



POÉTICAS DE LA ESCISIÓN: ASOMARSE, MIRAR

Poetic of the Excision: Looking Out, Staring

CARMEN SOUSA PARDO

Universidad de Granada, España

KEY WORDS

Contemporary Painting
Loneliness
Stare
Window
Historical Avant-gardes
Gesture
Romanticism

ABSTRACT

This article aims to study how the gesture of looking out has been sensitized in the plastic arts since Romanticism, specifically in its representation in windows or balconies during the historical avant-gardes. Considering windows as frames of the excision and using the term coined by Argullo, the awareness of this gesture is seen as the will to transgress their own human or social space assigned. That is, the attempt to overcome the inescapable excision that the window imposes on the individual will actually be the attempt to put an end the profound solipsism that lies in contemporary individuals

PALABRAS CLAVE

Pintura contemporánea
Soledad
Mirar
Ventana
Vanguardias históricas
Gesto
Romanticismo

RESUMEN

El presente artículo pretende estudiar cómo el gesto de asomarse ha sido sensibilizado en las artes plásticas a partir del Romanticismo, concretamente en su representación en ventanas o balcones durante las vanguardias históricas. Considerando las ventanas como encuadres de la escisión, usando el término acuñado por Argullo, la sensibilización de este gesto será vista como la voluntad de transgredir el espacio asignado como propio, sea este humano o social. Esto es, el intento de superar la ineludible escisión que la ventana impone al individuo será en realidad el intento de acabar con el profundo solipsismo que acecha al ser contemporáneo.

Recibido: 02/03/2021
Aceptado: 27/05/2021

Introducción

En 1822, al pintar *Women at the window*, Caspar David Friedrich inaugura una nueva iconografía: el sujeto asomado a la ventana. El acto corporal de asomarse implica pasar con la mirada y el pensamiento de un espacio en el que se está a otro en el que se irrumpe, sin abandonar físicamente el primero. La vinculación que la ventana ofrece al individuo respecto al exterior es óptica, puesto que, al contrario que la puerta y más allá de los suicidas, su finalidad no es la de ser traspasada corporalmente. Su representación alude, por tanto, a un acto mental, un deseo o ensoñación.

Las primeras sensibilizaciones plásticas del gesto de *asomarse* las sitúa Castelnuovo en los siglos centrales de la Edad Media. *El sueño de Carlomagno*, un relieve del Cofre del emperador realizado hacia 1182, representa a Carlomagno asomado a la ventana para señalar el camino que le guiará hasta Santiago. En este caso, el gesto de asomarse ha de ser visto como un *viaje mental*, una *ensoñación* ante la contemplación del paisaje como panorama, tal y como será recuperada siglos más tarde por los viajeros románticos (2009: 273).

Lo que la ventana abierta supone para el individuo que contempla a través de ella es la

posibilidad de búsquedas más allá del espacio limitado de la habitación o de la casa, iniciación de una libertad que antes no se hubiera planteado. Al cabo, ensanchamiento de los horizontes humanos, particularmente de la mujer (Revilla, 2012: 773).

Al hablar de ampliar los horizontes humanos, Revilla no solo atiende a aquellos geográficos o de carácter ontológico que podían guiar a la estética romántica, sino también sociales. En este sentido, el constreñido espacio vital otorgado a la mujer en el xix, recluida en el interior de la vida doméstica, la convertirá en el sujeto preferente para la sensibilización de esta temática.

No obstante, la proliferación de estas imágenes no se explica simplemente a través de la represión burguesa de la mujer, sino que ha de remontarse a los códigos sociales impuestos por el amor cortés, encontrando un claro precedente en la iconografía medieval del *castillo del amor*.

En las representaciones del *castillo del amor* que comienzan a aparecer hacia el 1300 un grupo de mujeres encerradas en una torre se asoman por las ventanas o almenas para lanzar flores y defenderse del grupo de galanes que quieren asediar el castillo. En esta temática, interpretada como una metáfora de la capacidad de las mujeres “para salvaguardar su integridad física sexual”, se equipara el interior con la virginidad (Pérez González, 2016: 5). La preservación de la virginidad es la que otorga, según los códigos sociales derivados del amor cortés, un lugar elevado e inalcanzable a las mujeres: su honra. La posición elevada y el aislamiento corporal que supone el marco de la ventana traducen plásticamente este orden social.

En ambas iconografías, sin embargo, el gesto de asomarse no deja de ser una consideración marginal que contribuye a la construcción de otra narrativa: la del camino de Santiago en una, y la del amor cortés en otra. Habrá que esperar al siglo xix cuando, con la citada obra de Friedrich, se constituya como iconografía independiente. El interés que se desarrolla entonces por esta iconografía ha de vincularse a varios factores:

- En primer lugar, la importancia que ventanas y balcones recibirán en los trabajos de embellecimiento urbano llevados a cabo por Napoleón III y el barón Haussmann en París (1853-1870), ya que estos pasarán a sustituir espacialmente a los patios interiores. Además, históricamente, los balcones otorgaban prestigio social debido a que proporcionaban a sus propietarios un *lugar* en el espacio común y señalizaban exteriormente el piso noble (Gingras, 2016: 18).

- En segundo lugar, la construcción de la vida íntima. La vida privada, como recoge Antoine Prost, lejos de ser una realidad natural, es “una realidad histórica construida de manera diferente por determinadas sociedades” (en Ariès y Duby, 2001: 20). Durante la *belle époque*, constituye un privilegio al alcance de muy pocos, por ello, la ingente representación de interiores burgueses ha de entenderse como símbolo de dignidad social. Con la democratización de la vida íntima a la que asistimos desde finales del xix y, sobre todo, en el xx no solo se multiplican las ventanas, sino también los puntos de vista

sobre ellas. Pero en cualquiera de los casos, como recoge Kafka, su presencia se hace ineludible (cit. en Wajcman, 2004).

- Por último, la búsqueda por parte de la burguesía, como nueva clase dominante, de una imagen que le fuese propia le otorga un papel fundamental a la literatura. Los burgueses verán en los temas literarios la oportunidad de remplazar las viejas iconografías del poder vinculadas a la iglesia y la monarquía. En este sentido, las imágenes se vuelven más líricas que plásticas, como es el caso de la que nos ocupa; de ahí que autoras como Bárbara Bécker-Cantarino sitúen su origen en la, muy difundida ya en aquel momento, novela romántica alemana (Bastida de la Calle, 1996).

Ahora bien, si obras como *At the window* de Loretta Lux o *Behind the curtain* de Shaun Downey nos muestran la resonancia que dicha iconografía ha tenido a lo largo del siglo xx y hasta la actualidad, la atención dedicada a la misma en la historiografía artística se resume en limitados trabajos. De entre ellos destacan el artículo publicado por Dolores Bastida de la Calle en 1996, los dos citados de García Moggia y el catálogo de la exposición *Rooms with a view: the open window in the 19th century* comisariada por Sabine Rewald en el MET.

Frente a estos es ingente la cantidad de trabajos dedicados a la representación de la ventana como motivo iconográfico aislado. Entre ellos, los que han contribuido de manera más directa a nuestro trabajo por sus consideraciones sobre la mirada han sido los de Wajcman y Schmoll gen. Eisenwerth referenciados en la bibliografía. Así, por ejemplo, Schmoll gen. Eisenwerth en su estudio distingue siete tipos fundamentales de representación de las ventanas, atendiendo a la presencia o ausencia de figura y a la posición de esta respecto a aquella (García Moggia, 2013).

Debido a su concepción en calidad de iconografía romántica, es indispensable la consulta de la teoría estética desarrollada por Rafael Argullol en *La atracción del abismo*. De igual modo, las implicaciones respecto a la mirada nos han hecho revisar textos clásicos sobre el carácter escindido de la misma, como el de Didi-Hubermann, y Jean-Luc Nancy. Para completar el estudio, hemos recurrido también a

algunos estudios dedicados en concreto a las obras analizadas en las páginas siguientes como, por ejemplo, los que Foucault dedica a las obras de Manet y Magritte.

Por la ausencia de trabajos focalizados en el *asomarse*, y la importancia que el gesto (en calidad de materialización de las emociones) tiene en la historia del arte, como este congreso prueba, creemos más que justificada la pertinencia de este estudio.

Así, partiendo de la consideración de que la ventana se propone como posibilidad de *superación* de una *escisión* a través de la mirada, trataremos de analizarla desde el punto de vista del contemplador (*lo que vemos*) y de lo contemplado (*lo que nos mira*). En tanto que el que mira siempre será el *yo*, lo que se observa puede ser: la naturaleza, la sociedad, el *ello*... la otredad en sus múltiples formas.

1. Primera escisión: el ser y el mundo

Al observar *Women at the window* (1822) de Friedrich, notamos inmediatamente que no se trata de una escena costumbrista. La austeridad decorativa, la absoluta simetría impuesta a través del cuerpo de Christiane Caroline Bommer y la eliminación de todo lo anecdótico nos llevan a percibirlo.

Friedrich prescinde además de todo realismo compositivo: altera las proporciones de la ventana y de su esposa, acorta la distancia hasta el río y los árboles y eleva el mástil del barco para hacerlo visible. El pintor tampoco tiene ningún interés en mostrarnos el paisaje que se abre ante la mirada de la representada. Es más, nos lo niega, como nos niega el rostro de su mujer, que nos da la espalda (Rewald, 2011: 36-39).

Figura 1. Caspar David Friedrich. *Women at the window*, 1822.



Fuente: Google Arts & Culture
(<https://artsandculture.google.com/asset/woman-at-a-window-caspar-david-friedrich/ggGqXUiKkQrSaw>)

Todo en el cuadro está concebido, incluso su paleta cromática, para que sea imposible distraerse con algo que no sea el acto de *mirar hacia fuera*, de *contemplar*. Lo mismo ocurría en la representación que en 1787 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein hace de *Goethe asomado a la ventana de su casa en el Corso de Roma* (único precedente constatado de la obra).

Pero a diferencia de la de Tischbein, la de Friedrich, desprovista de realismo e interés narrativo, es una contemplación simbólica. Este carácter simbólico de la obra es reforzado por la presencia del barco, símbolo del viaje vital para el pintor alemán: la mujer, al asomarse a la travesía del navío, lo está haciendo al tránsito de la vida.

El espacio interior de la obra de Friedrich adquiere, por tanto, un valor ontológico: el espacio del *yo*. El antropocentrismo metafísico que ha dominado el pensamiento occidental hasta la actualidad connota una concepción del

espacio que solo puede ser exterior (Pardo, 1992). El ser se piensa como un ente separado, que, aunque privilegiado en esta separación, solo puede mediar con el mundo a través de la mirada. Como el ojo humano no es panóptico, la escisión que ineludiblemente supone el mirar ha de relacionarse necesariamente con el marco, el encuadre (Wajcman, 2004).

Sin embargo, cuando el ser que contempla se encuentra con la mirada devuelta, se minimiza, no siente ya su dominio frente a lo que ve, sino su impotente soledad frente a lo que le observa: pierde su subjetividad, se objetualiza (Sartre, 2016). Nietzsche, que comparte con Friedrich el carácter existencialista de su obra, recoge esta idea en el aforismo 146 de *Más allá del bien y del mal*: “Cuando miras largo tiempo a un abismo, también este mira dentro de ti” (2017a: 68). Así, el cuerpo de Christiane, volcado hacia el exterior, busca abandonar la soledad del espacio del yo para penetrar en el espacio del otro: superar el sentimiento trágico de su porvenir.

Del mismo modo, gran parte de las obras de Wilhelm Hammershoi son interiores que, ante la falta de narratividad, concentran toda la expresividad en la figura que mira. Estos interiores ya no se abren a la naturaleza, sino a la ciudad. Pero no muestran nada: ni los iconos, ni los grandes edificios. Como el de Friedrich los interiores de Hammershoi están poblados de *nada*. Los marcos, las puertas y las ventanas que constantemente aparecen en ellos multiplican un sinnúmero de aperturas que de nuevo no se abren a ninguna parte.

La disposición de los sujetos representados, en su mayoría mujeres, nos introducen en la escena: ocupan el lugar del contemplador quien, al dar la espalda al espectador, le transmite su visión. Al ser privados de rostro, son privados de subjetividad: pierden su identidad en aras a ser ocupada por la de cualquiera (Nancy, 2006).

A pesar del contenido simbólico y trascendente de estos cuadros, como podemos ver, el lenguaje empleado para expresarlo es realista y figurativo.

Figura 2. Vilhelm Hammershøi. *Intérieur, Strandgade*, 1901.



Fuente: Google Arts & Culture

También Balthus, el aristócrata polaco, pintor de la adolescencia por excelencia, se referirá a sí mismo como “realista de lo real y figurativo de lo invisible” para aludir al contenido simbólico de su obra (Cornejo, 2019).

Tanto en la obra de 1955 como en la de 1957 representa a una adolescente (Frédérique Tison) que se inclina para asomarse a una ventana que la supera en dimensiones. El carácter limítrofe de la ventana es reforzado con la presencia de la adolescente, entre la infancia y la edad adulta.

Solo en la obra de *Le peintre et son modèle* de 1980 la posición de la adolescente es ocupada por el propio Balthus. En esta obra, cuya paleta también ha sido como en la de Friedrich, reducida al mínimo, Balthus eleva la ventana, que sigue imponiéndose en tamaño sobre el personaje que aparta la cortina para poder mirar.

La extremada quietud de los personajes pictóricos de Hammershøi y Balthus dota a las composiciones de un carácter atemporal que recuerda al que se impone sobre la pintura metafísica de De Chirico, recordándonos que las representadas distan mucho de ser escenas costumbristas.

El cambio que se opera en la representación de personajes junto a la ventana (tradición que podría remontarse hasta Vermeer) es que estas ya no quieren ser la crónica de unos modos de habitabilidad burguesa. En palabras de Edvard Munch en su *Manifiesto de Saint-Cloud*, ‘no debemos pintar más interiores con gente leyendo o mujeres haciendo punto. En el futuro hay que pintar gente que respire, sienta, sufra o ame’ (cit. en Alarcó, 2016: 1).

El propio Munch, en sus representaciones como *Night in Saint-Cloud* (1889) o *The girl at the window* (1893), parece apelar al sentimentalismo del que, según su manifiesto, debían hacerse eco los interiores. De nuevo, la negación del rostro de ambos personajes, así como del paisaje al que se abre la ventana, junto con los tonos sombríos de sus composiciones, remite a su carácter emocional, melancólico. Como recoge Alarcó, para Munch “el verdadero artista progresista tenía que olvidarse de los detalles de la vida doméstica, propios del naturalismo, y centrarse en asuntos filosóficos y espirituales” (2016: 1).

En todas las representaciones vistas hasta ahora el espectador se convierte en contemplador de la contemplación romántica, fundamentalmente por el hecho de que el personaje le da la espalda. La vista se proyecta desde el interior hacia el exterior. Pero las ventanas llevan implícita otra mirada, la que en dirección contraria se dirige del exterior hacia el interior.

Cuando el contemplador que se asoma a la ventana o al balcón se representa de frente pasa a ser el objeto contemplado. Ya no se enfrenta al abismal océano sino a otra mirada, la del transeúnte, la del espectador. Sin embargo, citando de nuevo a Nietzsche, “¿el simple mirar no es mirar abismos?” (2017b: 194).

El balcón (1868) de Édouard Manet nos presenta esta vista: la contemplación frontal del que contempla. La atenta mirada de los tres personajes que se asoman al balcón (Berthe Morisot, Fanny Claus, Antoine Guillemet) no se detiene por la irrupción del espectador: bien al contrario, permanece indiferente.

El desconcierto del espectador ante esta indiferencia de los personajes, respecto a sí y entre ellos mismos, es lo que, para Foucault,

provocó su repudio en el salón de 1869. Y es también, junto al rechazo de la época, la que nos lleva a considerarla como una obra al margen del costumbrismo burgués.

Figura 3. Édouard Manet. *Le balcon*, 1868-69.



Fuente: Musée d'Orsay (<https://www.musee-orsay.fr/typo3temp/pics/d46a46660d.jpg>)

Los cuatro personajes de la composición, ante todo, miran. No obstante, el objeto de la contemplación de cada uno de ellos parece ser distinto, y en cualquier caso siempre se encuentra fuera del cuadro. El objeto de la contemplación a la que se refiere toda la pintura se encuentra ausente, es invisible para el espectador. Al colocar este objeto fuera del cuadro, Manet no solo priva a la pintura de toda narración, sino que, además, nos remite a una ausencia, a una invisibilidad. El lienzo es una manifestación de la invisibilidad en sí misma (Foucault, 2004).

Además, la profundidad a la que debía abrirse la ventana queda anulada por el fuerte contraste entre la luz del primer plano y la oscuridad del fondo. La pintura al no dejarnos ver el interior parece decirnos que no hay más que ver que

aquello que se encuentra en primer plano, como una premonición muy adelantada de la máxima minimalista de Stella, *What you see is what you get*.

Esta idea es reforzada por el encuadre de la escena. La representación del marco de la ventana ocupando casi el mismo espacio que el lienzo ha sido interpretada como una *vue en abysme* del propio cuadro. Esto es, Manet reivindica la especificidad de la pintura haciendo visible el carácter inorgánico de la misma.

Sin embargo, Manet no solo suprime la perspectiva en su tratamiento tradicional, sino que suprime cualquier efecto de ilusionismo espacial: los personajes no ocupan un *espacio*, están suspendidos en la *nada*. El balcón actúa por tanto como metáfora del límite, entre el dentro y el fuera, entre la luz y la oscuridad, y sobre todo entre la vida y la muerte (Foucault, 2004).

Por si no se viese claro este sentido último de la pintura de Manet, años más tarde, dentro de su serie *Perspectivas*, en las que reinterpretaba cuadros famosos, Magritte pinta *El balcón de Manet II* (1950). En su obra, Magritte evidencia la referencia a la muerte latente en la obra de Manet sustituyendo las figuras por ataúdes de madera.

Al sustituir los cuatro cuerpos por féretros que contienen el mismo *espacio* que en otro momento ocuparon los cuerpos, Magritte impone una ausencia. El vacío que implican los ataúdes “me hace ver aquella imagen que no se puede ver y que me convertirá en igual al cuerpo contenido en la tumba” (Didi-Hubermann, 2002:16 -17).

Esta ausencia, proveniente del juego de vacíos y volúmenes que instauro el féretro, nos remite de nuevo, a través del acto de *asomarse*, a la pregunta por la esencia última de la existencia, que para Heidegger no es otra sino aquella misma por la esencia del espacio. En palabras de Foucault:

al remplazar los personajes de la pintura tradicional por ataúdes: el vacío contenido invisiblemente entre las tablas de roble enverado suelta el espacio que componían el volumen de los cuerpos vivos, la ostentación de los vestidos, la dirección de la mirada y todos esos rostros prestos a hablar, el «no lugar» surge «en persona» en lugar de las personas y allí donde ya no hay persona alguna (2004: 62)

Esto es, al igual que la negación del rostro ayudaba a la identificación del espectador con el personaje, así también la presencia de un vacío que otrora perteneció a un cuerpo posibilita la identificación de este espacio con cualquier cuerpo. Además, el hecho de que los ataúdes presenten la misma postura remite al carácter episódico de la existencia, a su fugacidad.

Sin embargo, la ausencia de los personajes representados en la pintura de Manet es percibida no tanto por lo que vemos como por lo que sabemos. Conocemos: primero, el cuadro de Manet en el que los cuerpos aparecen de manera explícita y segundo, que las cajas de madera representadas en la obra de Magritte están destinadas a guardar cuerpos exánimes.

Figura 4. René Magritte. *Perspective: Le balcon de Manet*, 1949.



Fuente: Arenal García, 2013.

Por tanto, la ausencia de los cuerpos es percibida por la diferencia de entre lo que se ve y lo que se sabe. Esta diferencia es la que le interesa a los futuristas al representar un personaje asomado a la ventana como lo hace Severini en *Mujer en la ventana* (1914) o *La strada entra nella casa* (1911) de Boccioni.

Al pintar a alguien en un balcón, visto desde el interior, no limitamos la escena a lo que el marco de la ventana permite ver, sino que nos esforzamos por reflejar el conjunto de

sensaciones plásticas que ha recibido el pintor que está en el balcón: el bullicio soleado de la calle, la doble hilera de casas que se extienden a su derecha y a su izquierda, balcones floridos, etc. Esto es: la simultaneidad ambiental, y, en consecuencia, la dislocación y confusión de los detalles, liberados de la lógica usual e independientes unos de otros. Para hacer vivir al espectador en el centro del cuadro, es preciso que el cuadro sea la síntesis de aquello que se recuerda y de aquello que se ve (Boccioni, 1912 cit en Alarcó, 2020)

El acto de asomarse actúa así, como equivalente de la noción de simultaneidad futurista, como síntesis entre lo que se ve y lo que se recuerda, entre consciencia y realidad (Alarcó, 2020). Una síntesis que opera también en la plástica cubista. Picasso en la descomposición geométrica de *Mujer en la ventana* (1956) o *Profil à la fenêtre* (1934) busca reunir las caras visibles y ocultas de la representada, lo que se ve y lo que se sabe (Wajcman, 2004).

2. Segunda escisión: el individuo y la masa

Desde la distancia que le proporciona su ventana, Camille Pissarro se pregunta a propósito de su obra *Mañana soleada en el boulevard des Italiens*, de 1897 “¿Es que yo parezco así al pasear por el bulevar? ¿Es que pierdo mis piernas, mis ojos, mi nariz y me convierto en una especie de bulto informe?” (Gombrich, :522)

Esta idea de la pérdida de identidad por su participación en la *masa* es visible en la plástica impresionista debido al interés que estos tenían en recoger las percepciones visuales, y los efectos lumínicos. En obras como *Rue Lafayette* (1891) de Munch o *L'homme au balcon* (1880) de Caillebotte vemos cómo, como en el texto de Pissarro, los transeúntes urbanos pierden toda su definición. Al hacerlo, la subjetividad [el yo] del otro se convierte en nada para los ojos del que mira, en un *no lugar* que podría ser ocupado por cualquiera.

En ambas representaciones la barandilla que retiene el cuerpo simboliza no sólo la sujeción real de éste en su distancia frente a la calle, sino también una simbólica. Para Sartre, la insuperable escisión del individuo frente al otro

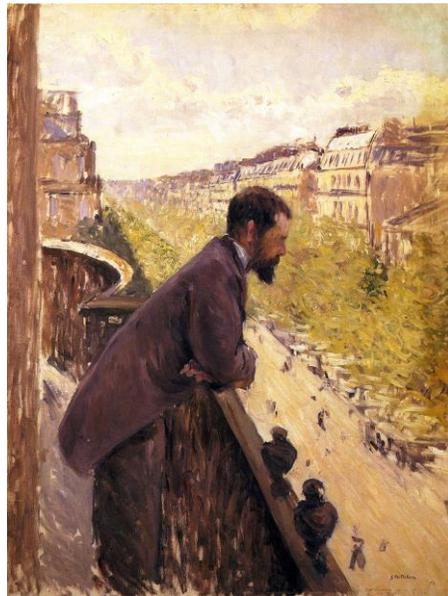
ha de entenderse “no [como] el vértigo ante el precipicio de la tierra y de la roca, sino el abismo de la subjetividad ajena” (2016: 235). La sensación negativa que experimenta el observador, que en la insignificancia del otro presente la propia, connotará de acepciones negativas a la noción de *masa*:

Par elle-même, la cohue des rues a quelque chose d'antipathique, quelque chose de révoltant pour la nature humaine. Ces centaines de milliers d'individus, appartenant à toutes les classes, à toutes les conditions, qui s'y pressent et s'y coudoient, ne sont-ce pas tous des hommes cependant, avec les mêmes qualités et les mêmes intérêt aussi à devenir heureux?...Et pourtant, ils courent côté à côté comme s'ils n'avaient rien de commun, rien à faire ensemble...Le resserrement de ces individus en un si petit espace fait ressortir de façon plus déplaisante et plus scandaleuse l'indifférence brutale, l'impassible isolement de chacun d'eux dans son intérêt privé (Engels, cit. en Chantal, 1986: 84)

Del mismo modo, René Caillebotte, el hermano del pintor, en *Jeune homme à sa fenêtre* (1876) contempla una calle en la que no pasa nada, salvo la gente pasar: evidencia la cuestión de la temporalidad tan debatida en torno a la modernidad.

El punto de vista elevado de estas representaciones no sólo cuestiona la perspectiva tradicional, sino que además nos remite de nuevo al plano de lo subjetivo: el que contempla reafirma su superioridad moral (de sujeto) sobre los que contempla (alienados en su mirar). El artista, como relata E.T.A. Hoffmann en *La ventana esquinera de mi primo*, aprovecha su mirada privilegiada para crear relatos sobre los personajes que ve pasar; entiende el *ver en la distancia* como capacidad de análisis y posibilidad creativa.

Figura 5. Gustave Caillebotte. L'homme au balcon, 1880.



Fuente: Gingras, R., 2016.

El acto de *asomarse* implica por tanto una vista distanciada, que le permite ser participe sin mezclarse: ser el verdadero solitario entre la multitud al que se refería Víctor Hugo (Bounure cit. en Benjamin, 2009: 282 J 22 a, 3). Así, la ventana actúa como elemento de separación consciente, de diferenciación frente a la masa alienada: para el artista que se piensa desde su *genialidad* se convierte en su única forma de conexión con el mundo. Aquella que le permite “ganar una tranquilidad individual inalienable” (Baudelaire cit. en Bounure cit. en Benjamin, 2009: 282 J 22 a, 3). pero que, según Bounure “no [ha de entenderse como] recogimiento del individuo en su diferencia [sino como] participación en el misterio cósmico, una entrada al mundo de las fuerzas originarias” (Bounure cit. en Benjamin, 2009: 282 J 22 a, 3).

Es el caso de Chagall. A diferencia de los impresionistas, dispuestos a salir a la calle con sus lienzos para trabajar Chagall prefiere la soledad del estudio. Él mismo lo recoge en sus memorias: “Pintaba todo lo que tenía ante los ojos. Pintaba en la ventana, jamás me paseaba por la calle con mi caja de pinturas” (Chagall cit. en Agirre, 2018: 5).

Sus representaciones de la ciudad a través de las ventanas tienen dos escenarios: Rusia y París. *Vista desde la ventana en Zadchie, cerca de*

Vitebsk (1915) está pintado durante su luna de miel. La joven pareja es representada a través de un par de cabezas que observan por la ventana un paisaje apacible y calmado.

La concepción del espacio que vemos en esta obra, como en la del violinista, tiene más que ver con la tradición icónica rusa que con la perspectiva albertiana. Sobre los personajes de Chagall parece no actuar la gravedad, ni ninguna de las otras leyes de la física. El acto de *asomarse* remite por tanto a un simbolismo que va más allá de la materialidad de los cuerpos.

En su obra *Paris par la fenêtre* (1913) realizada durante su primera estancia en París desde su estudio en La Ruche, a la ventana se asoma un rostro bifronte. Con una de las miradas puesta hacia el este y la otra hacia el oeste, para algunos especialistas la bifrontalidad de este personaje representaría la situación de interludio en la que se encontraba Chagall: entre oriente-occidente, Rusia-París, judaísmo-modernidad, etc.

Figura 6. Marc Chagall. *Paris par la fenêtre*, 1913.



Fuente: Museo Guggenheim
(<https://www.guggenheim.org/artwork/793>)

El pintor negó en cambio esta interpretación y cualquier lectura realista o literal de la misma. Sin embargo, el rostro con dos caras, como Jano o como las ventanas, introduce irremediabilmente la otredad. La idea recogida en sus memorias “estoy tumbado entre dos mundos y miro por la ventana” (Chagall cit. en Agirre, 2018: 5) alude a

una escisión, quizás la misma que quiso representar en esta obra: ya no entre el ser y el mundo, ni entre el ser y la masa, sino entre el ser y el ser. El abismo toma parte dentro de sí.

Lo mismo ocurre con Matisse. El único de los fauvistas en preferir los interiores al paisaje, crea innumerables obras de personajes asomados a la ventana. Como ha señalado Pierre Schneider, la ventana para Matisse constituye:

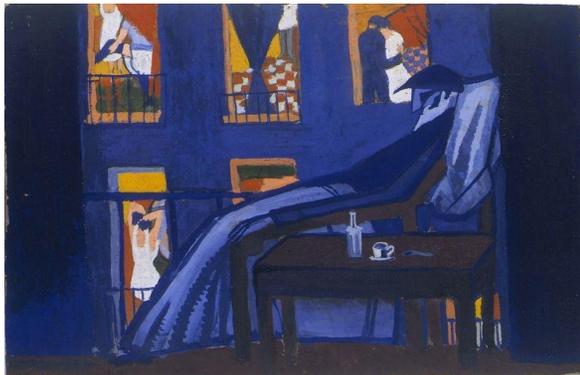
signe et instrument d'une médiation entre les termes d'un dualisme dont nous savons qu'il est l'une des données fondamentales de sa personnalité, de sa démarche. Elle n'est plus l'indice de la transparence illusionniste: elle est un “transparent” entre deux approches conflictuelles (Blanche, 1996: 108)

Estos personajes que se asoman, asociados al uso expresionista del color, remiten a un mensaje que va más allá de lo anecdótico. Para Matisse la sensibilización del asomarse, lo es hacia la interioridad. No le interesa la representación detallada del paisaje, ni los efectos lumínicos: su obra *Porte-fenêtre à Collioure* (1914) es una declaración al respecto. Para Matisse como para Baudelaire: “Celui qui regarde au dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée” (1869:109-110, XXXV).

El *flâneur*, de los que Baudelaire es quizás el mejor representante, junto a todas aquellas figuras arquetípicas que surgen a la par de la vida moderna, reivindica la misma distancia que el artista. Su relación con la sociedad se establece a través del *asomarse*; especialmente en el caso del *voyeur*. La mirada *voyeurística* en calidad de irrupción distanciada en la intimidad del otro connota en sí misma el gesto que nos ocupa.

En la pintura de *Le voyeur* (1921) de Dalí se percibe la intromisión que este tipo de mirada supone en el *espacio* del otro, como en muchas de las obras de Hopper. Es una mirada que se dirige del exterior al interior, y que asociada al fetiche se presenta como puramente masculina.

Figura 7. Salvador Dalí. Le voyeur, 1921.



Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.
(<https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/342/le-voyeur>)

Es una mirada que, dirigida a lo femenino, puede remontar su origen a los citados códigos del amor cortés. En este sentido, numerosas obras como *Las muchachas en la ventana* de Bartolomé Esteban Murillo (1655-1660), o *Las majas al balcón* de Francisco de Goya (1808-12) representan personajes que se *asoman* para ser miradas. El *asomarse* implica, por tanto, la búsqueda de un lugar en la sociedad, que solo le es otorgado a la mujer a través del matrimonio. Sin embargo, debido al carácter pasivo atribuido a la mujer en la moral burguesa, el gesto de echar el cuerpo hacia delante se asocia con lo inmoral. El *asomarse* como hacerse visible supone una transgresión dentro de una sociedad que ha relegado a la mujer a la invisibilidad.

El gesto de *asomarse* implica por tanto una subversión, contradecir a la norma establecida, lo que explica el tono despectivo con el que se ha usado históricamente el término de *ventanera*, referido a mujeres charlatanas, callejeras y que descuidan sus obligaciones¹. Su representación pictórica se hace normalmente en parejas, con un tono picaresco como vemos en *Mujeres en la ventana* de José Villegas y Cordero o *Mujeres españolas en el balcón* (1889) de Konstantin Korovin.

La relación con el acto del cortejo, en el que subyace como decíamos la búsqueda de *espacio*

¹ Aparece por primera vez en la literatura hispana en la obra de Fray Antonio de Guevara, h. 1521, quien aconseja: "Guardaos de ser vana liviana, ventanera, habladora y chocarrera". REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>> [30/03/2020]

en la sociedad, se acrecienta en aquellas pinturas en las que una de las mujeres ocupa el papel de celestina, como en *Maja y celestina* (1808) de Goya. La introducción de la figura de la celestina explica la vinculación de esta iconografía con la tradición pictórica hispana.

Al contrario, la "moralista" mujer burguesa que mira por la ventana no se asoma, sino que se retrotrae. En la eternamente sola y paciente *Mariana* de Millais la contención del espíritu y el marginalismo social se visibiliza en el retroceso del cuerpo.

Figura 8. John Everett Millais. Mariana, 1850- 1851.



Fuente: Tate Gallery
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-mariana-t07553>)

La *escisión* que supone por tanto la ventana para el individuo social es buscada por unos (artistas) e impuesta para otros (mujeres). Mientras que en los primeros el acto de *asomarse* implica marcar una distancia querida, en los segundos representa el intento de romper las constricciones sociales a las que se enfrenta.

3. Tercera escisión: conciencia e inconsciencia

Hay un hombre cortado en dos por la ventana". Y no podía haber confusión, ya que iba acompañada de la débil representación visual de un hombre que caminaba, cortado en la mitad de su altura por una ventana perpendicular al eje de su cuerpo. Se trataba sin duda del simple efecto de enderezamiento

en el espacio de la figura de un hombre asomado a una ventana. Pero habiendo la ventana acompañado al hombre en su desplazamiento, me di cuenta de que me encontraba frente a una imagen bastante extraña, y repentinamente me dominó la idea de incorporarla a mi material de construcción poética (Breton cit. en Pellegrini, 2001: 39).

Este es el sueño que André Breton en el *Primer Manifiesto Surrealista* sitúa como el origen del automatismo psíquico. En él la ventana se presenta de manera literal como el elemento de conexión de las dos mitades del hombre, que, entendidas desde la teoría surrealista, se corresponden con la conciencia y el inconsciente. La ventana actúa como el portal que conecta ambas mitades, vale decir, la imaginación y el sueño: el yo.

Así, la ventana para los surrealistas, como sustituta del espejo lacaniano, participa de la conformación del yo como lugar de encuentro entre el *ello* y el *superyo* (Lacan, 2009).

La tercera escisión se sitúa, por tanto, como veíamos ya a propósito del rostro bifronte de Chagall, en el propio individuo. Desde la citada representación de Carlomagno, el *asomarse* a la ventana se relaciona con la ensoñación. En calidad de que la imagen onírica constituye una de las principales fuentes de la plástica surrealista, no ha de extrañar la asidua representación del *asomarse*. La ventana, como el gesto, son entendidos como forma de acceso al subconsciente y reflexión sobre la propia práctica artística (pensemos en las de Magritte, por ejemplo).

En la obra de *La fenêtre* (1936), Paul Delvaux representa una figura junto a una ventana en la que la composición tradicional ha sido invertida: la mujer se encuentra vuelta hacia el interior, la reja que ya no actúa como soporte del cuerpo ha sido transgredida y en la disposición de los espacios el interior ocupa el lugar del exterior, y viceversa. Esto es, la figura que se asoma no lo hace ya a un espacio fuera de sí, sino hacia el interior. Con ella, Delvaux está aludiendo como lo hiciera Breton en el manifiesto a la interiorización del abismo.

Figura 9. Paul Delvaux, *La fenêtre*, 1936.



Fuente: Musée d'Ixelles- Museum van Elsene (<http://www.museumvanelsene.irisnet.be/fr/images/actualites/Delvaux%20La%20fenetre.jpg/view>)

Pero quizás el pintor surrealista que más repite esta iconografía sea Salvador Dalí. Las representaciones de mujeres asomadas a la ventana que hace Dalí se asocian a la figura de su hermana Anna María. Son numerosas las obras que la representan de espaldas observando el mar.

En sus primeras obras como *Muchacha asomada a la ventana* o *Figura de perfil*, ambas de 1925, la composición recuerda a aquellas de Friedrich y Hammershoi, donde el misterio de la imagen venía por la reducción al mínimo de los elementos decorativos. En ambas toda la fuerza estética está concentrada en el acto de contemplar, hasta tal punto que el espectador no llega a constatar la eliminación del batiente izquierdo de la ventana en el caso de la primera (Santos Torroella, 2016). No obstante, en estas obras de un primer Dalí no se puede hablar todavía de alusión al subconsciente.

En cambio, en *Virgen sodomizada por los cuernos de su propia castidad* (1954) la referencia al deseo latente en el subconsciente que pugna por liberarse de su represión se convierte en la temática principal del cuadro. La obra ha sido entendida por algunos historiadores como la venganza contra su hermana por la publicación de *Salvador Dalí, visto por su hermana*.

Figura 10. Salvador Dalí. *Joven virgen autosodomizada por los cuernos de su propia castidad*, 1954.



Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí (<https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/702/joven-virgen-autosodomizada-por-su-propia-castidad>)

En esta imagen, de una fuerte carga erótica, Dalí representa una joven reclinada sobre la baranda de un balcón. La barandilla sobre la que se apoya para tratar de salir aparece rota, simbolizando la ruptura con la represión social que mantiene al deseo inconsciente acallado (Pérez Andújar, 2003). La erotización de la imagen se debe a la desnudez de la mujer y a la incorporación de cuernos de rinocerontes a la composición. Dalí siente fascinación por estos cuernos, tanto por su geometría que él considera “la más bella curva logarítmica” como por el poder afrodisíaco que se les atribuye. Para Dalí estos constituyen la base de su trabajo, desde que un sueño a los 9 años así se lo desvelase (Dalí, 2005: 671-683).

Sin embargo, aunque esta imagen podría entenderse en un primer sentido como un avance hacia la liberación sexual femenina, el tono despectivo con el que es concebida, como burla hacia su hermana, nos remite a la ya muy estudiada consideración que los surrealistas tenían de la mujer como objeto (como musa u otredad sexual) (Fer, 1999: 175-187). Además, si bien es cierto que es la mujer la que se asoma en el cuadro, el subconsciente que subyace es eminentemente masculino: el subconsciente del pintor.

Supone además una actualización de la iconografía del castillo medieval del amor, en el que, si bien la actitud de las representadas es totalmente diferente, el sentido no ha cambiado tanto. En ambos casos el marco de la ventana sigue actuando como alusión a la virginidad y represión de la sexualidad femenina. El propio título de la obra de Dalí lo explicita.

En palabras de Victoria Charles y Eric Shanes:

La joven virgen aparece reclinada sobre la baranda de un balcón a través del que contempla la infinitud del océano y sueña, quizá con deshacerse de los grilletes de su virginidad y ser penetrada por detrás (2019: n.p.).

Por último, aunque en una lectura simbólica el gesto del espectador ante cualquier cuadro puede ser entendido como un asomarse, en el caso de *Étant donée* de Marcel Duchamp este se hace literal. Ante esta compleja instalación tridimensional el espectador tiene que, corporalmente, *asomarse* a través de los dos agujeros abiertos en el viejo portón con el que comienza la obra. La mirada dirigida del exterior hacia el *interior* se relaciona con la mirada del *voyeur*. Lo que descubre el mirón es el cuerpo desnudo de una mujer desprovista de cabeza. La alusión remite de nuevo al inconsciente, al deseo sexual, que como veíamos para el surrealismo es puramente masculino (Ramírez, 1993: 197-248).

En la citada obra de Duchamp, así como en *El voyeur espiando los placeres iluminados* (1929) de Dalí, lo que se produce es una reducción del campo visual del que se asoma derivada de la culpa. El mirón en la irrupción de la intimidad ajena se guarda de ser visto mientras mira, de la misma manera que en los deseos sexuales del inconsciente se reprimen en las reuniones de sociedad.

El contemplador de la obra de Duchamp, ante la ausencia de una mirada que le sea devuelta y la evidente inercia del cuerpo muerto rodeado de insectos, vuelve la mirada hacia sí: contempla su contemplación de la misma manera que antes había contemplado la de otros (Ramírez, 1993: 197-248).

4. Conclusiones

El artista que sensibiliza la contemplación del personaje al que él mismo contempla carece de interés en representar lo que el otro contempla. Su representación versa sobre lo que observa el propio artista, es decir, su propia mirada sobre el contemplador. Este representado de espaldas, de perfil o de frente nos remite en primer lugar a una ausencia: la de su mirada.

La ausencia de mirada supone a nivel pictórico la falta de comunicación, una introspección. En aquellas representaciones en las que el personaje niega además el rostro al espectador, le está facilitando su identificación (Nancy, 2006). Por tanto, la vuelta a la mirada del personaje supone una vuelta a la propia. Esto es, la sensibilización de este supone una *vue en abysme* de la propia mirada, que es la esencia de toda materia pictórica. En palabras de Sastre:

La mirada que manifiestan los ojos sea cualquiera su naturaleza, es pura remisión a mí mismo, lo que yo capto inmediatamente no es que haya alguien, sino que soy vulnerable, que tengo un cuerpo que puede ser herido, que ocupo un sitio y que no puedo en ningún caso evadirme del espacio en que me hallo sin defensa, por brevemente que sea visto (2016: 165).

En la representación de esta iconografía, no solo se ausenta la mirada, perdida en algún lugar u objeto que no vemos, un abismo, sino que además se suprime cualquier otra actividad e incluso se reduce la paleta cromática al mínimo.

La sensibilización del tema sobre todo a partir de figuras femeninas no se debe solo a las normas sociales imperantes en nuestra sociedad, sino también a la construcción puramente masculina de nuestro pensamiento, según el cual femenino y otredad son términos equiparables. Es por ello también que, en la plástica surrealista, el sujeto preferente serán mujeres, pues estas en calidad de cuerpos extraños se consideran más próximas al subconsciente (Fer 1999: 175-187).

Finalmente, el *asomarse*, como el mirar, implica un sistema de relación con el otro, ya sea mundo, sociedad, o inconsciente. La ineludible escisión que se plantea entre el yo y el otro se debe a la incapacidad de pensarnos como parte del otro, pues supondría convertirnos en un no-sujeto, un sujeto inerte. Sin embargo, es la construcción de su subjetividad la que conlleva para el ser humano la evidencia de una terrible soledad, la del insuperable abismo que le separa del resto de subjetividades, y que le descubre como partícipe de una soledad común. En palabras de Wajcman a través del *asomarse* el sujeto se interroga:

Comment rejoindre l'autre, comment sortir un peu de soi, comment se rencontrer? Passer par la fenêtre est une réponse mortelle. Celui qui passe par la fenêtre est un sujet qui lui aussi cherche à répondre à cette question qui habite chacun, comment rejoindre l'autre, comment sortir un peu de soi, comment se rencontrer?" (2004: n. p.).

Referencias

- Agirre, L. Chagall. *Los años decisivos, 1911-19. Catálogo de exposición*. Kunstmuseum Basel en colaboración con el Museo Guggenheim Bilbao. Fundación BBVA
- Alarcó, P. (2016). *Edvard Munch. Arquetipos*. Museo Thyssen-Bornemisza.
- (2020) Gino Severini *Museo Thyssen-Bornemisza*. Disponible en: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/severini-gino/mujer-ventana> [Consultado 29/03/2020]
- Arenal García, M.A. (2012). *Magritte, el cazador de similitudes perdidas. Ambivalencia de la feminidad como génesis de la dialéctica de la mirada*. Universidad Complutense.
- Argullol, R. (2006). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Acantilado.
- Ariès, P. y Duby, G. (2001). *Historia de la vida privada. 5. De la Primera Guerra Mundial hasta nuestros días*. Santillana.
- Bastida de la Calle, M.D. (1996). La mujer en la ventana: una icnografía del XIX en pintura e ilustración. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie Vil, H.*" del Arte, t. 9, pp. 297-315.
- Baudelaire, C. y Lévy Frères, M. (1869). *Petits Poèmes en prose. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. IV. Les Paradis artificiels.
- Benjamin, W. (2009) *Libro de los Pasajes*. Akal.
- Blanche, M. (1996) *Poétique des tableaux chez Proust et Matisse*. Summa publications.
- Bürger, P. et al. (1987) *Teoría de la vanguardia*. Ediciones 62.
- Caso, A. (2016). *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras. Desde la Prehistoria hasta las Vanguardias*. Libros de la letra azul.
- Castelnuovo, E. y Sergi. G. (dirs.). (2009). *Arte e historia en la Edad Media I: Tiempo, espacio, instituciones*. Akal.
- Chantal, G. (1986). *Histoire1. La rue- XIXe siècle*. Hazan.
- Charles, V y Shanes, E. (2019). *Salvador Dalí «Yo soy el surrealismo»*. Parkstone International.
- Cornejo, L. (2019). El arte de Balthus o la transgresión camuflada. Paradojas de lo real, el deseo y la identidad. *Jornadas Balthus*. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Disponible en: <https://vimeo.com/345406268> [Consultado el 23/03/2020]
- Dalí, S. y Lahuerta, J.J. (2005). *Obra completa*, vol. IV, ensayos 1. Ediciones Destino.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ediciones Manantial.
- Fer B. (1999). *Realismo, racionalismo, surrealismo: El arte de entreguerras*. Akal.
- Foucault, M. (1973). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Editorial Anagrama.
- (2004) *La pintura de Manet*. Barcelona: Apha Decay.
- García Moggia, M. (2015). De la pintura a la arquitectura: una "ventana" de Édouard Manet. *Argos*, 32(63), 89-102
- (2014). Breve historia de la ventana. *Revista laboratio*, 9. Disponible en: http://revistalaboratorio.udp.cl/num9_2014_art7_garcia/
- Gingras, R. (2016). *Gustave Caillebotte Vues sur le Paris moderne: 1876-1880*. Université Laval.
- Gombrich, E.H. (2009). *La historia del arte*. Phaidon.
- Lacan, J. (2009). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. *Escritos 1*, pp.99-105. Siglo XXI.
- Monrad, K. (2015). *Hammershøi and Europe*. Prestel.
- Moreno, A. (2012). *Chagall*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid.
- Nancy, J.L. (2006). *La mirada del retrato*. Amorrortu editores.
- Nietzsche, F. (2017a). *Más allá del bien y del mal*. Maison Carrée. Disponible en: <http://www.textos.info/>
- (2017b). *Así habló Zaratustra*. Maison Carrée. Disponible en: <http://www.textos.info/>
- Pardo, J.L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Pre-textos.
- Pellegrini, Aldo (trad.) (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Editorial Argonauta.
- Pérez Andújar, J. (2003). *Salvador Dalí: a la conquista de lo irracional*. Algaba Ediciones.

- Pérez González, A. (2016). El castillo del amor en las fuentes bajomedievales. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 8(16), 5-30. Universidad Complutense.
- Ramirez, J.A. (1993). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Ediciones Siruela.
- Revilla, F. (2016). *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra.
- Rewald, S. (2011). *Rooms with a view. The open window in the 19th century*. The Metropolitan Museum of Art.
- Santos Torroella, A (2016). *Figura en una finestra*. Museo Reina Sofía. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/figura-finestra-figura-ventana> [Consultado 29/03/2020]
- Sartre, J.P. (2016). *El ser y la nada*. Losada.
- Shmoll gen. E., J. A. (1970). Window pictures. Motif chains in European painting. *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, vol. VI in the series Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. L. Grote ed.
- Schneider, P. (1991). Chagall en nuestro siglo. *Vuelta*, 179. Gustavo I. González.
- Wajcman, G. (2004). *Fenêtre: Chroniques du regard et de l'intime*. Éditions Verdier.
- Wuhrman, S. (2013). *Fenêtres, de la Renaissance à nos jours Dürer, Monet, Magritte....* Foundation de l'Hermitage et Edition Skira.