

VISIONES Y VENTANAS.

ALGUNOS ENCUADRES DE LO *MARAVILLOSO*¹

Macarena García Moggia

Resumen

Arrancando de la visión de un “hombre que camina cortado por la mitad por una ventana transversal al eje de su cuerpo”, que André Breton describe en el “Primer Manifiesto del Surrealismo”, el ensayo propone un recorrido por algunos imaginarios provenientes de la tradición poética, mística y psicoanalítica, que hacen de la ventana el marco a través del cual aparece lo *maravilloso*, resultado de un encuentro entre la realidad exterior y la experiencia interior.

Palabras clave: Ventanas, mirada, imagen abierta, experiencia interior.

Abstract

Starting from the vision of a “walking man cut in half by a transverse window of his body”, that André Breton described in the “First Surrealist Manifesto”, the paper proposes a tour of some imaginaries from tradition poetic, mystical and psychoanalytical that making of the window the frame through which appears the *wonderful*, result of a encounter between external reality and inner experience.

Key words: Windows, gaze, open image, inner experience.

Siguiendo una recomendación que le hiciera su médico de cambiar de aire, de impresiones y de ambiente, entre enero y agosto de 1925 el poeta Rainer Maria Rilke pasó una temporada en París. Allí, entre nuevos amigos que le permitieron lidiar a duras penas con las angustias y los temores que lo aquejaban, escribió una serie de poemas en francés titulada *Les fenêtres*, o Las Ventanas, que sólo fue publicada un año después de su muerte, ocurrida a fines del año '26.

La serie comienza con unos versos que dicen así:

Basta que en un balcón
o a través del marco de una ventana

¹ Una primera versión de este ensayo fue presentada en el Seminario El valor de las imágenes, organizado por el Museo de Artes Visuales (Mavi), Santiago de Chile, entre los días 7 y 8 de octubre de 2014.

una mujer vacile... para que perdamos
todo lo que tenemos
apenas la vemos aparecer.

...y continúa más adelante de esta manera:
¿No eres tú nuestra geometría,
ventana, forma tan simple
que sin esfuerzo circunscribes
toda nuestra vida?

Nunca es más hermosa aquella
A quien amamos, que cuando la vemos
Aparecer enmarcada por ti; oh ventana,
Tú la vuelves casi eterna.

El azar desaparece y el ser
Se queda en medio del amor
Dueño apenas del poco espacio
Que lo rodea²

El poema habla de una presencia enmarcada por el marco de una ventana, cuya aparición basta para subordinar por completo a aquel que ve. Evidencia victoriosa, ya que no necesita ninguna prueba suplementaria para ejercer su poder, se trata de una presencia que suscita un efecto que tiene algo de prodigio, algo de sobrenatural, algo que retrasa cualquier clase de reflexión capaz de oponer el ser al parecer: aparece, pues, una muchacha, la mujer amada en la ventana, y todo queda suspendido, perdido: “el ser se queda en medio del amor”, dice el poema, desposeído de sí casi por completo.

A propósito de una figura semejante, Jean Starobinski, en un texto sobre Corneille, se refiere a la aparición de Melita por la ventana y el consiguiente anonadamiento de Tircis, en el marco de lo que él denomina una “mitología de la presencia eficaz”, recurrente en la retórica amorosa propiamente preciosista y barroca, que haría de la visión del ser amado en la ventana un verdadero topos, posiblemente recuperado en forma heroica, sugiere Starobinski, de la poesía religiosa: “está claro que nos encontramos aquí —dice— ante una retórica que recibe sus armas de una emoción muy primitiva: el asombro ante lo sagrado y su luz”.³

Encuentro en el libro noveno de las *Confesiones* de San Agustín el que pueda ser tal vez uno de los primeros testimonios de esa clase de asombro. Se trata

2 Rainer Maria Rilke, “Les fenêtres, Poèmes en langue française”, en *Oeuvres II Poésie*, Seuil, 1972. La traducción es mía.

3 Jean Starobinski, *El ojo vivo*, Cuatro Ediciones, Valladolid, 2002, pág. 26.

del episodio de la última conversación que el autor sostiene con su madre, pronta a fallecer, que me gustaría citar en extenso. Escribe San Agustín:

El día de su partida de esta vida era inminente (...) Mi madre y yo nos encontrábamos solos, apoyados en la ventana desde donde se divisaba un jardín que había en el patio de la casa donde nos hospedábamos. Allí, lejos de la multitud, nos reponíamos de un largo y tedioso viaje, antes de emprender la navegación. (...) Hablábamos los dos solos en dulce conversación. Tratábamos de olvidar las cosas pasadas y dirigíamos nuestra mirada hacia el futuro. Queríamos saber delante de la verdad presente qué eres tú, cómo sería la vida eterna de los santos, que *ni el ojo vio, ni el oído oyó, ni el corazón del hombre concibió*. Abríamos anhelosos la boca de nuestro corazón hacia aquellos raudales soberanos de tu fuente para que, rociados según nuestra capacidad, nos formásemos de algún modo una idea de algo tan grande. (...) Luego nos elevamos, encendidos con mayor afecto, recorriendo como por escalones todos los seres corporales hasta llegar al cielo, desde donde el sol y la luna y las estrellas lucen sobre la tierra. Subimos todavía más arriba pensando, hablando y *maravillándonos* de tus obras. Entramos en nuestras almas para trascenderlas después y así llegar a la región de la abundancia, (donde) no hay *fue* ni *será*, sino sólo *es*, por ser eterna (...) Y mientras hablábamos de la eterna Sabiduría, (...) sentíamos haberla tocado por un instante.⁴

Como se ve, en una ventana como esta ese “asombro ante lo sagrado” al que se refiere Starobinski alcanza una escalada inusitada: lo que primero es un jardín que se ve a través de la ventana, se vuelve luego el futuro hacia el cual se dirige la mirada; luego la verdad presente “que ni el ojo vio, ni el oído oyó, ni el corazón del hombre concibió”; finalmente, la “eterna Sabiduría” que estas almas trascendidas sienten haber tocado durante un breve instante. Lo que primero está al frente acaba estando en todas partes. Dicho de otro modo: lo que primero se hace presente a través del marco de una ventana, acaba luego omnipresente, imagen de la eternidad, si acaso cabe hablar de imagen cuando el fenómeno de percepción sensorial ha quedado a un lado, reemplazado por una visión de carácter intelectual, esto es, de “aquellas realidades que no tienen imágenes semejantes a sí mismas”, según palabras del mismo Agustín, como ocurre, por ejemplo, con el amor: “Nunca es más hermosa aquella / A quien amamos, que cuando la vemos / Aparecer enmarcada por ti; oh ventana, / tú la vuelves casi eterna”, escribía Rilke. En ambos casos, la apertura de los ojos coincide con la apertura del corazón, como si únicamente el alma arrebatada de los sentidos pudiese alcanzar el grado más alto de iluminación.

También San Juan de la Cruz utilizó la imagen de una ventana para referirse al modo en que el alma recibe la luz divina: “Las visiones y representaciones buenas (...) que son de Dios —escribió—, penetran el alma y mueven la voluntad a amar, y dejan su efecto al cual no puede el alma resistir aunque quiera, más que la vidrie-

⁴ San Agustín, *Confesiones de un pecador* (trad. Pedro Rodríguez de Santidrián), Taurus, Madrid, 2011, págs. 82-83.

ra al rayo de sol cuando da en ella”.⁵ Pero quisiera detenerme en otro pasaje de la *Subida del Monte Carmelo*, también de la “Noche activa del espíritu” en el que San Juan propone la misma comparación entre el rayo de sol que entra por la ventana y la luz divina a la que el alma no puede resistirse, solo que esta vez poniendo el énfasis en el modo en que esa luz se hace visible o invisible en su paso a través del cristal. Escribe San Juan:

Si consideramos en el rayo del sol que entra por la ventana, vemos que, cuanto el dicho rayo está más poblado de átomos y motas, mucho más palpable y sensible y más claro le parece a la vista del sentido. Y está claro que entonces el rayo está menos puro y menos claro en sí y sencillo y perfecto, pues está lleno de tantas motas y átomos. Y también vemos que cuando está más puro y limpio de aquellas motas y átomos, menos palpable y más oscuro le parece al ojo material; y cuanto más limpio está, tanto más oscuro y menos aprehensible le parece. (...) De la misma manera acaece acerca de la luz espiritual en la vista del alma.⁶

Para san Juan de la Cruz, la luz sobrenatural que embiste tan pura y sencillamente el alma, es una que ajena a las formas inteligibles, elude toda manifestación de lo visible, dejando al alma sumergida en la tiniebla, porque no ve, porque ante la verdad no hay nada que ver. Únicamente en la oscuridad que deja la luz que al entrar por la ventana no encuentra nada que iluminar, el alma, que es presa entonces del olvido, se expresa en su pureza y sencillez. Tan vacía debe estar ésta de aprehensiones y formas sensibles como la luz que ingresa a través del cristal debe estarlo de átomos y motas, acaso los mismos átomos y motas en las que a menudo reparan con sorpresa y entusiasmo los niños y los gatos, cuando al caer la tarde a través de la ventana se ponen a jugar con lo que ingenuamente creemos sus fantasmas.

Tal vez, más que hablar de una ventana para una experiencia como la que describe San Juan, convenga hablar de un efecto de espejo. Y es que la luz que proviene de afuera sólo alcanza su efecto de verdad cuando encuentra en el alma su reflejo. Ese reflejo supone una relación de continuidad entre la realidad exterior —la luz que entra por la ventana— y la experiencia interior; más aún, ejerce una verdadera borradura de la frontera que separa una y otra dimensión. La ventana circunscribe entonces la vida entera —parafraseando el poema de Rilke—: toda ella comparece y se transforma con la visión.

A propósito de fantasmas y de espejos y de ventanas que circunscriben la vida entera, tengo en mente otro caso que, si bien conduce el tema hacia territorios más bien seculares, no deja de surtir el mismo efecto de maravilla que vengo esbozando. Se trata del “Hombre de los Lobos”, el caso clínico publicado por Freud el año 1918, que cuenta la historia de una neurosis obsesiva de contenido religioso que habría derivado en episodios severos de angustia, un síndrome de estreñimiento prácticamente crónico y un diagnóstico de trastorno maniaco-depresivo de difícil

5 S 2, 11, 6

6 S 2, 14, 10

cura. El paciente: un aristócrata de origen ucraniano cuyo verdadero nombre era Sergei Pankejeff. El origen de sus pesares: un sueño que recuerda haber tenido a la edad de tres o cuatro años, en el que una ventana igual a la que tenía a los pies de su cama se abría de pronto, dejando ver en el exterior seis o siete lobos blancos alzándose sobre las ramas de un nogal. La imagen lo habría aterrorizado al punto que desde entonces cargaría con un temor inmenso ante la posibilidad de ver algo *terrible* en sueños: eso *terrible* que deriva del instante en que se revela la verdad, una verdad cuyo origen ya no es divino sino inconsciente y cuyo efecto es posiblemente menos del orden de lo sagrado que de lo siniestro.

¿Cómo se presenta esa verdad en la ventana? El filósofo Jacques Rancière ha hecho notar que la respuesta elaborada en este caso sigue dos reglas esenciales: en primer lugar, toma cada elemento de la presencia inmediata por el equivalente de una realidad distante; en segundo lugar, toma cada uno de sus elementos por el sustituto de su contrario.⁷ De esa manera, y por la vía de la interpretación, Freud despeja en el transcurso del análisis el contenido de la visión: la imagen de los lobos entra en relación con un cuento infantil que el paciente habría oído y que relataba el ataque que sufría un sastre de parte de un lobo que entraba por la ventana de su taller; la pasividad de sus miradas se vuelve una representación invertida de la pasividad con la que el paciente habría presenciado la escena primordial, identificado con el lugar pasivo de la madre en el acto sexual; la ventana, abierta en el sueño de manera intempestiva, se revela como el equivalente onírico de la apertura inesperada de los ojos del soñador, unos ojos o una mirada que desde entonces quedará velada: la queja principal del Hombre de los lobos, el lamento que lo lleva, finalmente, al diván, era la sensación de que el mundo se le presentaba envuelto en un velo, de que un velo le impedía el contacto con la realidad.

Freud interpreta ese velo como la membrana de nacimiento, símbolo de un deseo de volver al vientre materno, el cual se oculta tras un régimen de invisibilidad que únicamente se desgarrá cada vez que el paciente reedita, por la vía del acto excrementicio, fecal, la escena de la ventana, esto es, la apertura de los ojos dispuestos a ver, por un instante, aquella verdad que no se puede ver.⁸ Tal como ocurre en la pintura medieval, que hace del velo un motivo recurrente, su función no sería otra que ocultar aquello que se sustrae del orden de lo visible,⁹ aunque una realidad de lo invisible, bajo el lente de Freud, ya no resulte admisible. La premisa es conocida: se trata de que yo advenga donde ello era; de arrojar luz, razón y causalidad allí donde algo se oculta en la oscuridad. Así, pese al intento activo de Freud por esclarecer su sentido retorcido, la ventana del “Hombre de los lobos” aparece nuevamente como una visión que anonada; como una superficie sobre la cual se proyecta el alma entera

7 Jacques Rancière, “La verdad por la ventana. Verdad literaria, verdad freudiana”, en *Política de la literatura*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2011, pág. 220.

8 Sigmund Freud, “De la historia de una neurosis infantil. El “Hombre de los lobos”, en *Obras Completas*, Tomo XVII, Buenos Aires, Amorrotu, 2009, págs. 1-76.

9 Cfr. Victoria Ciriot, *La visión abierta*, Siruela, Madrid, 2010, pág. 103.

de aquel que ve; como una imagen que desgarrar la superficie del sentido, que atrapa la mirada para luego arrojarla fuera de cualquier posibilidad de narración.

Una ventana se abre. Didi-Huberman alude con el término *imagen abierta* un tipo de acontecimiento de la imagen “en el que se desgarrar profundamente —dice—, en el contacto con lo real, la organización aspectual de lo semejante”.¹⁰ Se refiere a una imagen que reúne símbolos y síntomas, saberes y no-saberes, metáforas y metamorfosis, conceptos y fantasmas, la razón y sus monstruos. Imágenes que se revelan y se rebelan a la vez, dice; “imágenes que se abren y se cierran como nuestros cuerpos que las miran”,¹¹ como nuestros cuerpos cuando se vuelven vulnerables al síntoma, con su manera inquietante de ofrecer su sufrimiento y abrirlo a la mirada de un espectador. Imágenes finalmente, añade Didi-Huberman, que establecen un flujo entre adentro y afuera y que suscitan en nosotros “algo que podríamos llamar una experiencia interior”.¹²

Quisiera al respecto ofrecer una última ventana. Una que se encuentra en el Primer Manifiesto del Surrealismo, escrito por André Breton el año ‘24, un año antes de la estadía de Rilke en París. Relata Breton en ese texto el modo en que se origina el método de la libre asociación de frases, característico de la actividad surrealista a partir de entonces. Tras pasar meses trabajando en la escritura de un solo poema titulado “Selva Negra”, cuenta, “puliéndolo, reescribiéndolo, intentando por entonces una pseudo poesía cubista”, acontece un día de golpe una visión, articulada como una frase sumamente singular, que se acompañaba de una imagen deslumbrante: “Era una frase insistente —dice—, una frase que me atrevería a decir: *llamaba* a la ventana”, y continúa de esta manera:

Yo la capté inmediatamente, y me disponía a pasar a otra cosa, cuando su carácter orgánico me retuvo: (decía algo así como) hay un hombre cortado en dos por la ventana, (y se acompañaba 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 —señala Breton— 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.¹³

Aunque antes de detenerse en la significación de esta imagen, Breton privilegia sus posibilidades asociativas, muy en la línea del método que por entonces practicaba Freud, el valor de semejante visión salta a la vista: la precede en el Manifiesto una cita donde Pierre Reverdy define las imágenes poéticas como creaciones puras

10 Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, París, Gallimard, 2007, pág. 27.

11 Ibid., pág. 25.

12 Ibid.

13 André Breton, *Manifestos del surrealismo* (Trad. de Aldo Pellegrini), Argonauta, Buenos Aires, 2001, págs. 39-40.

del espíritu que nacen del encuentro de dos realidades alejadas entre sí,¹⁴ definición que retoma Breton para referirse al “acercamiento fortuito” de dos términos distantes que únicamente puede ser fruto de una disposición pasiva del espíritu y que es la fuente de donde surge un fulgor particular, la chispa de lo que él entiende por *maravilloso*. Emanada de ahí, la imagen automática, sorpresiva de un hombre que camina partido por la mitad con una ventana atravesada al eje vertical de su cuerpo, además de echar luz sobre una suerte de escena originaria del surrealismo, que señala la posición fantasmática de un sujeto dividido tanto en términos de posición —dentro-fuera— como en términos psíquicos —cortado en dos—,¹⁵ produce la luz o la chispa de un encuentro, de un acercamiento fortuito y acaso definitivo entre dos realidades, una interior y una exterior, pero también entre dos modos de relacionarse con lo visual: uno horizontal, propio de la mirada moderna que se ha servido tantas veces de la metáfora de la ventana; otro vertical, propio de una tradición mística que hace de la mirada una experiencia sagrada.

Cuando una ventana se *abre*, a la manera de una imagen como ésta, estamos, en efecto, en una orilla distinta de esa famosa ventana que el teórico renacentista Leon Battista Alberti abrió, al comparar el cuadro con una ventana abierta a lo que se desea pintar, con una ventana abierta desde la cual observar la *historia*, según se lee en sus escritos.¹⁶ Una orilla distinta pero encaminada, sin embargo, en la misma dirección, dado que una y otra pueden pensarse, y así lo ha hecho Victoria Cirlot,¹⁷ como intentos de satisfacer el mismo deseo y gozo de ver: ya se trate de imágenes plásticas o mentales, ambos tipos de ventanas operan como un dispositivo que hace visible lo invisible, representable una forma de experiencia sensible que se nos escapa. Con todo, la diferencia entre ambas es irrenunciable: si la ventana albertiana sirve de metáfora de la relación del cuadro con el exterior, la otra se ofrece como representación de una mirada interior; si una permite que lo visible y lo decible se recubran con precisión, la otra deja la mirada, y más aún el habla, en un estado de suspensión; si en una el sujeto tiene la ficción de dominar a su objeto, en otra el sujeto queda en un estado de desposesión; si en una el espectador logra separarse de lo observado, en otra se quiebra esa separación, y ya no hay dentro ni fuera, ni realidad ni ficción. Solo un hombre que atravesado por una ventana camina optimista en dirección a lo absoluto.

14 Se trata de un texto titulado “L’image” que Pierre Reverdy publica en la revista Nord-Sud en marzo de 1918, disponible en Blue Mountain Project. Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research: <http://bluemountain.princeton.edu>

15 Hal Foster, *Belleza compulsiva*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008, pág. 113.

16 Cfr. Leon Battista Alberti, *Tratado de la pintura*, Unam, México DF, 1996, pág. 21.

17 Cfr. Victoria Cirlot, op. cit., pág. 107.

