días.

Lo cierto es que, como es de imaginar, el asunto hacía agua. No daba el ancho de lo que quería. Tenía que encontrar, al menos, un punto de partida. Y ese punto de partida volvió a ser el lugar común de la teoría: la famosa comparación entre un cuadro y una ventana proveniente del ya mencionado tratado *De la pintura*, de Leon Battista Alberti, cuya primera versión en latín se publica en 1435, para ser traducido y publicado en italiano un año después, en 1436, y en el cual se dedica apenas un solo acápite, de los más de cincuenta que lo conforman, a la prestigiosa comparación.

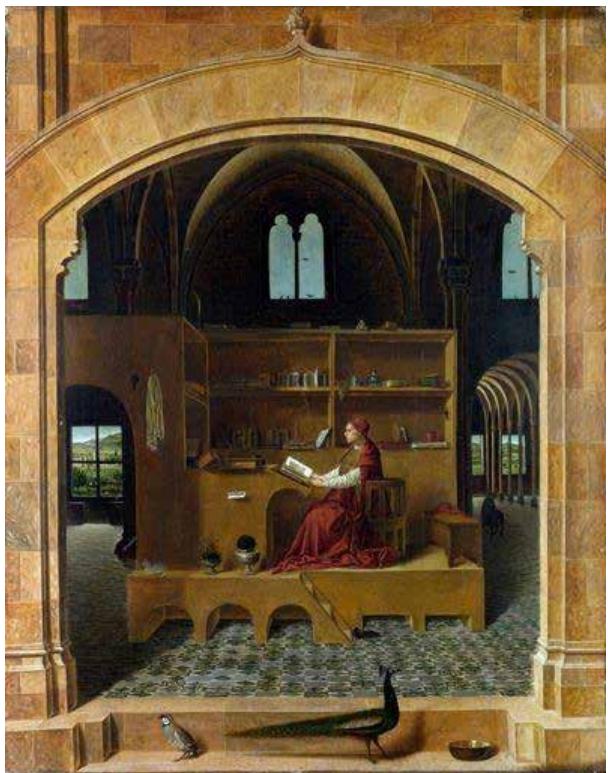
Convencida a esas alturas de que la ventana representaba un capítulo ineludible en la historia de las imágenes y las representaciones de la mirada, creí tan factible como necesario volver al mentado "origen" de la metáfora para remecerla desde sus cimientos, poner a tambalear la familiaridad con que se nos presenta, recrear o reinventar, como quien dice, ese momento inaugural. Intuí, en otras palabras, que lo que tenía que hacer era extrañarme de ese lugar común, haciendo del extrañamiento y la sorpresa un punto de partida o, más bien, el temple que comandara mi indagación. Un temple o *pathos* acaso similar a aquel que, apostados en el vano de una ventana, experimentamos frente a un mundo que se nos abre por primera vez.

Alberti deja escrito, en el acápite número diecinueve de su tratado, lo siguiente: "Permítanme decirles lo que hago cuando me pongo a pintar. Primero que nada, donde voy a dibujar inscribo *un rectángulo de ángulos rectos tan grande como lo desee*, el cual considero *una ventana abierta a través de la cual veo lo que quiero pintar*". Está revisando algunos aspectos constructivos de la imagen en perspectiva, y entonces desliza esa imagen, la de una ventana, que entra en imprevista relación de analogía con el cuadro (o dibujo más pintura) proyectado. En ninguna otra parte del tratado se repite la consideración, a no ser por una asociación que puede hacerse entre esa ventana y un *vetro tralucente* del que el autor habla algunas páginas más atrás.

El primer problema que se me presentó fue cómo llamar esta expresión de Alberti, cómo referirme a este fenómeno analógico que era, ante todo, una fórmula retórica. Entonces opté por acuñar, de forma más bien pragmática, la noción de *figura*, entendiendo con ella, inicialmente, "una conformación del modo de hablar que se distancia del modo vulgar y directo", en la que "no se trata de sustituir unas palabras por otras, como sucede en los tropos", sino que "se aplica solamente a las conformaciones que cristalicen poética o retóricamente de una manera especial,

por lo que puede distinguirse entre el discurso sencillo y el figurado". La definición es de Auerbach (1998), quien inaugura a partir de ella una reflexión en torno a los modos en que la forma poética configura y produce la historia. Me interesaba, pues, someter el pasaje a una interpretación de corte figural, que al mismo tiempo que no descuidara la facticidad histórica del texto de Alberti, aferrándome para ello a una lectura "literal", me permitiera ir develando su trasfondo ideológico, epistemológico, político, moral, pero sobre todo estético. En la interpretación figural, "el sentido histórico y el sentido velado no se excluyen entre sí", sino que uno y otro coexisten; por eso permite establecer una conexión entre dos o más hechos en la que ninguno de ellos se reduce a ser el mismo, sino que, además, equivale al otro, otro que, a su vez, lo incluye y lo consuma en lo que puede considerarse una verdadera trama o sistema de equivalencias donde los polos, incluso si están separados en el tiempo, comparecen en calidad de acontecimientos involucrados. Y ese otro hecho con el que entraba en relación la expresión de Alberti no era sino la sospecha de que la fórmula habilita, hoy día, una reflexión absolutamente vigente sobre los modos en que la imagen es y ha sido capaz de pensarse a sí misma, facilitando de paso una meditación, muy en línea con el giro propuesto por la teoría y la historia del arte recientes, en torno a los modos en que se estructura la mirada del sujeto moderno, tanto como el objeto—moderno— de esa mirada. ¿Cómo la figura de la ventana ha pensado la imagen (pictórica) y, a la vez, la mirada?, era la pregunta que me formulaba. Comprendí, entonces, que era propio de la interpretación figural dar cuenta de un acontecimiento del pasado a través de su inscripción en el presente, de acuerdo a un modo performático de relacionarnos con la historia, performático en el sentido de ir armándola al amanecer de nuestras inquietudes contemporáneas. Como escribe Alberto Manguel (2014), *algunas metáforas son de muy lenta cocción, e incluso cuando la imagen que trazan ha formado parte del imaginario de una sociedad por mucho tiempo, como figura alegórica o simbólica, la expresión real de la misma puede ocurrir mucho después*.

Fue sin embargo otra noción de Auerbach (1998) la que me dio el puntapié inicial, esta vez relativa al método a través del cual una figura logra alcanzar todo su espesor. Es la noción de "fenómeno de detalle", que a medida que fui avanzando se fue desenmascarando en un doble sentido: por una parte, me invitó a detenerme en la formulación retórica del pasaje de Alberti, iluminando la relación existente entre los hábitos lingüísticos propiamente humanistas asentados en la época, y los hábitos de observación visual a los que la misma época diera lugar, asunto que me permitiría demostrar una atadura profunda entre el contenido de lo figurado y la figuración metafórico-analógica de la que dicho contenido dependía. Más concretamente, pude ver, a la luz de un análisis retórico y poético del pasaje, cómo la



>>Figura 4. Antonello da Messina (1430-1479): *San Jerónimo en su estudio*, 1474-1475. Óleo sobre tabla, 46 cm x 36,5 cm. Fuente: Room 55 en National Gallery UK N°NG1418

forma en la que el mismo se disponía, acorde a una retórica de la comparación o lo que Aristóteles denomina “metáfora de proporción”, redundaba en el concepto que de allí se desprendía, que aunando “un rectángulo de ángulos rectos tan grande como lo deseé” a “una ventana abierta a través de la cual veo lo que deseo pintar”, estivaba en la figura del cuadro-ventana toda la carga semántica de la práctica artística que el tratado inauguraba, una práctica basada en la ley de la proporción matemática, como es la perspectiva que, a su vez, el tratado convertía en teoría. Recordemos a Borges (2003) cuando advertía que *no existe una esencial desemejanza entre la metáfora y lo que los profesores de la ciencia llaman la explicación de un fenómeno*.

Esta primera aproximación retórica al problema me dio la clave para adentrarme en la que considero la parte más árida de mi investigación, aquella volcada, especialmente, a interrogar el sentido que podía tener la metáfora albertiana en lo que concierne a la relación entre la ventana, o el cuadro-ventana, y la perspectiva propiamente tal. Una relación de amor a primera vista, se podría decir, pese a que, con el tiempo, como sucede a menudo, acaben imponiéndose entre ambas más diferencias que afinidades. Dicho de manera sucinta, me pareció necesario dar continuidad al análisis iconológico, tan interesado en los tropos, las figuras y las metáforas, como en los motivos visuales y gráficos que a ellos se vinculan, siguiendo muy de cerca los rudimentos de la construcción en perspectiva, intentando no pasar por alto, incluso, los aspectos que tenemos naturalizados. Pude de ese modo esclarecer la relación de la metáfora con la tradición mimético-naturalista que la teoría del arte renacentista se proponía rehabilitar, trazando un marco desde el cual la equivalencia entre el cuadro y la ventana encontraba su contraparte en la clásica equivalencia entre el arte y la naturaleza, de acuerdo a lo que Norman Bryson (1991) denomina el paradigma de la copia esencial. En segundo lugar, la alianza ventana-perspectiva que el tratado parecía afianzar, me instó a detenerme en las especificidades de una construcción espacial que hace del cuerpo humano la medida a partir de la cual se organiza todo lo demás, al mismo tiempo que su mirada, abstraída en la imagen mediante un punto matemáticamente calculado, busca volverse el centro *en torno* al cual y *para* el cual se unifica el espacio que se desea representar. Por último, me pareció dable analizar la equivalencia entre la metáfora de la ventana y el vidrio transparente del que depende el levantamiento de la pirámide visual, toda vez que allí se juega la construcción pictórica de una imagen que, en lo central, busca establecer una equivalencia aparente —metafórica— entre la experiencia espacial fisiológicamente condicionada y el espacio geométrico proyectado sobre el lienzo, con la pretensión de que la obra muestre el mundo bajo unas condiciones visuales tan reales como ideales, lo que es, en sí, una contradicción.



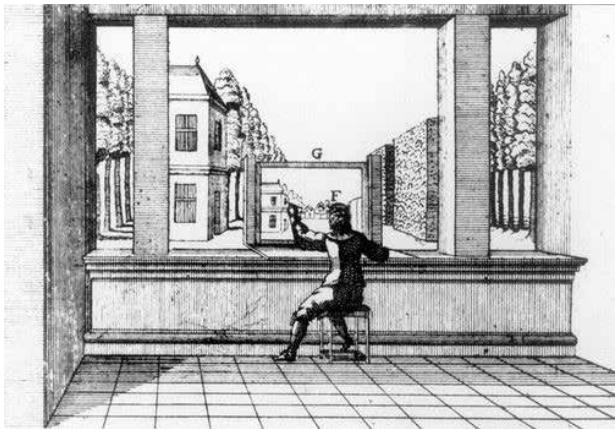
>>Figura 5. Lorenzo di Credi (1459-1537). *Retrato de Catalina Sforza*, 1481-1483. Óleo sobre tela, 75 cm x 54 cm. Pinacoteca Civica di Forli, Italia, Alemania.

Figura 6. Albrecht Dürer (1471-1528): *Hombre dibujando a mujer recostada*, 1525. Xilografía en madera, 8 cm x 22 cm. Fuente: Colección en Galería Albertina, Viena, Austria

Cuando hablo de aridez me refería a esto.

Pero hay un último aspecto de este sistema de equivalencias en el que reparé, primero algo distraídamente, sin saber que resultaría al cabo un momento a mi juicio crucial en el recorrido de la investigación. Me refiero a una analogía tan rudimentaria como aquella que emparenta semántica, pero sobre todo visualmente, la ventana albertiana con la denominada técnica del velo, esa suerte de pantalla traslúcida y cuadriculada que Alberti recomendaba emplear a los aprendices del dibujo, aduciendo que facilitaba la transferencia de los volúmenes al plano. Se trata de un vínculo analógico cuyo valor radica en la identificación de la figura del cuadro-ventana con una técnica particular de construcción de imágenes, brindando a lo metafórico un sustrato técnico, tecnológico, una tecnología de la mirada en particular, contracara de una determinada experiencia de la mirada y una disposición corporal correlativa. Pero más importante aún, se trata de un vínculo que permite situar la ventana en una zona paradigmáticamente umbral, entre la construcción perspectiva y la observación "directa" de las cosas, entre las reglas matemáticas que definen lo que más tarde se conocerá como *costruzione leggitima*, y el aparato óptico ligado a la experiencia fisiológica de la visión. Contorneando una zona de transición que es también una zona de transacción donde, necesariamente, hay pérdidas y desviaciones, la figura comienza a perfilarse de acuerdo a una idea del arte como aquello que no hace sino extender un *velo* sobre lo real, como aquello que, produciendo una cierta artificiosidad, como la sombra unas veces esconde y otras revela. Una idea, en suma, según la cual, a contrapelo de la *transparencia* límpida, cristalina y sin cualidades inherente a la *actitud natural*, el arte hace soportable la visión de la vida porque extiende sobre ella una pátina de opacidad, el velo de lo que Nietzsche (2004) llamaba un *pensamiento impuro*.

Entonces el asunto empezó a volverse más interesante. Y allí donde inicialmente parecía conformarse un verdadero edificio de equivalencias, comenzaron a cobrar primacía las tensiones, cuando no la colisión de fuerzas opuestas como las que Aby Warburg (2005) identificara en el seno de la mirada del Renacimiento, interesado como estuvo en las manifestaciones de aquellas fuerzas espirituales o psíquicas que ejercen una presión constante en la mentalidad de las civilizaciones humanas, y de las que depende, de un modo fundamental, la sobrevivencia de los distintos estratos temporales en la cultura europea. En el caso específico de la figura de la ventana, dicho antagonismo parecía cifrarse en una suerte de querella entre la mirada geometrizante de la perspectiva y la presencia de contenidos más bien irrationales. Salvo que, en este caso —y en ese sentido—, el problema se distanciaba de las coordenadas inmediatamente warburgianas, dichos contenidos eran suplantados por un problema de carácter eminentemente formal.

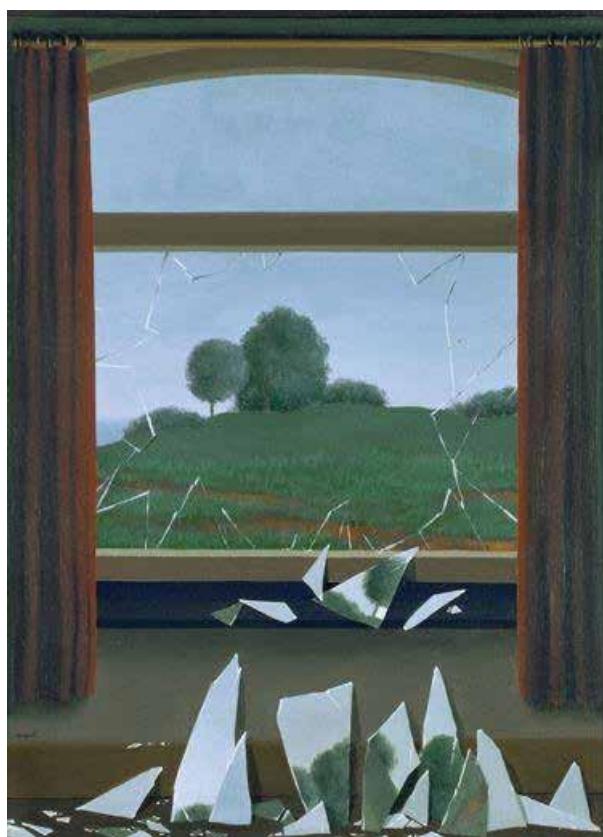
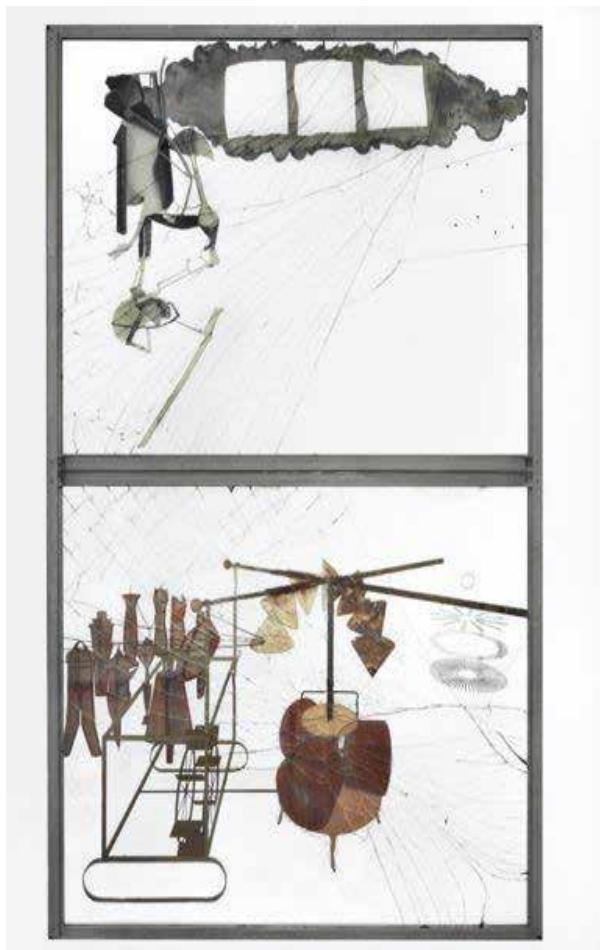


>>**Figura 7. Perspective. Machine a dessiner.** Gravure de Perspective pratique par Jean DUBREUIL de 1642.

Fuente: Credit: Collection KHARBINE-TAPABOR.

Es la razón por la cual decidí arrimarme a la noción de *forma simbólica*, que había sido acuñada por Ernst Cassirer (1998), justamente tras adentrarse una temporada en la biblioteca warburgiana. La pregunta que comenzaba a emerger era cómo la imagen resultante de esa contradicción entre las leyes matemáticas y la experiencia fisiológica de un cuerpo que no renuncia a encontrar allí representación, se volvía no solo posible, sino, además, "natural". ¿A qué se debía, en otras palabras, la universalidad de semejante experiencia visual? Cumpliendo las veces de la función de velo entre la percepción y la representación, la noción de *forma simbólica* me permitiría aproximarme al modo en que la naturalidad de la ventana-perspectiva dependía de un ejercicio de pensamiento y percepción sensible conforme a principios trascendentales. No quiero detenerme mucho en esto. Quizás baste solo con aclarar lo siguiente: Cassirer postula que la determinación sensible de las cosas, más allá de cuán revestida esté de figuras emocionales, analogías rudimentarias y comparaciones perceptuales, siempre se realiza en función de clases generales, las cuales se establecen de manera estable, conceptual. Lo que quiere decir es que no existe, en el fondo, una manera inmediata de captar la realidad, sino que todo acto de la mente responde siempre a un proceso de mediación que se encuentra menos *ante* nuestros ojos, que *en* nuestros ojos. Por esa razón es que logran volverse indistinguibles ciertos contenidos significativos de orden espiritual con los signos concretos sensibles que les corresponden íntimamente. Mediadora entre lo real y el ojo, la noción de *forma* desgañita una zona de intersección que es también una zona de indeterminación, de borradura de los límites entre el sujeto, o lo meramente subjetivo, y lo real, o pretendidamente objetivo, por mucho que la misma se erija, precisamente, con el fin de mantener a resguardo la frontera.

Ahora bien. Para el ámbito específico de la representación pictórica, la forma simbólica se vuelve manifiesta mediante un *esquema* en particular, el cual aplica tanto a una entidad *manual*, cuya existencia está confinada a los hábitos manuales adquiridos en el aprendizaje del pintor, como a una entidad *nouménica*, abstracta e intelectual, instalada en la conciencia singular del artista, resultando de ello una especie de plantilla mediadora no tanto entre el ojo y lo real, sino esta vez, entre la retina y el pincel, trazando, en ese sentido, un camino de retorno. Así, ya sea que la situemos a nivel de la imagen, para designar una suerte de ortografía espacial, ya sea que la localicemos a nivel de la mirada, apelando a un ejercicio de interpretación, la ventana como *forma simbólica* se presenta —material y metafóricamente— como un velo ni completamente opaco ni por entero transparente. Antes bien, como uno esencialmente rasgado, agujereado y, en ese sentido, permeable, atravesable.



>>Figura 8. René Magritte (1898-1967) *La clef des champs* (*La llave de los campos*) 1936. Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm. Fuente: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid N° 657 (1976.3)

>>Figura 9. Marcel Duchamp (1887-1968). *El gran vidrio* o *La novia puesta al desnudo por sus solteros* (*Le Grand Verre. La mariée mise à nu par ses célibataires, même.*). 1915-1923. Técnica mixta, Óleo, barniz, hoja de plomo, hilo de plomo y polvo sobre dos placas de vidrio (quebrados), cada una montada entre dos paneles de vidrio, hoja de aluminio, marco de madera y acero, 272,5 x 175,8 cm. Fuente: Museo de arte en Filadelfia, Filadelfia, USA, N° 1952-98-1.

Fue Jacques Lacan (1986) quien me otorgó los rudimentos para pensar lo así. Lacan, quien retomando precisamente las formulaciones neokantianas va a sostener que toda idea de lo trascendental se erige siempre a condición de negar la falta en ser, esto es, el agujero estructural que define nuestra relación con el mundo. Desde su punto de vista, la función que cumple la imagen es justamente recubrir el agujero de la estructura, convirtiendo la estructura entera en un vacío. Lacan se refiere a este proceso como el recubrimiento simbólico del agujero de lo real a través del velo, que hace del vacío un generador de deseo, deseo de ver que, sin embargo, irrumpie, encarnado, en la mirada, aquel punto corpóreo que es expulsado siempre fuera de cuadro, siempre al margen de la ventana-perspectiva que, en cambio, privilegia el punto abstracto, idealizado, de una mirada descorporizada, de una mirada que no representa otra cosa que un sujeto simbólico que rehúsa el encuentro con lo real que lo descalabroa, incluso si en esa negación acaba él mismo descalabrado, obligado a la renuncia de sí en privilegio de su objeto, o viceversa. La noción de "fenómeno de detalle" volvía, entonces, a reclamar un sentido, aunque esta vez del lado, justamente, de aquello que lo desbarata, perfilándose la figura de la ventana como una ventana abierta en la imagen misma, una apertura a través de la cual toda articulación de sentido se abisma.

En este momento se produjo una inflexión, y lo que hasta ahora me resultaba un camino más o menos previsible, se volvía, de golpe, completamente imprevisto, demostrándome que las aperturas que podía tener el problema de la ventana abierta, para decirlo en forma tautológica, rebasaban, con mucho, las herramientas de la iconología. Hay ocasiones, y esta fue una, en que lo que aparenta ser lo más simple y transparente se nos revela como un misterioso y cada vez más complejo laberinto, demostrando, una vez más, que allí donde uno quiere perderse, se pierde, que incluso en un rectángulo dibujado sobre una pared es posible perderse, al punto de no volver. Y así la cita de Walter Benjamin (2005) que, en una suerte de lapsus había utilizado para comenzar, se volvía, de un momento a otro, premonitoria. Decía: *El camino que hacemos a través de los pasajes también es en el fondo un camino de fantasmas en el que las puertas ceden y las paredes se abren*. No me quedó otra que adentrarme en ese camino. Para hacerlo, desplacé la noción de esquema a un ámbito más bien productivo, desde donde me permití desarrollar el capítulo sin duda más ensayístico de mi investigación, y el que escribí, también, con más libertad: allí me permito seguir el hilo a ciertas citas extraídas de obras literarias que vengo copiando en mis libretas de manera muy desordenada desde que comenzó esta patología mía con las ventanas, imaginando ese libro posible, o más bien imposible, algo que ahora me figuro como esos hermosos libros de las cien o mil ventanas donde los niños se deleitan adivinando lo que hay detrás de un cartoncito

que se levanta y oculta una imagen diferente a la que se muestra en el dorso. ¿Qué mundo es, pues, aquel que produce la ventana? ¿Cómo es que esa condición medial que la define configura una relación productiva con lo real, con la naturaleza, con la belleza, con el deseo, con la mujer, con la luz, con la mirada? fueron algunas de las preguntas que me permití formular, centrándome no tanto en la relación entre la ventana y la perspectiva, sino, esta vez, en la relación entre el cuadro y la ventana, ya más o menos convencida de que, incluso, si Alberti no habló en ningún momento de *una ventana abierta al mundo*, dejó sentadas las bases para una fenomenología de la imagen como una "ventana abierta" ya sea al mundo real, ya sea al mundo de la imagen, en el supuesto de que la Modernidad los vuelve casi indistinguibles. Como sostiene el fenomenólogo Eugen Fink (1974), entre el mundo real y el mundo de la imagen la ventana ostenta una función de apertura y conexión similar a aquella que ejerce la imaginación.

Fue así como escritores tan disímiles como Houssaye, Sergio Bizzio, Goethe, Rainer Maria Rilke, Constantino Kavafis o Baudelaire, me permitieron reinterrogar el tratado de Alberti, esta vez desde algunos costados a primera vista secundarios en relación al problema que mi investigación se proponía abordar. Ellos me mostraron, sin embargo, que la síntesis producida por la metáfora de la ventana no se limitaba a explicar, como quería Alberti, lo que hacemos cuando nos disponemos a pintar, sino que la misma delimita, si forzamos el texto poéticamente, el marco de una experiencia estética caracterizada, muy a grandes rasgos, por un hábito que nos compele a interrogar la imagen misma como representación de un mundo —y al mundo, a su vez, como presentación de una imagen—, invitándonos a reanudar, ante esa imagen, el trabajo de producir un mundo cada vez. Se trata de un mundo, valga decir, dominado, ante todo, por un deseo de ver que opera según las cualidades de una ventana, por lo que arroja luz sobre nosotros mismos, acciona un fuera de cuadro tanto o más crucial que cuanto centraliza la visión y, finalmente, nos devuelve potencialmente la mirada, desestabilizando la prepotencia de un sujeto que cree dominar el campo visual. Pesémoslo así: cada vez que miramos a través de una ventana, nos abrimos a la posibilidad de que, a través de la misma, sea en verdad otro quien nos ve.

Como estos, hay un último aspecto en que la figura de la ventana me mantuvo en reserva, así lo pienso, a la espera del momento justo, pese a que estaba contenido en ciernes en su misma definición: ventana es ante todo un orificio por donde ingresa la luz y el viento. Su origen etimológico remite al vocablo *ventus*, para ventana; *wind eye*, para *window*: ojo del viento. Me acogí a esa fórmula para titular mi investigación: *Los ojos del viento. Una estética de la imagen-ventana*, no sin antes interrogarme por la cualidad eminentemente móvil que dicha condición le adosa a esta experiencia de la mirada. ¿Cómo es, en

otras palabras, una imagen por donde ingresa el viento? Es ante todo una imagen abierta, pensé, una imagen que acorta, de alguna manera, la distancia entre el afuera y el adentro, o entre el aquí y el allá, a la que no termina de renunciar la estética del cuadro, toda vez que permite que ambos registros se contaminen. Pero no solo eso. Y es que tan abierta como está en términos espaciales, una imagen-ventana por donde ingresa el viento es una imagen permeable en términos temporales. En el viento que mueve los cabellos ondulados y los ropajes ligeros de la ninfa soplados por Céfiro o Austro en las pinturas de Botticelli, por recomendación del mismo Alberti. Aby Warburg (2010) reconocía el ingreso de otros tiempos en la imagen, condensando, precisamente en la figura del viento, la apertura de una imagen a estratos temporales heterogéneos.

Guiada por esa intuición es que me aboqué, en la última parte de mi investigación, a repensar el pasaje de Alberti, esta vez a la luz de lo que se conoce como su primera versión en latín, cuya traducción modificaría sustancialmente, pues allí donde en italiano Alberti comparaba el cuadrado de ángulos rectos *con una ventana abierta a lo que se desea pintar*, en latín, en cambio, el mismo pasaje hablaba de *una ventana abierta a la historia*. Me pareció necesario reanudar el camino, entonces, retomando el método iconológico para interrogar el sentido que podía tener la palabra historia en el contexto del tratado, y permitirme, desde allí, pensar la configuración y puesta en representación del tiempo tal como esa visión de la historia lo concebía, en el supuesto de que, como acotara Giorgio Agamben (2011), *cada concepción de la historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer*. La reflexión que hice es básicamente la siguiente: si el espacio que construye la ventana-perspectiva devenía una *forma simbólica* dada la imposición que supone de una idea del espacio por sobre la experiencia sensible del mismo, idea que es producto de unas fórmulas matemáticas que operan con un ojo abstracto y no fisiológico y que determina, sin embargo, la percepción del mismo, ¿por qué no así el *tiempo*? ¿Puede hablarse, dicho de otro modo, de un *tiempo simbólico* correlativo a la invención de la perspectiva y, más específicamente, ligado a la ventana a través de la cual vemos aquello que se desea pintar, es decir, la *historia*? ¿Qué clase de experiencia construida del tiempo supone esa palabra, *historia*, tal como la emplea Alberti? Asimismo, ¿qué elementos nos permiten esbozar, inicialmente, su carácter simbólico? El análisis me condujo a reparar, por ejemplo, en el parentesco existente entre la línea que va del punto de vista al punto de fuga en la perspectiva central, y la representación moderna del tiempo como un periodo lineal y finito, articulado tanto de manera dualista —antes y después, pasado y futuro— como teleológica. Por otra parte, cobró relevancia la

relación latente entre el cuadro, tal como fuera concebido entonces, y el escenario teatral, dispuestos ambos para la representación de la acción humana, pero más aún, gobernados ambos por un deseo de visualizar historias y hacer a las imágenes hablar. Finalmente, se abrió una arista que permitía pensar la relación entre el cuadro-ventana renacentista y el incipiente desarrollo de la historiografía moderna, allí donde la historia parecía configurarse como una colección de instantes ejemplares, dignos de ser representados y, sobre todo, memorizados.

Me agarro entonces de este último punto para ir cerrando, y es que nuevamente no quedarían tampoco al margen de estas reflexiones las derivas paradojas que, como dije antes, fueron las que más me capturaron. La pregunta que me hacía es por dónde se abría, en el fondo, esta experiencia aparentemente cerrada de la temporalidad del cuadro-ventana, y la respuesta la encontré, aunque tal vez un poco precipitadamente, en su existencia material. Particularmente en el hecho de que, ya sea a través de la puesta en representación de un efecto de profundidad, ya sea por medio de las fallas en la ejecución manual, se interrumpe la negación que la pintura buscara ejercer sobre su propia temporalidad, una temporalidad eminentemente procesual, en beneficio de lo que Gilles Deleuze (2016) llamará “una invitación a recordar”. Formulando esa invitación, el cuadro-ventana rehabilita una condición mnémica de la imagen, que además de intentar fijarse en la mirada y trascender el tiempo en su detención, desea insistentemente agujerarlo, perforarlo, restituirlo al lugar donde su linealidad se quiebra, se interrumpe, enfrentada la mirada idealizada, descorporizada, a su propia impotencia, a su mera y caduca materialidad.

Fue en este terreno donde a fin de cuentas se desnudaría de manera más radical la pasión contradictoria, aporética, dialéctica del problema, que no se deja explorar sin exigir inmediatamente desandar el camino para recorrer el sendero aledaño. El ejercicio me llevó a entender no solo que no había en verdad un camino correcto, sino que tampoco el o los caminos conducían a algún lugar. Un poco como los caminos de la mirada: creemos dejarnos conducir por ellos hacia páramos inexplorados, pasajes que no habíamos visto, acaso un barco que se pierde a lo lejos, cuando lo cierto es que, en rigor, seguimos paradas donde mismo, sin movernos a ninguna parte.

Mirar un problema por la ventana, ir lejos con la mirada y volver, volverse descriptivos, pero también especulativos y, por qué no, imaginativos: ¿no es acaso en el antepecho de una ventana donde tantas veces levantamos la cabeza de un libro para dejarnos conducir por unos pensamientos cuyo origen y motivación inmediatamente olvidamos? Me permití emular esa clase de movimiento del pensamiento, si así puede decirse, yendo y viniendo, extendiendo sobre la mesa todo el material del que disponía para comprender el asunto, sin dejar a un lado la tendencia

asociativa, sino privilegiándola por sobre los modelos de crisis y renacimientos que tan a menudo ordenan nuestra historia. Pienso que la pregunta que quería responder es, en el fondo, por qué una ventana es siempre otra ventana, todas las ventanas. Y para hacerlo, opté por quedarme parada frente a una sola gran ventana, esta ventana, acaso, matricial, portadora al cabo de, al menos, tres formas de saber que a su modo subvierten el programa de acuerdo al cual fuera diseñada: un saber analógico, un saber sintomático y un saber profundamente anacrónico.

*

Decía en un inicio que los últimos meses habían actualizado, de alguna manera, la escena originaria de este interés mío por la ventana. Hecho el recorrido, no me queda más que interpretarla: puede que si hay una frontera que se erige con la imagen-ventana, sea aquella que resguarda la separación o el encuentro entre la realidad y la ficción. Si afuera de las ventanas se desmigajan las ficciones, como escribe la poeta Susan Howe (2019), entonces en su interior ellas se tejen, de modo tal que abrirlas no es otra cosa que desentrañar el abigarrado tejido del que se componen, partiendo de la base de que aquello que llamamos realidad es, en todo caso, la primera de las ficciones. Vuelve a mi memoria la escena de una película de Bertolucci en la que dos hermanos más un tercero se encierran en una habitación dispuestos a abandonar la vida tras un encuentro incestuoso. Entonces un sonido irrumpie, es una piedra que desde el exterior golpea la ventana, y la quiebra. Es mayo del 1968 y la calle, la realidad, los llama, interrumpe esa ficción con otra, la política, y entonces los vemos a los tres atravesando el umbral de la mirada para poner el cuerpo, allí, ahora frente a una barricada. Nunca he dejado de asociar ese vidrio quebrado con las trizaduras de ese otro *Gran vidrio* que construyó Marcel Duchamp, una ventana que, en esta ocasión, he dejado al margen incluso si en la investigación hizo de pivote y punto de llegada. Sospecho que, en ambas, se juega un modo de irrumpir de lo real que desgarra, profundamente, la organización aspectual de lo semejante, comportándose la ventana como una imagen que despedaza la superficie del sentido, apresando la mirada para luego arrojarla fuera de cualquier relato, de toda posibilidad de narración.

Freud comparaba una ventana como esa con la membrana de nacimiento, símbolo del inefable deseo de volver al vientre materno, cuando no de la angustia de ser arrojados a un mundo que anhelamos diferente. Estar *en la ventana*, pienso ahora, es pararse justamente en ese compromiso entre dos exigencias igualmente absolutas y enteramente incompatibles: la del adentro, que protege la mirada y la mano que escribe, y la del afuera, que aprende a ver y, por qué no, a escribir, renunciando a toda forma de protección.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alberti, Leon Battista (1998). *Tratado de pintura* (traducción de Carlos Pérez Infante, a partir de la versión inglesa de John Spencer). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Alberto Manguel (2014). *El viajero, la torre y la larva. El lector como metáfora*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aristóteles (2002). *Retórica* (Trad. de Arturo Martínez Trejo). México: UNAM.
- Auerbach, Eric (1998). *Figura*. Madrid: Trotta.
- Barthes, Roland (2004). *El placer del texto y lección inaugural*. Argentina: Siglo veintiuno editores.
- Benjamin, Walter (2005). *El libro de los pasajes* (Trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero). Madrid: Akal.
- Borges, Jorge Luis (2003). *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.
- Bryson, Norman (1991). *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza.
- Cassirer, Ernst (1998). *Filosofía de las formas simbólicas I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles (2016). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Argentina: Paidós.
- Fink, Eugen (1974). "Re-presentation et image", en *De la phénoménologie*. París: Les Editions de Minuit.
- Howe, Susan (2019). *Silencio pitagórico*. Chile: Overol.
- Kristeva, Julia (2001). *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lacan, Jacques (1986). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario XI*. Argentina: Síntesis.
- Lund, Hans (1992). *Text as Pictures. Studies in the literary Transformations of Pictures*. United Kingdom: The Edwin Mellen Press.
- Nietzsche, Friedrich (2004). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos.
- Rogers, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Stoichita, Victor (2000). *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Warburg, Aby (2005). *El Renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza.
- Warburg, Aby (2010). *Sandro Botticelli*. Madrid: Casimiro