



FENOMENOLOGÍA DEL EFECTO-VENTANA: COMPOSICIÓN, ESPACIO Y MIRADA

Trabajo de Fin de Grado en Filosofía

Universidad de Sevilla

Presentado por:

Alejandro Navarro Palomo

Dirigido por:

Prof. Dr. D. César Moreno Márquez

Agradecimientos

Me gustaría agradecer a mi tutor por el descubrimiento de la fenomenología y el apoyo brindado a este tema del trabajo. Si me puedo permitir estas palabras es gracias a él. A mi madre, mi padre y mi hermano, por ser incondicional durante toda mi vida. A mis compañeros de clase que me llevo de estos cuatro años, por concederme tiempo para discutir sobre todo y ayudarme con algunas de sus reflexiones. Y sobretodo a mis amigos, a todos ellos, que son motivo suficiente para abrir todos los días mis ventanas.

Resumen

Resulta muy difícil esclarecer de manera exacta aquello que sucede cuando nos encontramos frente a cualquier tipo de ventana. El objetivo del trabajo pretende ser un ejercicio de reflexión desde el punto de vista estrictamente fenomenológico-filosófico de lo que determinamos como *efecto-ventana*, es decir, un género “estándar” de abertura del fenómeno que comprende todo un tipo de área visual y espacial. Se trata de realizar un análisis, lo más exhaustivo posible, de la ventana como medio entre la mirada de un sujeto-que-ve (necesariamente en un *aquí*) y un esotro-visto (propiamente al otro lado: *allí*).

¿Qué no le debe faltar a una ventana para ser ventana? ¿Qué sucede cuando oteamos a su través? El cometido de este trabajo no es otro que llevar a cabo un acercamiento a este elemento preponderantemente arquitectónico pero de gran fuerza filosófica y artística, para con ello, entender la manera en que funciona y atisbar fenomenológicamente los componentes que influyen en su concepción.

Palabras clave: ventana, espacio, mundo, intermediación, fenomenalidad, visión.

Abstract

It is very difficult to clarify exactly what happens when we are in front of any type of window. The objective of the work is to be an exercise in reflection from the strictly phenomenological-philosophical point of view of what we determine as a *window-effect*, that is, a “standard” genre of opening of the phenomenon that includes a whole type of visual and spatial area. The aim is to carry out an analysis, as exhaustive as possible, of the window as a medium between the gaze of an subject-which-sees (specifically in a here) and an that-other-seen (properly on the other side: there).

What should a window not lack to be a window? What happens when we scan your through? The task of this work is none other than to carry out an approach to this preponderantly architectural element but of great philosophical and artistic strength, to do so, understand the way it works and phenomenologically peer at the components that influence its conception.

Key words: window, space, world, intermediation, phenomenality, vision.

“La pared bostezó y se hizo ventana.”

Elena Santiago

Índice

1. Introducción	8
1.1. Encuentro con el tema.	8
1.2. Campo fenomenológico.	9
1.3. Lo que nos enseñan las palabras.	11
2. Sobre el distinto acceso al mundo: la puerta	13
3. La ventana como correlato	18
3.1. Sobre su transparencia.	19
3.2. Sobre su intermediación.	22
3.2.1 Aparece la intimidad.	25
3.3. Sobre su lejanía.	26
3.4. <i>Ventacorismo</i> .	28
4. ¿Qué muestra el arte de las ventanas?	30
4.1. Ventana como obra de arte. ¿Estaba Ortega en lo cierto?	33
4.2. Arte y ventana.	38
5. La ventana poética.	55
6. Conclusión.	57
7. Bibliografía.	60
7.1. Bibliografía secundaria.	61
7.2. Páginas webs.	63

1. Introducción.

1.1. Encuentro con el tema.

La arquitectura es capaz de inspirar y transformar nuestra existencia cotidiana, y eso se debe, y es por ello por lo que no le resulta difícil en gran parte, a que funciona captando la inmediatez de nuestras percepciones sensoriales en su plenitud. Esa fue, en cierta medida, la reflexión que llevó a Steven Holl a defender que *solo la arquitectura puede despertar simultáneamente todos los sentidos, todas las complejidades de la percepción* (Holl, S. 2011: 12). Sin embargo, me atrevo a mencionar, incluso nuestra experiencia y sensibilidad para con la arquitectura pueden variar repentinamente mediante el análisis reflexivo y silencioso. La tarea reflexiva, aporta al individuo un nuevo modo de ver sobre aquello que reflexiona. Un hogar pasa a ser más que una casa, por ejemplo, para quien lo experimenta con una conciencia sensibilizada.

Ví ahí un nuevo punto de partida que quise aprovechar. Ya nadie piensa en las ventanas y, sin embargo, hay mucho que decir sobre ellas. Tal objeto de investigación resultaría insignificante a efectos prácticos para cualquier persona (no tanto si se trata de un arquitecto), aunque para cualquiera que se introduzca a fondo en una reflexión fenomenológico-filosófica, el problema se complica. En su vivencia, frescura y actividad propia, la imaginación llega a hacer procesos de extrañamiento con elementos familiares, y es en este sentido donde uno se ve enfrentado a las extrañezas del mundo. En cierta medida, el fenomenólogo actúa así; se entrega con humildad a aquello que quiere abordar reflexivamente, so pena de que su análisis quede empobrecido por una mirada altiva y de escasa admiración sobre lo que tratan sus palabras. Siempre hay que dejar, de alguna manera, un resquicio al misterio y la sorpresa que supone el mundo cuando lo indagamos filosóficamente.

Y quise trabajar así. Quise tratar al mundo como una novedad. Quise trascender la *urgencia mundana* de dar por conocidas ciertas realidades, ámbitos y experiencias. Mi estancia en el mundo, mi descubrimiento del mundo, mi vivencia de él, ya no se reduciría a meras palabras asumidas casi familiarmente, diríamos que “coloquialmente”, pero en verdad totalmente desconocidas para mí en su relevancia y profundidad. Mas bien, quise pasar, *de nuevo*, a un mundo que conociera mejor; convirtiendo así a la ventana en el elemento fenomenológico-filosófico que explicaría mi entrada en este (para mi) nuevo mundo.

1.2. Campo fenomenológico.

Tomo en este trabajo la ventana por el hecho mismo de su rareza; siendo esa rareza, la que ha despertado en mí y me ha invitado a mirar con mirada nueva, la perspectiva humanamente insignificante con la que se le suele mirar a este objeto. Pocas cosas atraen verdaderamente preferencia en mi atención, pero entre ellas se encuentra la ventana. Se toma erróneamente como una suerte de paño de vidrio, y se quiere resolver así el problema sin “poner sobre la mesa” las verdaderas cuestiones que entran en juego con este elemento. Desde un punto de vista empírico, la ventana nos puede satisfacer como una entidad físico-espacial, pero desde el punto de vista intelectual, filosófico-fenomenológico, necesitamos y pretendemos aquí comprender las motivaciones que encierra.

Como objeto mundano la ventana es simplemente una “cosa”, un elemento arquitectónico constructivo, pero puede llegar a ser correlato de experiencias diferenciadas, y no por ello puede dejar de ser comprendida -y en cierto modo compartida- en su experiencia. Incluso la propia vivencia de un individuo varía con respecto a la ventana. El análisis fenomenológico se alteraría si miráramos, por ejemplo, detrás de ella, desde fuera hacia dentro, porque la ventana no está diseñada esencialmente para que se me vea, sino para yo ver, de modo que aunque pueda ser usada para que alguien me espíe, no entra en su diseño esencial *ser-visto* tanto como *dejar-ver*. Por eso, es mi cometido aclarar antes de comenzar nuestro trabajo, el ámbito fenomenológico sobre el que voy a trabajar.

Así, nuestro ámbito de análisis fenomenológico pro-pone *un sujeto que mira a través de la ventana, apartado de ella, y no expresamente en su alfeizar*. Por tanto, la ventana ha de ser vista como objeto, sin estar nosotros físicamente *incorporados a y en* ella (como si nos hubiésemos unificado con ella) “siendo-nosotros-ventana”. Hay un individuo frente al paisaje que se muestra tras la ventana, y el acto que entra en nuestro análisis, es un acto de mirar que incluye lo visto a través de la ventana y la ventana misma. Bastaría aquí el cuadro de Dalí (Fig. 6, *Muchacha en la ventana*) o cualquier cuadro en que se vea desde dentro de una habitación a alguien mirando a través de la ventana, aunque nosotros veamos lo que esté viendo (en el caso de Dalí) o que no. De este modo, vamos a situar un individuo que se posiciona primordialmente en un *interior*, observando hacia fuera, hacia el *exterior*, hacia el paisaje, hacia el *más allá* que trataremos. Nuestro punto de partida¹ será el sujeto que mira a través... que a su vez podría ser visto, o que al mismo tiempo podría ser objeto para otro.

¹ No se quiere decir con ello que no haya otras situaciones fenomenológicas, sino que es ésta la que nos va a servir de guía.

La ventana guarda siempre una *relación con el mundo*. Es un elemento arquitectónico, pero también (y esto es lo que más nos importa destacar), un “evento” arquitectónico que retiene en sí una profunda doble dirección: funciona al mismo tiempo como medio de visión, como si fuesen un complemento de nuestros ojos/mirada, y como una mediación que entraña en su horizonte un espacio/guarida, etc, donde se ubica el sujeto que mira. Por lo tanto, ya podemos notar cómo la mirada se va a convertir en este proyecto en un principio vital y vivencial; una fuerza desveladora, que irá iluminando su funcionalidad sensorial *a través de la ventana*.

Con todo, voy a remitir a la percepción visual volcada hacia la ventana, abriendo así un campo de correlaciones entre actos, intenciones, visiones, por un lado, y el objeto, por otro, en que consiste el taller de mi análisis fenomenológico, mostrando la existencia de una relación muy duradera y tempranamente formulada entre las ventanas y las metáforas de la mirada. Pretendo recurrir aquí a la descripción de la ventana como tal, en la garantía de su ser/ente completo, no reducida a su mera funcionalidad, apelando con ello a los actos -primordialmente visuales- del sujeto que “soporta” la ventana. Es necesario una mirada que se haga cargo de la ventana *en su posibilidad*. Todo queda sometido a la omnipotente mirada de un observante; un individuo que actúa como vigía ante la ventana, siempre frente a un algo-que-ver-a-través-de la ventana, una imagen.

Es ese algo-que-ver que nos muestra siempre la ventana, lo que me hizo pensar y tomar prestado para mi título la denominación “*efecto-ventana*”, un concepto elaborado por Eugen Fink (1905), un filósofo alemán²-que colaboró con Husserl íntimamente durante los diez últimos años de su vida-, que utiliza el término para referirse al fenómeno de la imagen artística, en el cual, dicha imagen, es entendida como una irrealidad que está anclada en un soporte real -dice-, *de manera que este soporte real, no es algo añadido, sino que está implicado esencialmente en la imagen objetiva* (Bozal, V. 1996: 123)

¿Por qué denominar a la imagen como *efecto-ventana*? Esto se debe a que Fink toma la ventana, no como un soporte real al que sobreañadimos el mundo de la imagen, un paisaje, un algo- que-ver, sino como el conjunto unitario de soporte e imagen, sin disgregarse entre sí. Entiéndase: *la imagen no esconde la tela del cuadro, la recubre, y su irrealidad se instala en la superficie real, de la que resulta dependiente para desplegar su apariencia* (Bozal, V. 1996: 124); y así funciona la ventana, ya veremos, como elemento que aporta a la mirada del sujeto una imagen-que-(poder-)ver-a-través-de-la-ventana. Nos referimos por ello, a una

2 Fue asistente de Husserl tras su jubilación en 1928, y estuvo estrechamente relacionado con Heidegger. Es, por ejemplo, el autor de un conocido estudio sobre Nietzsche.

fenomenología del efecto-ventana.

No vamos a escoger expresamente en el presente trabajo la ventana como objeto *hecho*, sino más bien como *posibilidad*. No hay ninguna ventana en concreto sobre la que vayamos a hablar. Tomemos cualquier ventana posible de ser pensada, cualquier ventana posible frente a la que estar, pero para ello tendremos que aclarar en qué momento podemos decir que estamos *posiblemente* frente a una ventana. Hablaremos de la ventana; no de *ésta* o *aquella* en particular. Nuestra aportación, busca aproximarse a la elucidación de la intencionalidad visual en una modalidad vivencial arquitectónica (la ventana), para, en el curso de un proceso reflexivo, explorar un esclarecimiento *eidético* de la ventana, y todo ello contando con la asistencia de la experiencia artístico-literaria.

1.3. Lo que nos enseñan las palabras.

Todas las siguientes incursiones de los significados etimológicos y reflexiones sobre el empleo actual en los distintos idiomas, no pretenden anticiparse a la investigación objetiva que queremos presentar. Sólo aspiran a preparar, de modo provisional, inventivo, algunos puntos de vista para el análisis objetivo de nuestra investigación.

La palabra ventana nos llega del latín *ventus* (viento), se establece que posiblemente estuviera más relacionada con la circulación de aire que con la administración de luz, debido a que en Roma las ventanas no servían para iluminar el hogar, -cuya función realizaba el *atrium* (o patio central de la casa)-, sino que reflejaba el lugar de la vivienda por donde pasaba el viento de fuera.³

Una de las funciones que nos aporta, por tanto, la ventana, es el de *airear* el campo de fenomenalidad del lugar que se habita. Pero no debemos tratar esta significación como baladí, ya que la relación con el viento se encuentra también en la palabra inglesa *window* (*wind*: viento), aunque dicha palabra resuena en nosotros aludiendo mayormente -y tanto más en los jóvenes, separándose cada vez más de su significación original- al sistema operativo que Microsoft sacó al mercado en 1985, en el que añadieron en su interfaz gráfica una serie de *ventanas* que son controladas por un ratón.

En definitiva, el sistema debe su nombre a que es capaz de demostrar su propio contenido *en diferentes ventanas*. Hace referencia a una ventana rectangular, que era y sigue siendo lo que utiliza para mostrar el contenido en la pantalla. El nombre es simple y amplio; se

3 Las siguientes definiciones tienen como ayuda la consulta del Diccionario Etimológico de Chile. Tomado de: <http://etimologias.dechile.net/?ventana>

refiere a esa unidad de trabajo de la imagen de un computador, es decir, ese formato que proporciona la interrelación entre el equipo (en la pantalla) y el usuario (individuo), en el cual se decide la apertura y continua navegabilidad con el equipo, inminentemente visual-virtual, mostrando por tanto dos partes relacionadas entre ellas, podemos decir, a través de una ventana. De este modo, *de abrir ventanas para que entre el aire* hemos pasado a *abrir ventanas en una pantalla de ordenador*.

Retomando, sin embargo, el origen de la palabra castellana, antiguamente la ventana también se denominaba fenestra o "*finistra*", de forma idéntica a como se llama en latín y en griego. Este sería el modo directo de derivación etimológica; que sí se ha mantenido en el "*fenster*" alemán, la "*fenêtre*" francesa, o la "*finestra*" catalana. Así que en principio, la palabra ventana en sus diversas acepciones e idiomas, viene a referir ese matiz de abertura, pasaje o respiradero, donde convergería el paraje en el cual se airea el lugar habitable.

Es cierto que aquello que nos aportan las palabras sobre este elemento que es la ventana, reside en gran medida en su utilidad como respiradero, y por tanto, como venimos diciendo, en su relación con el viento. Si bien, no cabe duda, recoge para nosotros cada vez más, el motivo de iluminación de nuestros hogares, y el motivo de escape para la mirada que nos relaciona con el mundo exterior desde nuestro hogar, o mejor dicho, desde cualquier *interior* posible que nos aporta la ventana.

...

El presente análisis quiere poner de manifiesto, de manera inicial y preparatoria, la importancia y fecundidad de la interrogación acerca del espacio vivencial. Se pretende examinar para ello, la intencionalidad que apunta al propio objeto-ventana, así como a aquella que se abre y dirige a aquello que la ventana *da a ver* en su (inter)mediación. Hay que observar que dirijo principalmente la atención a ese espacio de nuestra existencia con la ventana; de ese al que nos hemos referido anteriormente con el nombre de "espacio vivencial". Insisto especialmente en el estudio del campo espacial que para nosotros existe con dicho objeto, a partir del cual vivimos una experiencia de apertura *-liberadora-* del campo de fenomenalidad.

Con todo, debemos considerar el espacio, la luz, el color, la geometría, el material, la posición, y cada detalle que afecta en nuestro campo de análisis como un *continuum experiencial*. Es decir, aunque seamos capaces de desmontar dichos elementos, estudiarlos separadamente, y centrarnos en algunos más que en otros durante el proceso del proyecto, éstos se fusionan en el estado final, y en última instancia, en nuestra vivencia, no podemos dividir fácilmente la percepción en una sencilla colección de geometrías, espacios, intenciones y

sensaciones, ya que se dan de lleno para nosotros, de manera continua.

Después de estas deliberaciones preparatorias intentaremos imaginar con todo detalle la constitución del *efecto-ventana*. En este aspecto, las anteriores reflexiones las incluiremos cuando procedamos con el transcurso al análisis propiamente de nuestro trabajo. Empezaremos por algunas nociones generales y a partir de aquí intentaremos llegar a clasificaciones más específicas.

2. Sobre el distinto acceso al mundo: la puerta.

Cada lugar en el espacio vivencial tiene su significación para los seres humanos. No se trata de una realidad desligada de la relación concreta con el individuo, sino del espacio tal y como existe para quien lo experimenta, y de acuerdo con ello, de la relación humana con este espacio. En este ejercicio fenomenológico, pretendemos mirar la relación entre las cosas y nosotros mismos como testigos y asistentes de éstas.

Cuando Louis Kahn decía “*no hay una habitación que no tenga luz natural*”, se refería de un modo indirecto a la necesidad de su apertura y su fuga, porque una habitación sin puerta ni ventana puede ser un cuarto, pero nada más. Los seres humanos no debemos renunciar a las puertas y a las ventanas. Por las reivindicaciones de nuestra libertad debemos exigir las. Es decir, para que una habitación no nos devore en la más lóbrega *clausura* convirtiéndose en un *tardo sarcófago* para nosotros, necesita (Bollnow, F. 1969: 143) aberturas hacia el mundo, permitiendo una comunicación apropiada del interior con el exterior. Abordamos aquí, el modo en que funcionan para nosotros las puertas y ventanas.

Sería conveniente predicar como tesis principal para este apartado, de cara a pensar en profundidad la diferencia entre a) ventana y b) puerta, que a), en su carácter inmediato, solicita la ligereza de mi mirada, la atrae hacia ella, mientras que b), en su lugar, invita a mi corpulencia de dos formas; b.1) impidiéndonos el movimiento (si se encuentra cerrada, mostrando de modo inmediato la anulación de la posible continuidad espacial), o sólo como propuesta inevitable, b.2) invitándonos a pasar a través de su umbral (si se encuentra abierta, llamándonos hacia ese continuo espacial).

Entiéndase esto último; siendo la puerta para el cuerpo, y la ventana para la mirada, no siempre el cuerpo es invitado a pasar cuando la puerta está cerrada (requiere habitualmente una llave, un *permiso*, una *invitación* que abra su paso a través), mientras que la ventana, en su mostrarse siempre transparente a los ojos, se deja traspasar a través de ella. La ventana no es por tanto, para nosotros, *algo extraño*, me siento acogido en ella; penetra en mi y me impregna

(como me impregnaría el olor de una buena comida) de un mundo-que-ver. Es por ello que podemos decir de algún modo, que para la puerta somos *posibles extraños* (cuando ocurre por ejemplo b.1), mientras que para la ventana siempre somos *invitados* (pues siempre es apertura). Bastaría recordar para una mayor comprensión como reconocía Bollnow⁴ en *Hombre y Espacio* (1969), el *carácter semipermeable* de la puerta como una de sus definiciones fundamentales de este objeto, que ante la precariedad de una total autonomía con dicho objeto, nos recuerda cómo

«aquél que pertenece a la casa puede entrar y salir libremente por ella y es propio de la libertad de su «habitar» que pueda abrir y pasar a toda hora por la puerta cerrada por dentro, mientras que el extraño está excluido y necesita que le deje entrar expresamente.» (Bollnow, F. 1969: 143)

O bien como más adelante sostiene correctamente, en su defensa de que la multiplicidad propia de la vivencia es tal que, respecto a la vida de la conciencia,

«mientras que el hombre que habita en la casa puede franquear libremente la puerta, ésta excluye al extraño. Sólo con la aprobación del morador puede entrar una persona extraña en su casa, y el hombre adquiere independencia interior cuando puede cerrarle su casa a otros hombres, quedándoles ésta inaccesible. (...) Pues esto significa según la explicación de los habitantes, que cuando quiere penetrar en el recinto, el visitante se encuentra necesariamente indefenso, situación en que el habitante podría vencerle fácilmente. (...) El consentimiento necesario para entrar en una casa separa, pues, el círculo de amistades del de los enemigos o de los meros extraños.» (Bollnow, F. 1969: 144)

Continuando, ahora debemos observar esta discrepancia analizando diversas orientaciones. En el espacio arquitectónico, la puerta sirve para separar estancias de cualquier lugar, facilitando tanto su aislamiento, como el acceso entre ellas. En su diferenciación con la ventana, tomaremos aquí la puerta como símbolo eterno de abertura, de recibimiento, de transición, que forma espacios contiguos pero también de cierre, de reclusión, de paso vetado, siempre para cualquier posible cuerpo.

4 Autor de finales del siglo XX, Otto Friedrich Bollnow fue un personaje crucial de los fundamentos de la Filosofía y de la Fenomenología y la Filosofía existencial. Desarrolló el trabajo de Wilhelm Dilthey sobre hermenéutica y estaba preocupado por los fundamentos filosóficos de la pedagogía alemana.

Como bien justifica Bollnow a modo de lema: *nosotros traspasamos la puerta; nuestras miradas la ventana* (Bollnow, F. 1969: 149). En lo esencial, Bollnow venía a decir que la ventana es recibida como una abertura hacia el exterior, destinada solamente a la mirada y no al paso, de modo que lo único que nos impediría penetrar en ese mundo visualmente compacto al-otro-lado, es el hecho de que no estamos ante una puerta, sino ante una ventana. Así, a esta dificultad de una tranquila toma de distancia visual respecto de la imagen-que-ver-a-través-de-la-ventana, debemos añadir la dificultad cinética-corporal que vivencia el individuo cuando se encuentra frente a dicho objeto. Y es que, en la ventana, se cuaja el movimiento visual de un paisaje-que-ver que procede de ella misma, y en la que el movimiento corporal queda suprimido por ella misma.⁵

A tal efecto, el lema que predica Bollnow nos seguiría resultando decisivo para entrever cómo la ventana nos permite observar el exterior *desde dentro*. Ante nuestros ojos, hay un mundo con todos sus atributos materiales, un mundo en el que podríamos penetrar, si el umbral de la ventana que configura el marco, fuese en realidad el umbral de una puerta. Sin embargo, las ventanas *son sólo para mirar*, de modo que, si hubiera una parte de todo nuestro cuerpo que se implicase, tan solo podemos tomar de éste los ojos, pues son los únicos que pueden recorrer la imagen que vemos a través de la ventana. Siguiendo con la metaforología, estamos así, por tanto, siempre a la eterna espera de poder penetrar en ese mundo-para-ver que se nos ofrece constantemente a través de la ventana, pero que nunca alcanzamos, más que únicamente por la mirada. Con la construcción de la ventana, esta cualidad que la distingue de la puerta alcanza por tanto su punto álgido. Así, en la ventana, el camino queda formado, pero el movimiento corporal queda suprimido (no como en la puerta), solo permitiendo la fantasía de lanzarnos a aquello que estamos viendo a través de su umbral pero *sin estar de hecho allí* en lo que se ve, de modo que se opone sintéticamente, el deseo del vigía que quiere estar allí en lo que otea, con la resistencia del *espacio mediado* que muestra la ventana.

Por seguir la indicación del filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel, la puerta, para nosotros, se ajustaría mínimamente de forma intencional al funcionamiento del puente, *simbolizando así la extensión de nuestra esfera de la voluntad sobre el espacio* (Simmel, G. 2001: 47) en la medida en que se puede abordar *corporalmente* el espacio que se ve a través de su umbral. De este modo, el umbral de la puerta otorga un último y elevado sentido a la intencionalidad, llevando a cabo la ligazón del “*aquí*” y del “*allí*”, que entra en juego en la

5 Habría que observar que por más que *de hecho* una ventana pueda ser atravesada corporalmente, al igual que un borrador puede ser utilizado como arma arrojada, el ser de la ventana, su esencia/eidos, nos marca lo que le está permitido, y eso no es que pueda pasar *nuestro cuerpo* a través de ella.

propia vivencia del individuo cuando éste se experimenta en relación con la espacialidad que acontece y sobreviene frente al marco de la puerta.

En contraposición con lo anterior, en el marco de la ventana, se lleva a cabo dicha ligazón del “*aquí*” y del “*allí*” acentuando la diferencia espacial de este último, de una forma inmediatamente visible. La correlación espacial de separación y unificación del “*aquí*” y el “*allí*” de la ventana, hace recaer el acento en aquella -separación-, debido a que no vence la distancia que hace visible y se encuentra bajo sus pies, mientras que la puerta, como bien defiende Simmel en su obra, *representa de forma decisiva cómo el separar y el ligar son sólo las dos caras de uno y el mismo acto* (Simmel, G. 2001: 48), es decir, cómo “*aquí*” y “*allí*” se bifurcan y se enlazan bajo el mismo umbral.

La puerta, por su parte, nos llama al “*allí*” en un proceso vital anímico-corporal, con el que nuestra propia experiencia espacial se consumiría en el traspaso de un “*aquí*”. Es decir, el individuo se encuentra (estando en cualquier lado) siempre en un *aquí*, y la puerta siempre mantendría al-otro- lado-de-su-umbral, un *allí* para nosotros. Así, cuando traspasamos dicho umbral, al cabo de un solo paso, ese antes *allí*, sería para nosotros, ahora, un “*aquí*” de nuevo. Y lo que dejamos atrás sería ahora, -una vez pasado el umbral-, un “*allí*”. Pero ésta es una situación única que simboliza el propio movimiento de la vida, que con el mismo derecho va de *aquí* a *allí* como de *allí* a *aquí*.

En otras palabras, y como desarrollaremos más adelante, esto es así porque desde un punto de vista objetivo, el suelo se continuará detrás de la puerta; mientras que la ventana siempre apelará a un horizonte inalcanzable para nosotros, y por lo tanto, siempre a un “*allí*” continuo, perdurando el sentimiento de estar en suspensión por un instante entre la tierra y el cielo, sin nada bajo nuestros pies, y con cualquier mundo posible ante nuestros ojos.

Aún no está todo dicho. Habría que añadir un último punto de vista consustancial a las funciones intencionales-espaciales de la dicotomía puerta/ventana. Si la puerta es la que cierra el cuerpo, la ventana es la que cierra el alma. La ventana representa la apertura hacia la naturaleza, hacia sí mismo y hacia lo transcendental. La intencionalidad subjetiva que experimenta el individuo que está frente a la ventana, tiene una doble dirección⁶, y se dirige hacia fuera y hacia dentro. La conexión entre la mirada y el mundo-que-ver-a-través-de-la-

6 En lo que quizás se aprecia como un análisis y recogida de la concepción albertiana del cuadro como ventana, Macarena García Moggia, -sirviéndose de la ayuda de diversas reflexiones del historiador del arte y ensayista alemán Erwin Panofsky, que preserva el carácter simbólico de la ventana-, considera que *la ventana aparece como un dispositivo que modela tanto al espacio proyectado como al observador mismo* (...) (García Moggia, M. 2017: 198).

ventana despierta una alusión de indecencia, un mirar sin el permiso de nadie, atreverse a mirar y a *entrar* (visualmente) en aquello que vemos, así como vernos a nosotros mismos, distinto y separado, de ese mundo de *allí*⁷.

Cuando dirijo mi mirada a ese mundo-de-fuera, estoy ya en ese mundo que veo, y no podría ir *allí* si yo no estuviera de alguna forma intencional/virtualmente ya en lo que se ve *allí*. Cuando el individuo observa a través de la ventana, no está en un *aquí* encapsulado en su cuerpo, sino que está *allí* también y solo así, estando *allí*, en su posibilidad, puede estar en el otro lado. Pero solo su cuerpo es capaz de pasar por la puerta si quiere ocupar ese-otro-lado que vé a través de la ventana. Se descubre, de este modo, el binomio, el tandem *mirada-cuerpo*.

Es en este sentido, en el que podemos inducir que la ventana requiera de la puerta para implicar mi cuerpo, para sacarnos (corporalmente) de *aquí*, pero la cuestión es, en el supuesto contrario ¿necesita la puerta algo de una ventana?, ¿la ventana añade o complementa en algo a la puerta, o se torna independiente como objeto? Quizás no sea la respuesta a esta cuestión más que el modo en que la ventana se muestra en su *autogobierno* como objeto de apertura. Aun después de una reflexión más amplia, ésta es una cuestión que aún queda por dilucidar para nosotros y que debemos ver aquí, al principio, como una perspectiva directriz que aún tenemos que colocar provisionalmente en un segundo plano, pues no podemos tratarla antes del análisis concreto ni independientemente de él. Por ello, posponemos intencionadamente una mayor imparcialidad de la problemática planteada y trataremos de acercarnos primero, al análisis del espacio vivenciado y vivido por el hombre que se encuentra ante-la-ventana, acercándonos así, o esa es mi intención, a la dilucidación de la *autosuficiencia* de la ventana como un modo de “aparecer del mundo”, pues el mundo se muestra de un determinado modo cuando aparece a través de la ventana.

Deberíamos recelar de las ventanas, que son transparentes, pero quizás no de fiar. Las unen como hermanas a las puertas, pero tienen diferencias esenciales: i) las puertas, hechas como objeto para estar cerradas, crean interiores; las ventanas recrean exteriores, ii) las puertas se mueven en un mundo vertical; las ventanas, en uno horizontal, iii) las puertas se usan para entrar y salir, mientras que es ilegal salir y entrar por la ventana (aunque fuera de su límite, pueda ser tomada como escaló de ladrón, o como elemento de suicidio; porque si uno sale por la ventana lo que hace es *defenestrarse*), iv) las puertas pertenecen al mundo sólido del suelo

7 Como colación a esto que decimos, en los siguientes apartados nombraremos la obra de cine: Hitchcock, A., C. Katz, J. (Productores) y Hitchcock, A. (Director).(Restauración de 1998). *La ventana indiscreta*. [Película Paramount Pictures.

firme, y las ventanas, a la etérea realidad del aire libre. Y todo ello se resume en que v) la puerta tiene la doble función de dejar entrar y dejar salir, mientras que la ventana está hecha, respecto al ver, no para ser visto, sino para ver.

Con todo, las formas que dominan la dinámica espacial (del “*aquí*” y del “*allí*”) de nuestra vida son trasladadas de esta manera por la ventana y por la puerta. De modo que a partir de aquí, la puerta y la ventana en su comunión como *lugares-de-paso*, adquieren a la vez un significado simbólico más profundo para nosotros: se convierten en transiciones hacia el mundo-del-exterior. Ellas relacionan la casa, la habitación, cualquier lugar habitado, con el exterior. Ellas relacionan, aunque de manera bien dispar, *el mundo-de-dentro* con *el mundo-de-fuera*.

3. La ventana como correlato.

¿Qué es para nosotros la ventana?. ¿Por qué nos atrae?. ¿Qué sucede con ella?. ¿Qué distingue a la ventana?. ¿Por qué la ventana y no la puerta?. ¿Qué necesita una ventana para ser ventana?. Estrictamente: ¿qué no podría dejar de poseer la ventana (como rasgos) para ser ventana?, ¿qué es aquello que hace que la ventana “ventanee”⁸?. No se trata de todos los rasgos que pueda tener, sino de los que no pueden faltarle.

A partir de los planteamientos expuestos anteriormente, este apartado propone la disección y el desdoblamiento del objeto-ventana mediante lo que podemos considerar el rango distintivo que nos va a ayudar a demarcar y precisar en la búsqueda de aquello que nos compete en este estudio; ni más ni menos que presentar aquello que no le puede faltar a la ventana para ser-ventana, analizando cada uno de sus componentes que a nosotros más nos interesan para poder encontrar, mediante el estudio fenomenológico, un concepto fiel a *La Ventana*.⁹

Seguramente será más provechoso abordar el nuevo problema del espacio vivencial de manera parcial, y ver el resultado. Eligiendo quizás puntos de partidas más concretos, más fenomenológicamente precisos, nos daremos cuenta de que la dialéctica dentro/fuera se diversifica en innumerables matices. Hasta ahora, nos ha faltado el intento de hacer una descripción coherente y sistemática. Para lograrlo se intentará dar aquí el primer paso. Y aquí ya tenemos el espacio como definitivo protagonista principal de la nueva aventura filosófica. Ese espacio existencial y convencional del sujeto, que constituye toda la rica temática del

8 Con igual motivo en que la “nada nadea” o el “mundo mundeaa” para Heidegger, podemos aquí afirmar que la “ventana ventanea”.

9 Entiéndase cualquier posible ventana, de-hecho o imaginada, incluso jamás vista, o pensada, pero que en su posibilidad se adecue a aquello que no le puede faltar para poder -en su posibilidad fáctica o pensada- ser.

trabajo. Buscamos así la totalidad de sensaciones, experiencias e ideaciones ofrecidas por vivencias de todo orden con lo que será nuestro espacio convencional -ante la ventana-.

Es necesario situarse en el estado naciente de esta relación espacial y encontrar desde el enfoque fenomenológico vivencial la experiencia primordial de la que brota. Por tanto, una vez entendidas las dificultades que presenta la diferenciación de los elementos arquitectónicos más cotidianos para nosotros -pues estamos en un mundo de puertas y ventanas-, y buscando una manera de resolver esta cuestión por nosotros en el apartado anterior, parece evidente desgranar el problema, por una parte, atendiendo a la composición del objeto-ventana, y por otra parte, estudiando aquellos acaecimientos básicos que tienen lugar con la ventana, como son la espacialidad que producen estos elementos, así como la manera de mirar el *exterior* que adopta el individuo que ve a través de la ventana.

3.1. Sobre su transparencia.

Recordemos que según el Diccionario de la Real Academia Española, el término “transparente” viene a significar la propiedad que tienen los objetos para transmitir luz sin dispersión apreciable con el fin de que los cuerpos que están más allá se vean claramente. En el entorno de construcción arquitectónica, la cual nos compete a nosotros en éste nuestro trabajo, podríamos decir que se refiere al grado en que uno puede ver más allá del borde de nuestro elemento en particular, para ver lo que habría al otro lado.

Poco después de ver, somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. El ojo del *otro* se combina con el nuestro para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible, y que por tanto, inter-actuamos en un espacio pro-visto de una intencionalidad perceptiva y perceptible para con nuestros ojos y los de los demás.

De acuerdo con ello, nos resulta fácil de afirmar que el espacio es para nosotros el reflejo de lo que pensamos, la construcción y organización de nuestro entorno vivencial. Es el espejo de la intencionalidad. Y esto a veces se puede traducir como una transición espacial entre lo “privado” y lo “público”. Las personas tendemos a un elevado nivel de privacidad, evitando prominentes niveles de transparencia en nuestros hogares, añadiendo elementos como cortinas, por ejemplo, a las ventanas, para no ser vistos por el otro.

Hoy en día, las ventanas forman una parte fundamental del diseño de las fachadas de los edificios, y por ello supone un desafío para cualquier arquitecto que busca poder lograr, al mismo tiempo, las mejores condiciones de habitabilidad de los diferentes recintos y además potenciar -a través de ellas- las cualidades del sitio y sus posibilidades espaciales.

Al observar la mayoría de los edificios, podemos percibir cómo hay más elementos industriales el ladrillo y hormigón cubriendo la mayor parte de una fachada, y cómo la parte transparente de la superficie juega un papel menor en su composición arquitectónica, como hace el uso del vidrio.¹⁰ Nos encontramos más comúnmente, ante una barrera física que actúa como obstáculo para cubrir espacios privados y separar a los usuarios del mundo exterior. Elementos de transparencia, parecen adolecer las fachadas poco a poco en todas nuestras calles.

Históricamente contamos con un referente bien conocido de este vigor en una de las figuras más destacadas de la arquitectura del siglo XX: Charles Édouard Jeanneret-Gris, más conocido como Le Corbusier, (1887-1965). Su proyecto (Fig. 1) consistía a grandes rasgos, en la creación de una vivienda colectiva en cuyo interior se administrasen los servicios básicos de manera que sus habitantes pudiesen hacer vida de manera “autónoma” con respecto al resto de la urbe; un icono donde se sintetiza todas las teorías arquitectónicas constructivas de este arquitecto, surgido tras la Europa devastada por la Segunda Guerra Mundial.



Fig. 1. Cité Radieuse, Francia. Unité d'Habitation, Le Corbusier. 1947-1952.¹¹

El elemento predominante de hormigón de las fachadas expresa el significado de un

10 No voy a detallarlo aquí extensamente, sin embargo, a quien tenga interés sobre la temática, le invito a leer el trabajo de Boada I Xairó, S. (2013).

11 Archello Classics as Media. [Fotografía] <https://archello.com/project/cite-radieuse-marseille-unite-dhabitation>

recinto donde las personas desean vivir para protegerse del entorno y evitar la mayoría de las conexiones interior-exterior. Sin embargo, en las últimas décadas hemos podido ver avances en los diseños exteriores que nos recuerdan cómo la transparencia proporcionada por las ventanas, afecta al espacio interior de una vivienda. En este sentido, *La Glass House* de Philip Johnson (Fig. 2) es un gran ejemplo de tal, donde el significado del interior y el exterior se combinan y se entrelazan, por mediación de ventanales, de forma tal que cuando se está en el interior del edificio, no se sentiría separado del área exterior.



Fig. 2. Connecticut, Estados Unidos. Glass House, Philip Johnson, 1949.¹²

La dimensión “anchura”, la mirada hacia la derecha y la izquierda, queda aquí fuera de consideración. Ya no basta la mirada hacia delante, aquí el hombre tiene que mirar a su alrededor para encontrar toda la extensión de lo que vemos a través de esas *paredes transparentes*. De este modo se condicionaría aquí mi movimiento visual, ahora modificado en la transparencia total de la Fig. 2. Por no abarcar “panorámicamente” el espacio, en la ventana de la Fig. 1, no tendría en ella la holgura necesaria para un movimiento amplio de oteamiento. En la que nos encontramos (Fig. 2) se lanzaría toda mi mirada al otro lado, ya que falta esa previsión de un obstáculo (tal y como se ejercería con el hormigón de la Fig. 1). Es decir, en la Fig. 2, el dominio panorámicamente se extiende ante mi (mirada), y es así, de este modo, como se mostraría toda la *anchura* de su transparencia.

Al estar construida completamente sobre la transparencia del vidrio, nuestros ojos no logran registrar la barrera física, que figura un obstáculo entre el lado *interno* y *externo* del espacio. Esto crea un fuerte diálogo entre el espacio interior y exterior, entre la mirada del

¹² García, S. Fotografía de arquitectura. arqfoto.com [imagen] <https://www.arqfoto.com/glass-house-philip-johnson/>

individuo que se encuentra a un lado, y eso-que-ve(r) que se encuentra al otro lado de la transparencia. Se amplificaría en este sentido la operatividad -ya no mermada de lleno por un obstáculo que cubre la apertura- de la ventana en su amplitud, lo que nos lanza aún más en aquello que viésemos a través de ella, pues manteniéndonos en la propia transparencia de la ventana, nada impide a nuestra intencionalidad visual a estar-*allí*, al-otro-lado. Es incluso, la propia transparencia, la que nos llama a mirar a través de la ventana, la que *nos invita* a pasar.

Como pasa con tantas otras cosas, tenemos tan asumida la existencia de la ventana que ya no le damos la importancia que en su día tuvo. A nivel compositivo la ventana es la llave de los juegos de espacialidades de la arquitectura, hasta un nivel tal que ha acabado por convertirse en la auténtica protagonista del diseño exterior de la mayoría de edificios. Algo así como que la ventana hubiese acabado por *absorber* toda la pared. La primera impresión que tiene cualquier sujeto que se encuentra frente a un edificio es por descontado su cara exterior, y es por ello, que todo arquitecto, tiene en mente el gran valor compositivo que posee la ventana para cualquier edificio, pues al final, se trata, como decimos, del elemento crucial del lenguaje que posee cualquier fachada. Estos ejemplos dicotómicos anteriores en la arquitectura, nos sirven de guía para poder ver la implicación de tener a la ventana como elemento de transparencia en las fachadas, que no solo generan una buena apariencia exterior al edificio, sino que además repercute sustancialmente en la concepción de los espacios de dentro, y en la vivencia del sujeto que mire desde su interior.

Haciendo epojé¹³ de sus primigenias y principales funcionalidades, como son la entrada de luz y la ventilación, las ventanas están ahí para a-traer el exterior a nosotros, o más bien para lanzar nuestra mirada a ese-otro-lado y mantener nuestra conexión con los elementos de *allí*, permitiéndolos entrar en el espacio, en nuestro espacio vivencial.

3.2. Sobre su intermediación.

Las ventanas son el área de apertura contra su obstáculo (la pared), permitiendo dispensar al individuo un campo de fenomenalidad dotado de ingreso de luz natural, de

13 A este respecto, la vuelta a las cosas mismas para la complacencia en el análisis fenomenológico, incluye un primer momento negativo, que se refiere a esa *desconexión* de todo lo que nos impide ver las cosas en sí mismas, aquello que en este momento no tendríamos que tener en cuenta para nuestro análisis. Husserl llama a ese momento epojé. Para Husserl epojé es *Ausschaltung* o «desconexión» o *Einklammerung* o «puesta entre paréntesis», aunque a veces también emplea la palabra *Zurückhaltung*, literalmente «echarse para atrás» para mirar. Es decisivo, para nuestro análisis fenomenológico, captar este sentido de la palabra «epojé» y hacer hincapié en este elemento de su significado, en lo que supone «detenerse a mirar», con la consiguiente abstención de seguir para poder mirar, tomando distancia con aquello que queremos mirar, siendo en nuestro caso; la ventana. *Cfr*; San Martín, J. 2002: 28.

ventilación y de calor (o frío), además de liberar -y esto es lo que nos interesa a nosotros- las vistas hacia un *exterior*.

En este sentido y para nosotros, la imagen de las cosas externas a su vez posee la ambigüedad de que en la naturaleza externa todo puede ser considerado como estando ligado, pero también como estando separado. Para nosotros, el hecho de que se vea el exterior a través del marco de la ventana y no directamente, solo realza su sublime cualidad. Entre las cosas que vemos y nosotros, aparece una “pantalla”. Lo que se muestra con la ventana, no es una realidad *inmediata*. Así, lo que nos indica esta irrupción mutua -entre mi mirada y un mundo- que encarna la ventana, es que interior y exterior no recubre todo el espacio; siempre está la excedencia de un tercer espacio que se pierde en la división de interior y exterior; la propia ventana.

Tomando la ventana en sí misma, en su intermediación *esencial*, nos hallamos en un lugar del mundo por fuera del mundo, o mejor y siguiendo con lo que decimos, aquí las oposiciones adentro-afuera, interior-exterior pierden toda validez. Sin embargo, si tomamos la ventana como objeto-visual de intermediación *efectiva*, viene a dar a los ojos la ocasión de desligar al individuo con el paisaje-que-ve; mostrando ese paisaje que se muestra “*allí*”, estando en la lejanía. Por tanto, este objeto, se muestra para el individuo como una *transparencia intermediaria*, entre la mirada del vigía que observa desde el interior, y aquel paisaje-que-ve, del mundo al otro lado¹⁴. La ventana mantiene en sí misma la transparencia de lo que se da siempre al otro lado¹⁵.

Lo que la ventana deja ver nunca se puede (corporalmente) habitar. Así se produce la ósmosis entre el sujeto que percibe aquí, y el objeto/paisaje/mundo percibido *allí*. Nos hacemos aquí conscientes de la función de una mirada que ya no mira a un objeto particular (la ventana), sino que atraviesa el propio objeto a través de su marco, pues así se lo pide el mismo, permitiendo su entrada (visual-virtual) a un mundo, encontrado de este modo en un dualismo mirante(*aquí*)-mirado(*allí*).

De aquí que toda ventana pre-suponga un *interior*. Para el individuo que observa ante-

14 El mundo al otro lado es liberado por la ventana, sea lo que fuese que se encontrara en él, ¡incluso una sirena!, por ello hay que hacer epojé de lo que usualmente esperamos encontrar.

15 El Diccionario Etimológico de Chile nos recuerda que *la palabra transparente viene del latín y está formada por el prefijo trans- (de un lado a otro), y la raíz del verbo parere, que quiere decir "aparecer, comparecer", y en algunos contextos "obedecer" o "estar al servicio de". Es así como este término deja ver en su forma claramente su significado: todo lo que deja aparecer cualquier cosa de un lado a otro o a su través*. Quizás deberíamos recordar aquí, que la transparencia de la ventana, permite la acogida de nuestra mirada desde cualquier lado. Es por ello que la ventana siempre sea para nosotros fenomenológicamente hablando, transparencia. Tomado de: [http://etimologias.dechile.net/?transparente#:~:text=La%20palabra%20transparente%20\(o%20transparente,%20est%20al%20servicio%20de%20](http://etimologias.dechile.net/?transparente#:~:text=La%20palabra%20transparente%20(o%20transparente,%20est%20al%20servicio%20de%20)

la- ventana, la imagen que se abre dentro de su marco empieza a abrirse hacia el infinito, hacia el horizonte o más allá, desligándose para nuestra vista de un mundo tridimensional y perfectamente (casi) visitable.

«El interior se disuelve hasta el infinito sin dejar de ser interior. Más aún, lo extraño es que esta infinitud móvil del recinto, esta carencia de límites, esta transición del espacio limitado a la infinitud inespacial solo puede verse de esta manera en el interior.» (Bollnow, F. 1969: 87)

Por su *ser*, la ventana funda un interior, por su *efecto* no. La ventana nos permite encontrarnos acogidos en un aquí, aun siendo la misma la que nos lanza al exterior. La ventana empuja al hombre fuera de su centro, lo lanza al paisaje que hay en el más allá de la ventana. Bollnow señala que las ventanas son “*las puertas para los ojos*” (Bollnow, F. 1969: 147) , es decir, son el medio de contacto con el espacio exterior por donde se puede visualizar aspectos que modifican nuestro espacio interior. La ventana es por tanto el lugar desde el donde se parte y desde el que sin embargo uno no se ha movido; es lo primariamente referencial y, en ultimidad, amparador para nuestra mirada. Siempre que miramos a través de la ventana, miramos desde un interior. Cada uno de nuestros ojos son los capaces de mirar al mundo que se nos muestra, y éste se nos muestra, no olvidemos, como externo, como estando allí, lejos de nosotros, gracias a la ventana.

Podríamos hacer el ejercicio, y notar cómo este tinte de irregularidad en nuestra experiencia aumenta cuanto mayor es la distancia entre el individuo que vé a través de la ventana, el umbral de la ventana, y el paisaje-que-se-ve a través de la ventana, de manera que no percibimos los planos intermedios y quedan totalmente imperceptible todos los caminos del mundo por los cuales podríamos llegar hasta aquello que vemos a través de la ventana. Cuanto más nos alejamos de la ventana (sin perder su umbral de vista), más aumenta su cualidad de lejanía, tanto más se pierde el suelo que hay al-otro-lado. Ya destacamos anteriormente que no ocurre lo mismo que con las puertas, que el terreno y el suelo próximo del paisaje que se ve al-otro-lado desaparece para la vista del individuo que se encuentra frente-a-la-ventana, impidiendo la transformación del “*allí*” que se observa en un “*aquí*”. Tomando en cuenta este argumento, Gérard Wajcman¹⁶ anota:

16 Psicoanalista y especialista en estética, profesor de la Universidad de Paris 8 y director del Centro de Estudios de Historia y Teoría de la Mirada.

«la ventana instituye una mirada sobre el mundo del hombre, sobre el mundo puesto en escena por el hombre y sobre el mundo donde el hombre es puesto en escena.»
(Wajcman, G. 2004: 296)

Todo esto tiene como resultado un método provisorio que no se instala en el mundo o en nosotros. No se trata de la elección entre el adentro o el afuera, como si la cuestión tratara de escoger entre un interior y un exterior, ya que el yo-mismo y el no-yo-mismo, no son sino las dos caras de una misma moneda, el derecho y el revés de una misma experiencia, las cuales se realzan y se distinguen aquí, bajo la mediación de un fenómeno: el *efecto-ventana*. Así, la ventana en su radicalidad, desvela un horizonte de co-pertenencia entre nosotros oteadores y un mundo, que se muestra como sabemos ya, *al-otro-lado*.

3.2.1. Aparece la intimidad.

Ahora para entrar en el final del apartado, y para responder al mismo tiempo a ciertas cuestiones aún en suspenso, he de afrontar la paradoja que no habrá escapado a las mentes atentas. En el sentido más estricto, algunas veces la *transparencia* de la ventana es relativizada a una única dirección, apareciendo en ese caso *la frontera de lo íntimo*.¹⁷ Se circunscribe así como un lugar *arquitectónico y escópico*; un lugar donde el individuo puede estar (aquí/a este lado) y sentirse fuera de la mirada del Otro, protegiendo de este modo lo íntimo frente a toda intrusión. El Otro puede verme y yo lo impido; es *posibilidad de lo escondido, lo recogido, en-lo-de-sí*.

Esto no ocurriría en parte, si no contásemos con los elementos que *complementan* a la ventana. Bien debemos reconocer ya, que la ventana cumple, en tanto ventana y apertura, una co-relación entre *aquí* y *allí*, un lugar de comunicación entre un lado y otro, y por tanto, ese escrutinio recíproco. Sin embargo, todo lo que irrumpe en el *ventanear* en tanto objeto, viene dado por otro elemento, como decimos, que lo complementa.¹⁸ Nos servimos así de persianas, cristales (tintados, opacos, etc), cortinas, telas, que impiden la transparencia y la interrelación *-visual en gran parte-* cuando así lo deseamos. De este modo, cerramos las persianas de nuestra

17 Es evidente la influencia en todo este apartado sobre el análisis de Gérard Wajcman acerca de lo íntimo. Véase Wajcman, C. (2020).

18 Dichos elementos, también se encontrarían en la verosimilitud del objeto-ventana, si bien no en el *ventanear*. La ventana es apertura de fenómeno, como tal, no puede impedir nunca su donación visual-virtual de sentido. ¿Es posible que la ventana en tanto ventana pueda no dejar ver a través de ella? No. Pero ocurre igual que si le colocas clavos a una plancha. La plancha en tanto plancha debe poder deslizarse como superficie plana. Colocar clavos (o cualquier elemento) en su superficie sería destruir su función como objeto-a-la-mano. Se obstruiría así el *planchar* de la plancha, como bien hace Man Ray en su *Cadeau*, tantas veces comentado para las mentes más perspicaces como un trabajo de gran pensamiento fenomenológico. Véase, Moreno, C. 2013-1: 51-82. y Moreno, C. 2013-2: 59-60.

habitación cuando no queremos que la mirada del Otro (posible -porque en realidad no se tiene que dar de hecho- y estando-*allí*) se abra camino desde el otro-lado a *nuestro espacio íntimo*.

Aparece en un mismo gesto, un lugar en el mundo donde el individuo(-que-otera) se separa del mundo en secreto. Vigía y dueño del mundo ante-la-ventana, puede contemplar ese otro-lado, y ajeno a toda mirada, instaurarse en lo íntimo, en territorio *secreto, de la sombra, de lo opaco*. En este caso se constituye *lo íntimo* con la ventana: cuando se mantiene *aparte* del poder totalitario del (ojo intruso del) Otro.¹⁹

En este sentido, se pone en cuestión las ideas convencionales que autores como Magritte (en *Elogio de la dialéctica*, 1936) o Salvador Dalí (en *Le voyeur*, 1921) ilustraron irónicamente, sobre apertura y visibilidad; la ventana como lugar de mirada al exterior se torna en un lugar donde la mirada del Otro puede escudriñar al interior. La transformación de la vista singular -al exterior- en vistas recíprocas -donde se mira y pudieras ser mirado- desestabiliza efectivamente la intimidad del mirón, que en películas como la de Hitchcock, *La ventana indiscreta*, aparece como esa mirada incontrolada a las ventanas del vecindario y promoviendo experiencias “voyeuristas” que van desde la excitación, pasando por la intriga, hasta la vigilancia como lugar de trama reveladora. (Campillo, A. 2006: 29)

Lo íntimo se resuelve, así para nosotros, como una ventana que queda abierta para el sujeto-que-ve y cerrada en su caso para esa mirada del Otro al otro-lado; la ventana del que mira sin consentir un viaje visual-virtual de vuelta. Se resalta así, en estos casos, esa posibilidad de impedir la intrusión de lo que podríamos llamar: “el-(d)efecto-de-otredad-visual-a-nuestra-intimidad-desde-la-ventana”²⁰. La ventana tiene derecho a ser abierta, aunque *prefiero pensar que una ventana cerrada solo sirve para ayudar a los amantes a amarse*.²¹

3.3. Sobre su lejanía.

La ventana es la que sostiene nuestra mirada a un mundo. Cuando decimos ventana, con ella estamos pensando ya en un mundo (en un algo-que-ver al otro lado), pero no obstante, no estamos considerando la simplicidad de éste, del mismo modo que no determinamos que esté desligado de nosotros, sino al-otro-lado(-de-la-ventana), abriéndose y mostrándose como *espacio-a-distancia*, lo que precisamente nos permite el distanciamiento frente al mundo.

19 Sería imposible si se medita sobre ello, llegar a cumplir el panóptico benthamiano sin la existencia de unas ventanas opacas que instauren al lado del vigía un lugar oscuro, sin el cual no tendría sentido la formación de una mirada invasora, que lo ve todo desde lo íntimo, en tanto ojos que ven pero no son vistos. Medítese sino su propuesta arquitectónica (1789).

20 Ver sin ser visto. Las *ventanitas* pequeñas de los castillos (aspilleras) estaban hechas para tener un amplio horizonte y un mínimo de riesgo.

21 “*je préfère penser Qu'une fenêtre fermée Ça ne sert qu'à aider Les amants à s'aimer.*” dice la letra de la canción de Jacques Brel: *Fenêtres*.

Continuamente, para nuestro análisis, excepto como método de aclaración, estamos intentando recorrer el camino del interior al exterior, es decir, partimos del estadio en el que el hombre se siente a este lado de la ventana, en un *aquí*, es decir, en el centro de su espacio, y se distiende al *más allá*. Por tanto, aunque su cuerpo repose en el *aquí* de la ventana, *a este lado*, el individuo se aparta visualmente hacia el *más allá* de la ventana, creando siempre una distancia que le impide estar inmerso, introducido, en aquello que está viendo (se trata de un *ver-sin-ir*). La intencionalidad del sujeto que atisba se desfija hacia una *lejanía inalcanzable* ¿pero hasta qué punto? Bachelard escribe cómo de alguna forma, nuestro centro está al mismo tiempo fuera de nosotros y en nosotros:

«Lo lejano no dispersa nada. Al contrario, reúne en una miniatura un país donde nos gustaría vivir. En las miniaturas de lo lejano vienen a “componerse” las cosas dispares. Se ofrecen entonces a nuestra posesión, negando las distancias que las han creado. ¡Poseemos de lejos y con cuánta tranquilidad!» (Bachelard, G. 2018: 209)

De ese modo, actúa también la ventana de intermediaria; se muestra como vínculo estrecho entre la lejanía experimentada, y la intimidad del sujeto mismo. El paisaje siempre se aleja en cuanto se coloca una ventana de por medio. Se marca pues, una línea divisoria entre un *aquí*, y un *más-allá-del-sujeto-que-ve-a-través-de-la-ventana*. Convocaría al Mundo/al Otro lejos de mí. Por tanto, la ventana aleja al sujeto que observa de aquello que observa. La lejanía habita a través de la ventana, impidiendo a nuestro cuerpo estar *allí*. Pero nuestra relación con la ventana se hace visual del modo en el que Berger resuelve el dilema:

«Soy un ojo. Me libero hoy y para siempre de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me aproximo a los objetos y me alejo de ellos. Caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan.» (Berger, J. 2000: 24)

La ventana, pues, pone visualmente al sujeto en esa tendencia a la lejanía del mundo de *allí*, aunque éste nunca pueda encontrarse *de hecho*, corporalmente, *allí* en la lejanía que otea. La lejanía, es esencialmente inalcanzable. La voluntad se tensa. Sólo nos queda, el ansia de lejanía, jamás satisfecha *de hecho*, con su misterioso atractivo. De modo que, una ventana en medio de un cuarto, es capaz de separar a dos personas aunque estén en la misma habitación. Es en este sentido y teniendo en cuenta la intencionalidad que apunta no tanto a la ventana, sino la que se abre a lo que la ventana da a ver, como podemos comprender, que la ventana

siempre se presenta para la conciencia del vigía -de este modo-, como aquello a través de lo cual ve-más(-lejos).

Sin embargo, lo que nos llama la atención de la lejanía es su modo de resaltar el *aquí* de quien contempla. Aquello que el hombre busca en la lejanía, tan lejos de su interior, *allí*, es *lo-suyo*, su intimidad, que queda a *este-lado*, *aquí*. Es en la distancia que proclama la ventana con respecto aquello que hay al-otro-lado de ella, donde se remarca el *aquí* del sujeto que observa a través de ella. Mirar por la ventana, cuando queremos estar fuera, al-otro-lado, no es más que un acto sádico en el que nos damos cuenta que estamos *aquí*, a-este-lado de la ventana, por mucho que deseemos estar al otro lado de la misma. En este constante “estar-allí” se muestra la figura del preso en su celda. En *Mis prisiones* (Pellico, S. 1832), se narra con experiencias cómo toda cercanía con el exterior ya *queda lejos* del preso que otea por la ventana y anhela nostálgico desde su celda la evasiva hacia el mundo de fuera. La zona próxima del mundo circundante varía al rededor del hombre porque lo que hasta el momento parecía cercano para él se ha desplazado a la lejanía, con sólo el simple gesto de haberse colocado a mirar a través de ese objeto: la ventana.

3.4. *Ventacorismo*.²²

El espacio termina allí donde las cosas impiden que continúe el movimiento. Al fin y al cabo, es indiscutible después de todo nuestro análisis, que la ventana *crea* espacio. Funciona como un elemento que reúne todo un espacio que hay-que-ver, para aquel que atisba, en la medida en que quien otea a través de la ventana, mueve su mirada en un espacio ofrecido por la misma ventana.

La ventana, pues, permite así, el movimiento de nuestra mirada por un espacio acotado por la misma. Si bien, la función de la ventana que quiero resaltar es de *apertura*, y no de cercamiento. Es decir, lo característico de la ventana, no es el límite que provoca respecto de nuestra mirada, sino la apertura que hace posible aquello que abre el campo de fenomenalidad de la visión. El obstáculo que se opone a su aspiración aparece bajo una imagen belicosa para nosotros. Así, *la ventana*, no tanto recorta o acota, cuanto verdaderamente abre o deja ver. El paisaje se ofrece a la vista *en toda su extensión* a través de la ventana.²³

Esto quiere decir que la *realidad espacial* que así se despliega, no se encuentra

22 Término original que hace referencia al espacio que se da con la ventana. Del griego *cora*: espacio.

23 Hemos querido hacer estas observaciones generales porque, la dialéctica de lo de fuera y lo de dentro se suele apoyar bajo una espacialidad reforzada donde los límites son barreras. Aquí vemos preciso estar libre respecto a intuiciones definitivas que apostillen la ventana, y no respeten su liberación vivencial-fenomenológica-reflexiva en tanto objeto libertador.

supeditada a la interioridad de un sujeto que se sitúa ante un objeto expuesto en su propia exterioridad, sino que se muestra una relación entre el individuo y el mundo, éste último lejano y externo cuando nos colocamos mirándolo a través de la ventana. En este sentido, quiero acentuar cómo para quien contempla a través de la ventana se desvela un sujeto que no se encuentra remitido al espacio de una interioridad *clausurada sobre sí misma*, sino que al contrario, enuncia una interioridad que se libra de su reclusión y se expone ante un mundo, aunque éste se muestre *allí*, al-lo-lejos, al-otro-lado. Así pues, la ventana descubre una verdad que no está “fuera”, ni siquiera “dentro”, sino en la relación entre lo interior y lo exterior, en esa realidad dialéctica que se muestra ante su presencia.

Debemos así pensar el aparecer del fenómeno *efecto-ventana* como aquello que pone en jaque todo intento de reducir abstractamente, bajo la razón, lo que sería las cosas en su propia dimensión; o dicho de otra manera, intentamos contradecir el pensamiento filosófico que coloca el sujeto por un lado, y por otro el objeto -el mundo-. A lo que conducen todas estas ideas fenomenológicas es, entre otras cosas, a la destrucción del dualismo sujeto-objeto, tan caro a la modernidad. El valor del efecto-ventana no se disuelve en el objeto-ventana ni en el sujeto-vigía, sino en la correlación intencional-espacial de aquél vivida por éste. La ventana aquí, muestra una de las múltiples formas donde el espacio correlaciona un sujeto *en-la(n)zado* al mundo; funciona de *interfaz* donde ambos puestos -aparentemente en oposición- se dan cita.

Parece entonces que por su inmensidad, los dos espacios que tratamos -el espacio de la interioridad, y el espacio del mundo- se hacen consonantes bajo el *ventanear* de la ventana, donde las dos inmensidades se tocan, se confunden. Entiendo que haya sido difícil para el pensamiento filosófico racional poder reconocer que estamos dentro de un mundo, y que somos parte del él y no diferente al mismo. “¿Dónde acaba el yo y empieza el mundo?” implica una problemática en la cual parece que se ha encontrado como respuesta siempre un no-lugar, una especie de abismo que impide que pensemos en la cuestión, o que identifiquemos una respuesta válida para nuestro pensamiento. Pero quizás la cuestión pueda ser replanteada en pro de reflexionalidad fenomenológica; ¿cuál es el limen en el que se unen y separan el yo y el mundo, donde ambos contactan sin ser difusos para nosotros? En el umbral de la ventana²⁴, donde el mundo puede darse y mostrarse, por ejemplo, en nuestro caso, en el curso de su propia manifestación sensible, ante los ojos del individuo que ve a través de ella.

24 Como posible entre posibles. Defiendo la fenomenología como herramienta vivencial-reflexiva que nos puede ayudar al encuentro de otros posibles puntos de unión, en la medida en que se tenga un poco de sensibilidad fenomenológico-filosófica, y verdaderamente sea encontrarlo su cometido, como nosotros planteamos en este nuestro trabajo.

4. ¿Qué muestra el arte de las ventanas?

Tras poner el acento Kant en el sujeto como generador de conocimiento (1781), las cosas mismas fueron postergadas a un segundo plano y el sujeto casi se coronó por devorar al propio mundo. La fenomenología, en su intento por volver “a las cosas mismas” abriendo de nuevo el baúl, trató de volver a re-conceptualizar la relación entre el sujeto y las cosas. La Estética desarrollada durante el siglo XX, del que subyace indiscutiblemente la influencia fenomenológica husserliana²⁵, se hará responsable entre otras muchas disciplinas de esta relación, con figuras como Maurice Merleau-Ponty (y la *Phénoménologie de la perception*, 1945) o Mikel Dufrenne (y la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 1953); de modo que el arte parece ser un pequeño fragmento de ese mundo de la percepción que se nos da en nuestra práctica vital, y que por tanto no es baladí usar como apoyo para nuestro cometido filosófico.

Es por ello, que el presente apartado acepte como motivación la idea de que no es posible que una filosofía que indaga ante todo la relación de la conciencia con el mundo, omita la pregunta por la experiencia estética. Así, una fundamentación fenomenológica de la estética no sólo es viable para nosotros, sino que deviene también necesaria. Pretendemos practicar una aproximación fenomenológica-filosófica a la obra de arte, e intentar rescatar el sentido comunicable que vive en ella, pues ésto nos puede ayudar a comprender la vivencia intrínseca que se experimenta ante cualquier ventana, pues el arte también hace-ser al objeto-ventana.

Para ello, vamos a tomar como ejemplo obras pictóricas que nos ayudarían a comprender la dinámica de nuestro trabajo y la búsqueda de resultados acerca de lo que queremos abordar con detenimiento; hablamos de dilucidar un terreno más eidético: *¿qué entra en juego en la propia ventana tomada como objeto?*, y por otro lado, un terreno más experiencial: *¿qué sucede cuándo oteamos a través de una ventana?*²⁶, ya que en definitiva, dentro de nuestro análisis fenomenológico, la certeza eidética del efecto-ventana no se quedaría al margen de las infinitas formas que tiene para expresarse, las cuales son inauguradas y presididas siempre por la mirada de un testigo, quien proveería su intencionalidad para el despliegue del ser-objeto-ventana.

25 Uno de los filósofos más comprometido que haya habido con el análisis de nuestra visión del mundo; un compuesto de fenómenos que cada uno percibe de cierta manera, pero que es el mismo para todos nosotros.

26 De la primera pregunta hablaremos sobre la “ventana como arte pictórico” en relación con la reflexión del marco de Ortega. De la segunda, añadiremos ejemplos visuales de cuadros que contengan dibujadas ventanas en su interior, es decir, veremos “la ventana dentro del arte pictórico” para comprender en definitiva lo que sucede con nuestras miradas ante este objeto.

A modo de ilustración del tipo de reflexión a la que aquí queremos apuntar, anteriormente quisiéramos exponer sucinta aquellos resultados de nuestra convicción sobre el arte y la obra artística. Comenzaremos por una tímida tentativa de llevar a cabo una pequeña descripción sobre ellas, y aclarar por qué nos sirve como herramienta filosófica.

El arte, tomada como categoría en su generalidad, reconduce al filósofo sobre el camino de la fenomenología. Arte y filosofía dejan de ser palabras vacías sobre lo existente y lo pre-existente y se transforman en voces que hacen presente la realidad que se va haciendo; nos descubren la voluminosidad que subyace en nuestra mirada plana, la insondable profundidad de los seres y los objetos. Así, la función del arte es desvelar la concreción primigenia de las cosas, pero mientras que la fenomenología se interesa por la percepción originaria, aquella se propone que la vivamos en primera persona.

Es cierto que el conocimiento que nos aporta el arte, no siempre es lógico o científico, pero no toda forma de conocer se reduce a éstos; la inventiva artística también es una forma de conocimiento de lo posible que vive en lo real, y por eso queremos resaltar su impetuosidad como una herramienta de ayuda filosófica-fenomenológica para comprender todos nosotros el *ventanear* de las ventanas. La obra de arte no copia la realidad, sino que la trae a la presencia algo de su dimensión interpretándola para intensificar su sentido. Al fin y al cabo, *la razón del arte no es otra razón, sino la dimensión fundamental de la razón, olvidada por la ciencia, la relevancia del mundo de la vida.* (López Sáenz, C. 1998: 163).

Ni la pintura ni ningún otro arte está vacío de reflexión bajo la mirada fenomenológica. Siempre hemos sido testigos del inusitado poder de revelación y de iluminación del arte; ayudándonos a comprender de otro modo lo que nos rodea y otorgándonos dilucidaciones de las potencialidades incumplidas por la realidad.

«El arte no es un simple producto realizado por un genio, sino que comunica significados intersubjetivos aspirando así a la verdad. El arte contribuye a la liberación en la medida en que amplía la racionalidad instrumental y la sensibilidad automatizada que dominan nuestra vida cotidiana, despertándonos del sueño de la percepción y una verdad acabadas.» (López Sáenz, C. 1998: 145).

Así, el análisis filosófico-fenomenológico que venimos realizando hasta ahora acerca de nuestro objeto, será enfatizado a continuación en cooperativa con el arte pictórico, el cual no tomamos como añadido de la realidad, sino incluso como cierta epojé de la misma, pues se

inicia con él el asombro ante las cosas que habitualmente damos por descontado, como sucede con la ventana, culminando así con la implementación del sentido de ésta ante nuestra mirada, así como de su ser-independiente-ventana. Creemos así que en el *acontecer* de la obra de arte va a tener lugar para nosotros la mostración fenoménica más visible del evento fundamental de nuestro trabajo, siendo éste el (ser del) *efecto-ventana*, pues, la función del artista se acerca a la *alétheia*, a la verdad como desocultamiento que no pretende manipular su objeto. *Gracias a sus poderes, el arte se acerca a una verdad que no es la de la adecuación o la coherencia, sino su propia presencia* (López Sáenz, C. 1998: 161).

La pintura no solo nos permite conocer mejor el mundo, sino que además nos alecciona a interrogarlo; es visible y hace invisible: nos enseña a mirar con otros ojos, a destapar las profundidades que se ocultan bajo las apariencias, a ser críticos. Nos instala en la perplejidad que nos solicita interpretar las obras para comprenderlas y comprendernos mejor, pues la comprensión de la experiencia estética que entra en juego ante el cuadro no es inmediata como tampoco lo es la propia percepción. En este sentido, *percibir no es pues la mera captación automática de lo visible del mundo, sino una actividad interpretativa y fundadora de sentido* (Gama, L. 2010: 14). Estamos examinando así el ver como un *ver-cómo*, que deja tras de sí un fondo de bruma aclarada aquí con la ayuda de una exégesis fenomenológica, es decir, con la asistencia de una mirada intencional más tersa, ponderada y reflexiva que la que acostumbramos a dirigir en nuestra existencia común para con las cosas, y en nuestro caso, para con la ventana.

Nos vamos a servir de obras que nos ofrezcan alguna promesa, una forma de diálogo, de reflexión de nuestro tema. No cabe duda de que el arte expresa y que por ello es un fenómeno comunicativo distintivo que podemos usar con el fin de colaborar en la manifestación de la verdad que acontece en el *ventanear* de *cualquier* ventana. Así, nuestros ejemplos pretenden abrir diferentes ventanas *posibles* presentadas y expuestas aquí en acompañamiento de un análisis fenomenológico -que apunta a una esencia, entendida para nosotros aquí como significación inmanente del fenómeno efecto-ventana, y dada con la mirada de nosotros los examinadores- que puede contribuir a comprender la ventana (y su efecto) en su propia dialéctica, enigma y contemplación, con el fin de reducir en nuestro trabajo, la extrañeza de lo conocido hasta ahora.

Finalmente, debe resultar ya claro que estos nuevos elementos de indagación nos van a ayudar a orientar nuestro propósito por elaborar una concepción fenomenológica de la ventana. Sin embargo no podemos detenernos en detalle en el análisis sobre el rico planteamiento

artístico para la fenomenología, pero con todo, podemos enunciar de una forma más precisa los lineamientos generales de nuestra propuesta filosófica. Es posible que con esto nos separemos un tanto de lo que se puede decir de las obras de arte, pero desde luego pasamos a ser más fieles a lo que se puede comprender de ellas. Debemos a continuación, prestar atención correctamente a aquello que emerge ante nuestros ojos para disfrutar de ese esfuerzo de ver algo más que siempre queda por decir -en nuestro caso, de la ventana-.

4.1. Ventana como obra de arte. ¿Estaba Ortega en lo cierto?

El camino para alcanzar aquí por lo menos un valor aproximativo a nuestras reflexiones, me parece que discurre por la ventana entendida *como obra de arte pictórica*, así como analizar lo que sucede posteriormente cuando encontramos representada una ventana *dentro del arte pictórico*. Sin embargo, antes de proseguir con los ejemplos que quisiera aducir para tratar la segunda cuestión, desearía recordar brevemente para la primera instancia un recurso que me ha resultado valioso de cara a la temática que ocupa. Se trata de la lectura de Ortega sobre su meditación acerca del marco de una obra (Ortega y Gasset, J. 1966: 109-118). Así, para nosotros, la comprensión de nuestro objeto de análisis filosófico depende también del motivo siguiente: la obra de arte, no ha de entenderse en sí misma como semejante a la ventana; ambas muestran un mundo-que-ver-más-allá, pero no de la misma forma. Veamos.

Las ventanas en su intocable altura y autoseñorío se convierten en legisladoras de reinos propios, en creadoras de contenidos propios dentro de su propio umbral, y ésta es del mismo modo la fórmula del arte, comparte su autoseñorío pero en tanto que el arte proviene de la vida, empero se instala finalmente en un reino *estético-estático* del mundo de las imágenes. Entiéndase: el elemento *paisajístico* (de ese mundo que se muestra al otro lado) de la ventana puede centrar nuestra mirada tan pronto en ésta, tan pronto en aquella imagen de un mundo; cambiar múltiplemente el acento entre éstas, hacer variar *centro* y *límites*. Aquella imagen que se muestra tras la ventana *cambia* tanto como el mundo que se daría al otro lado. Por ello, la ventana acoge en sí la experiencia de lo que aparece siempre cambiado. Erwin Panofsky, sin ir más lejos (García Moggia, M. 2017: 198), parece analizar esto que decimos haciendo referencia a la concepción de Leon Battista Alberti del cuadro como una ventana *a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio*” (Panofsky, E. 2010: 11), *espacio que es negado en su condición material para transformarse en un “plano figurativo” [...] un espacio unitario y homogéneo que nunca es dado sino construido como un Quantum continuum que omite, por ejemplo, “que vemos con dos ojos en constante movimiento y no con uno fijo”* (Panofsky, E.

2010: 14-15).

El límite que provoca la formación del marco de la obra de arte, separa aquella imagen-que-ver que queda dentro, interrumpiendo del mismo modo la sucesión espacio-temporal de ésta con respecto de lo que queda fuera del cuadro. El cuadro abre un mundo, pero se vuelve inepto para hacer eficientemente una realidad cambiante mediante sus pinceles y colores resistiéndose a un *momentum* concreto. Visto de esta manera, el cuadro simboliza una determinada experiencia del espacio visual: una *instantánea* del mundo representado -dentro del cuadro- que implica una experiencia del tiempo representado en él, concebida como un conjunto de instantes no necesariamente sucesivos, donde cada instante conformaría una totalidad *estática*-visual en sí, *en el acto mismo de ver*.

Tiene, pues, el marco algo de ventana, como la ventana algo de marco (Ortega y Gasset, J. 1966: 116), pero a diferencia del cuadro que muestra una imagen *estética-estática* (sin que ello sea negación de que nos envíe -como la ventana- a otro lado, *más allá*), la ventana desvela una unidad uniforme y *continua* del ser presente en el mundo ante nuestros ojos (de tal forma que se concentra por mediación de ella toda una “potencia visual”); por lo que nunca estaría previsto ni predicho lo que se encontraría, si se abriese paso nuestra mirada a través de su umbral.

La diferencia, por tanto, estriba en la transparencia-a y la continuidad-de ese mundo-que-ver-al-otro-lado. Nuestro objeto, descubriría un más-allá en constante variación.²⁷ Así, mirar una vez a través de una ventana, no es haber visto para siempre a través de esa ventana. No es eterna la imagen que mostraría la ventana, pues podría suceder, por ejemplo, que el árbol que “siempre” vemos desde nuestra habitación (todos las mañanas, algo cambiado) un día, sin previo aviso, se perdiera. ¿Podría del mismo modo alguna vez, desaparecer la figura de la *Mona Lisa* de su cuadro? (Fig. 3) Si así fuera, ¿consideraríamos que sigue siendo *La Gioconda* de Da Vinci, o por el contrario, ya sería otro cuadro diferente? (Fig. 4).

27 Por lo que aquí se refiere brevemente, una lectura sobre la que creo apoyarme vendrá a aclarar lo mentado. Véase Moreno, C. 2018: 283. En este artículo se ahonda en la problemática sólo aquí insinuada acerca de la indeterminación del horizonte intencional, que funcionaría semejantemente, permítanme, bajo el objeto-ventana: *de este modo, la intencionalidad sería “lanzada”, más allá del propio objeto, hacia ámbitos muy potencialmente indeterminados que no tendrían que guardar una relación de conformidad-anticipable con el objeto mismo sino, [...] en tanto éste permite acceder a una “zona” de la vida de conciencia (para nosotros mundo) que se siente eufóricamente impelida más allá, a una zona de libre imaginación (espacio), ciertamente, en muchas ocasiones, al mismo tiempo motivada por el objeto, pero más allá de él. Tanto es así, que en el propio artículo se hace referencia a la “ventana entreabierta” como un objeto impelente en una escena* (p. 285).

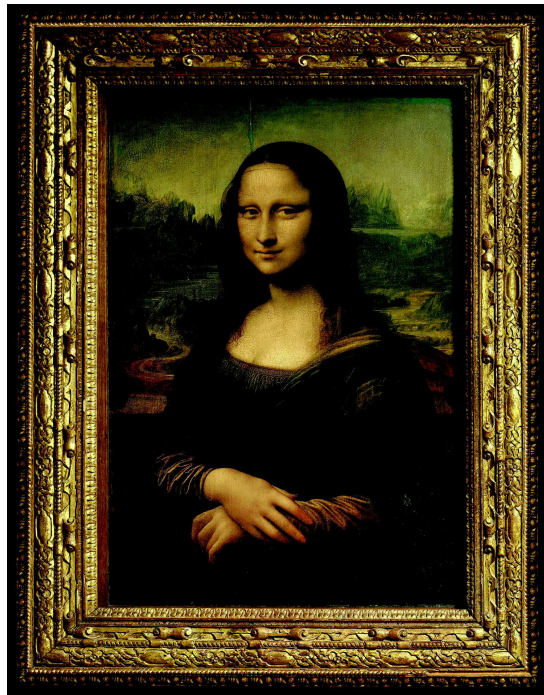


Fig. 3. *La Gioconda*, Da Vinci FOTO: Scala, Firenze.²⁸

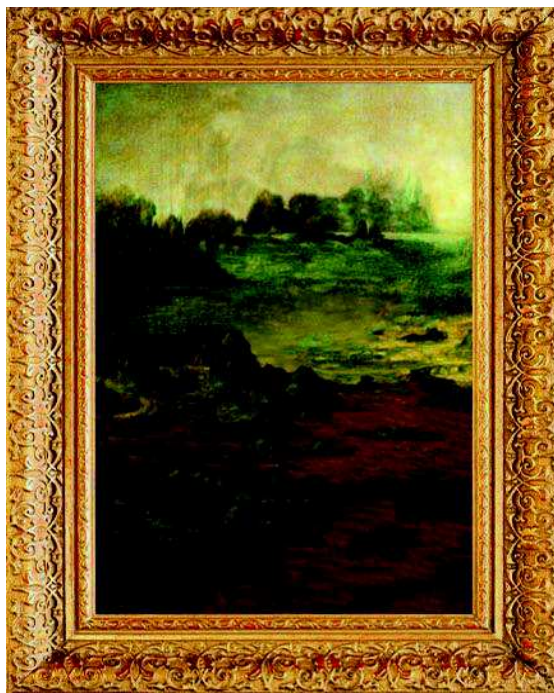


Fig. 4. *The Mona Lisa was stolen*, Bernard Dumaine.²⁹

La respuesta resultaría sencilla desde nuestro análisis: siempre que se viese el cuadro de la Fig. 3, siempre se vería la imagen que se muestra dentro de su marco. Tal no fuese así, y se viera el mismo cuadro sin protagonista, ya no sería “el mismo cuadro”, se hablaría de la Fig. 4,

28 National Geographic, (31 de Julio de 2019). *Historia de la obra maestra de Leonardo*. [Imagen] Copyright: Photo Scala, Florence.

29 Fotografía de DeviantArt (browse.deviantart.com) pero obtenida por la página web de Pinterest: [imagen] <https://www.pinterest.se/pin/178595941443367010/>

pues otra es la imagen que se muestra dentro (aunque se identifique relación con la anterior).

Así, lo que queremos expresar es que un cuadro siempre desvela a la mirada una imagen-que-ver-estática en tanto que nunca cambiará lo que se nos da de ella (no atendemos a nuestra percepción y atención, sino a la obra constituida *en sí*). Dentro del marco del cuadro se mantendría una imagen-que-ver en su orden intrapictórico (*desde-sí, como-suyo*) que de entrada se demora en lo que da a ver en cuanto tal. Cuando se observe la Fig. 3, siempre se desvelará lo que muestra la Fig. 3 en tanto se observe; cuando se observe la Fig. 4, siempre se desvelará lo que 4 en tanto se observe, y así con cada distinto cuadro que tomásemos nosotros. Sin embargo, una ventana, una misma ventana, que muestra una imagen-que-ver “real”, puede presentar a través de sí como “realidad-misma”, en distintos momentos en que se mirase, una imagen -de hecho y como posibilidad- nunca antes vista. Esto sucede, porque desvela un mundo-que-ver, como dijimos antes, que podría cambiar, una imagen que está aquejada o favorecida, según se considere, por cierta contingencia. A través de la ventana siempre habría un mundo nuevo (que ver) bajo el sol.³⁰ Dentro de su marco, no se refiere un mundo acabado, sino a un mundo por hacer/nacer/ver:

«Suele decirse que un cuadro al óleo en su marco es como una ventana imaginaria abierta al mundo. (...) Pero nosotros afirmamos que si se estudia globalmente la cultura de la pintura europea al óleo, y si se dejan de lado sus pretensiones, la imagen más adecuada no es la de una enmarcada ventana que se abre al mundo, sino la de una caja fuerte empotrada en el muro, una caja fuerte en la que se ha depositado lo visible.» (Berger, J. 2000: 122)

En esta medida, ya que la configuración de la ventana se aproxima de algún modo a la obra de arte, ésta puede ser la causa por la que, para la mirada menos ejercitada fenomenológicamente, la imagen de un cuadro pueda ser confundida con la de la imagen-que-ver que se muestra al otro lado de nuestro objeto.

Sería correcto saber qué se quiere decir al nombrar el marco de una obra como el umbral de una ventana. Un cuadro es una *cuasi-ventana* que da a un mundo³¹ que podemos

30 No tenemos la tentación aquí de asumir sin reservas la frase del Eclesiastés I,10 (uno de los libros del canon bíblico): *nihil novum sub sole*, “nada nuevo bajo el sol” del rey Salomón, y pensar aquí que todo está ya dicho, hecho y visto con anterioridad. Para el fenomenólogo que se aprecie, al contrario, habría de ser un continuo “*omnium novum sub sole*” si se me permite el juego de la expresión, pues nunca quedaría prescrita la experiencia del mundo, en tanto mundo, y en tanto se muestra como mundo-que-ver a través de la ventana.

31 Los cuadros en la época del Bosco, por ejemplo, formaban trípticos de modo que podían cerrarse y abrirse. Esto

contemplar en tan sólo *un instante* -subrayemos “un instante”- en tanto es *un único instante* lo que queda reflejado en cualquier obra a contemplar. La imagen-que-ver en el cuadro fortalece esa imposibilidad de salir de él, sino que en la medida en que la observamos, entramos ahí, en un mundo paralizado, prisionero de su propio contenido; un mundo condenado a ser cautivo de su imagen (en tanto vista, no vivida/pensada/imaginada) aunque eso sí, liberado de lo oculto, dando e imponiendo la verdad que de-suyo dan³². Es decir, *el marco no separa tanto imagen y realidad, cuanto selecciona y realza lo enmarcado, de modo que aquella separación entre realidad e imagen sería el efecto de esta selección y realce, no su origen o causa.* (Moreno, C. 2012: 36)

Cabe caracterizar, por tanto, como lucidez de la aquí remarcada diferencia con el cuadro, la auténtica realización de la ventana; en definitiva, que conforma en sí la multiplicidad de los elementos del mundo en unidades -al igual que lo hace el marco de una obra de arte, pero- reuniendo la sucesión de las cosas en el espacio y en el tiempo en la unidad de una imagen-que-ver, por ello, cambiante: siempre hay algo nuevo que ver a través de la ventana, nunca el mundo al otro lado quedaría acabado/agotado en su umbral.

Cuadro y ventana comparten un mundo, decíamos, en la medida en que una sucesión de manifestaciones son compendiadas en un tipo peculiar de unidad.³³ Precisamente lo que un artista hace, es delimitar una porción a partir de la infinitud del mundo inmediatamente dado, aprehenderlo y conformarlo como una unidad que encuentra su sentido en sí misma, que ha cortado los hilos que lo unen con el mundo³⁴ y que la ha anulado de nuevo en el propio punto

pasa, por ejemplo, con *El jardín de las delicias*. No se ve nada, está como tapado por “las dos tapas de la ventana”, y de pronto se puede abrir...

32 La ventana evoca algo que sí tiene lugar, o bien, que podría tener lugar, pero al igual que el cuadro: imaginariamente. Si bien, no debemos olvidar el carácter desvelador que ambas imágenes-que-ver (cuadro/ventana) donan en tanto imágenes verdaderas, en el sentido de que lo que muestra la imagen-ventana es autónomo, por así decirlo, de su referencia exterior, más restringida de lo que llamamos "realidad". Una fenomenología de la imagen por sí misma exigiría que nos demorásemos, en tanto imagen, más que en la decisión acerca de su realidad o irrealidad (como una ingenua *actitud natural* abordaría), en la *verdad* de lo que acontece. En definitiva, siguiendo fielmente las palabras de César Moreno, otra vez, *no por no se real lo que suceda en el escenario* (o digamos nosotros, “en el cuadro”) *sería una broma* (Moreno, C. 2019: 37). Propongo la lectura de su artículo para ver cómo la imagen como tal, no necesita *verdaderamente* esa *adherencia a lo real* (p. 39). Cfr Moreno, C. 2019.

33 La del artista/la del sabio; el marco de Ortega/la ventana fenomenológica; una unidad distinta que puede darse de la que abarca el campo visual del científico que piensa causalmente, del individuo que adora la naturaleza, de aquella persona que siente religiosamente, la del campesino, del estratega, del cineasta, del fotógrafo, etc; porque la cosa (objeto-ventana/obra de arte) se nos da como unidad, pero formando parte de ésta, así queremos hacer ver, las relaciones entre las determinaciones de la cosa misma tanto como de quien vivencia la manifestación.

34 Hay que compararlo con el salto entre la vigilia y el sueño. El sujeto no abandona el mundo al cerrar los ojos y descansar, del mismo modo que no lo hace la imagen del cuadro al estar dentro del marco. Si bien, se reconoce, que la dimensión cambia, y por tanto, los *hilos* que se unen con el mundo varían. En este sentido habría que entender lo que queremos decir.

central, precisamente como sucede, en menor medida, menos fundamental y de forma fragmentaria, con la ventana, la cual no permite el cansancio del visionario de aquello que en el mundo se da y se ofrece ante sus ojos.

Todo ello diferiría con las semejanzas orteguianas al respecto, pero podríamos mejorar sus elucubraciones, pues si bien habría un comienzo donde la obra de arte quizás se asemejaría a nuestro objeto. Desde ese conjunto que se viene a examinar hasta ahora (“Lienzo-Ventana”), la imagen-que-ver que podría traicionar nuestra comprensión del efecto-ventana no es la que muestra sin más, sino aquella que distrae la diferencia. Una de las posibles conclusiones, pues, casi a modo de hipótesis, que no haremos esperar, es que el lienzo *en blanco* por descontado, se presentaría para nosotros y a partir de ahora como análogo a la ventana. A fin de cuentas, éste puede prescindir de colores, tamaño, forma, materiales, etc, y así, nunca quedaría dicho, visto y hecho, la imagen-que-ver, dejando en constancia su juego abstracto: el juego de las formas espaciales, donde todo se agita y todo se mueve como *posible*.³⁵

Sabemos sin embargo, que si el ejercicio de nuestra imaginación ante el lienzo en blanco nos abandonase, no podríamos atravesar la opacidad acogida a su propio logos, y por tanto, no cumpliría su promesa como *cuasi-ventana*, llegando a traicionar en su presencia aquello que se evocaría y se mentaría con el lienzo; que sepamos: mostrarse como si fuese ventana.³⁶ ¿Estaría de este modo *de facto* acabada, la imagen que veríamos sobre un lienzo *en blanco*? ¿No guardaría éste último mejor la promesa con aquello que la ventana promete en su donación como *objeto-que-da-a-ver-posibilidades-variables*? En todo caso, el horizonte inmanente que se invitaría a *ver-sin-ir* en el lienzo en blanco, no sería primitivamente fácilmente discernible con la imagen-que-ver de la ventana, la cual tiene a su favor el juego de una realidad *-posiblemente* observable/pensada/imaginada como en el lienzo en blanco-*cambiante*.

4.2. Arte y ventana.

Podríamos después de todo preguntarnos: “¿qué sucede cuando aparece una ventana dentro de un cuadro?”³⁷ No voy a dar en este ensayo ninguna información artística válida

35 El objeto arquitectónico con el que nos desenvolvemos al igual que un lienzo *en blanco*, desvela la *fuerza centrífuga* del mundo-que-ver. Cualquier cosa sería *posible* de ver ante ambos objetos (ventana/lienzo en blanco). Es sencillo, por tanto, afirmar que se ve más en un lienzo cándido que en uno ya (de-hecho) pintado; que en contraposición con el anterior, desvelaría una *fuerza centrípeta* de lo que habría que ser visto de él.

36 Precisamente aquí, la imaginación/fantasia sería decisiva tanto más cuanto más lejos nos “envíe” a ese lugar que mentaría al otro-lado.

37 Cada vez que miramos un cuadro somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el pintor escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles. Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de la misma depende también de nuestro propio modo de ver. Por ejemplo, es posible

quizás para la historia del arte o el pensador de estética acerca de las imágenes que venimos a reproducir a continuación, porque me parece que tal información podría distraer la atención de lo verdaderamente esencial de mi trabajo. Si bien, las siguientes descripciones filosófico-artísticas exponen experiencias directas con la ventana, ilustrando sobre una imagen el tipo de matices fenomenológicos sobre los que se apoyan los argumentos anteriormente expuestos. Nuestro objetivo es, aquí y ahora, investigar las características dominantes de la percepción y las consecuencias experienciales arquitectónicas del *efecto-ventana*, contando para ello con la ayuda de la maestría de artistas en la pintura. Me valgo así de la reflexión lacano-wittgensteiniana, que me anima abordar la imagen de los siguientes ejemplares pictóricos según la proposición del *Tractatus* que enuncia que hay cosas que no se pueden decir, y aquello que no se puede decir, se muestra.³⁸

Sin más demora introductoria, la ventana de un cuadro vendría a ser como un escenario en el que, a telón abierto, se desarrolla la representación de una imagen-que-ver. De esta suerte, nuestra mirada penetra unos segundos en la imagen del cuadro, y se pierde entre la imagen-que-ver a través de la ventana representada. Símbolo de apertura, de vivir sin prisas deteniéndose a ser espectador de lo que te ofrece bajo su marco, se ofrece así el espectáculo de la aparición de un mundo a través de la ventana representada, y hace que nos sintamos como si aún mantuviéramos la relación primordial con lo que nos rodea en el cuadro; así, lo de fuera y lo de dentro se hacen íntimos, están pronto a invertirse, a tocar su hostilidad bajo una superficie intermediaria: la ventana.

que la ventana sea sólo una figura entre veinte, pero para nosotros, y por razones personales, sólo tenemos ojos para ella.

38 Comprendemos así que el ver no es para nosotros aquí, captar pasivamente lo dado, sino interpretarlo y aplicarlo a favor de un ejercicio fenomenológico práctico. Nos moveríamos en medio de un horizonte de problemas genuinamente filosófico-fenomenológico, y no sólo en una temática de orden estético. Siguiendo así también las ideas merleau-pontyanas, sobre todo en sus escritos tardíos como *El ojo y el espíritu* o *Lo visible y lo invisible*, ambas de 1964, percibir no es pues la mera captación automática de lo visible del mundo, sino una actividad interpretativa y fundadora de sentido.



Fig. 5. *Mujer asomada a la ventana*. (Caspar David Friedrich, 1822, Berlín)

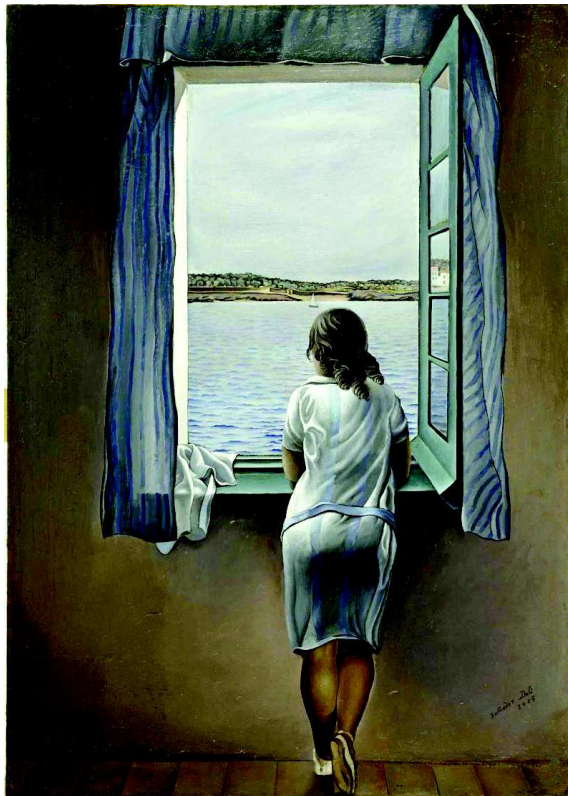


Fig. 6. *Muchacha en la ventana*. (Salvador Dalí, 1925, Madrid)

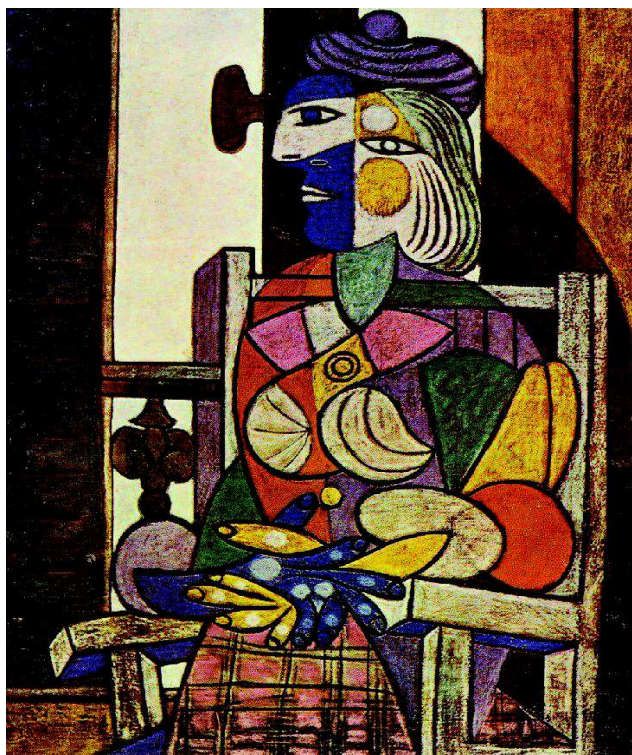


Fig. 7. *Mujer sentada junto a una ventana*. (Picasso, 1932)

Así comienza a reproducirse el misterio inherente del objeto y su experiencia, la cual podemos ver dentro del terreno de la imagen artística de «*Mujer en la ventana*» de Caspar David Friedrich (Fig. 5), la cual mantiene el tema de una mujer, sumergida en la contemplación a través de una ventana abierta. Lo visible y lo decible se recubren aquí con precisión. La iconografía que tan repetidamente vemos tratada en otros autores como Salvador Dalí (Fig. 6), Picasso (Fig. 7) o inclusive Matisse y sus «mujeres ventana», representa una mujer que descansa en el perímetro del interior sombrío y oscuro, y el exterior iluminado, señalando las alegorías románticas contemporáneas de la espera por algo o alguien a través de la ventana. Todas estas ventanas representadas, nos demuestran así un dispositivo que separa el confinamiento del espacio interior -y lo inter(media)no- del ilimitado mundo exterior.

De este modo vemos simbolizado en la temática, esa idea de la *ventana abierta* como sugerencia de un sentimiento de *anhelo*, *meditación* o *deseo*: quien otea no se encierra en los límites restrictivos de la habitación, parece tentar a experimentar las posibilidades del exterior. La ventana, aunque siempre está-a-disposición, no es un lugar de estancia, porque en ella no nos paramos, sino que impele al individuo hacia delante, provoca que su mirada se aleje de la propia ventana como objeto en su *posibilidad-de-ver-fuera*. Lo desconcertante es la presencia individualizada que necesita sugerir una distancia. La mirada de estas mujeres representadas huyen del objeto próximo y enseguida están lejos, al otro lado, en el espacio del *allí*.

Abandonan por el momento el *aquí*, donde a pesar de todo siguen estando físico-corporalmente, para trasladarse *allí*, para deleitarse de la paisaje-que-se-ve al otro-lado.

¡Ni siquiera vemos en las primeras sus rostros! La ventana no se queda con la mirada de las mujeres, esa que no vemos pero que nos sugiere una visión idealizada de lo que se extiende *más allá*, que las lanza al exterior de ellas mismas, al otro lado que hay-que-ver. Es como si les pidiera “sal fuera”. Suscita la nostalgia del afuera. Les recuerda la posibilidad de salir fuera corporalmente, pero ella misma se lo dificulta en tanto ventana. Simplemente, invita desde su *ventanear*, hacia el móvil exilio del mundo-que-ver-sin-ir.³⁹ Necesitan de una puerta si quieren salir de hecho, ¿y si no se tiene?, deberán contentarse con apoyarse en el alféizar (Fig. 6); barricada que ofrece un borde donde poder descansar el cuerpo mientras la mirada viaja por el mundo.



Fig. 8. *Interior rojo: bodegón sobre mesa azul*. (Henri Matisse, 1947, Alemania).

A pesar de ello, esta idea fundamental va acompañada de otras dos igualmente interesantes: la relación entre el interior y el exterior, así como el juego que entre estos dos ámbitos se establece. No se ha de olvidar que con frecuencia Matisse pinta escenas de interior

³⁹ Recordemos que la ventana es mediadora; su misión no es facilitar estar-fuera, sino deja-ver. La ventana es básicamente facilitadora, tiene un ser del que se diría que es intrínsecamente “bondadoso” o al menos muy servicial.

donde las ventanas funcionan como puente entre el paisaje, el interior de la habitación, y los objetos que hay en ella. Quedamos asombrados porque acontece algo sobremanera paradójico: la ventana une los reinos del exterior y el interior. Un ejemplo de esa situación espacial donde exterior e interior desarrollan relaciones nuevas podemos observarla en *Interior rojo: bodegón sobre mesa azul* (Fig. 8), donde el espectro dominante del color rojo se extiende a lo largo del suelo y sube por lo que podrían ser las paredes, *saliendo fuera* de lo que podríamos considerar esa puerta/ventana hacia el jardín. Por eso venimos aquí a resaltar su obra, ya que la ventana que se contempla como un ejemplo de división espacial del *ver-sin-ir* para nosotros, se convierte en esta obra de Matisse con la superficie roja, en un instrumento mediante el cual se podría pasar al otro lado si se quisiera, por lo que cabría considerarla -siguiendo nuestras dilucidaciones fenomenológicas anteriores- mas bien como una puerta. Si se observa demasiado, podrían querer caminar nuestros *pies* sobre ese suelo rojo para ir al jardín.



Fig. 9. *Joven en la ventana*. (Caillebotte, 1875, Francia)



Fig. 10. *París a través de la ventana*. (Chagall, Nueva York, 1913)

Muy pronto, en esta ocasión, diferente sería contar con esas obras donde las ventanas se abren por completo, por ejemplo, a París, desde *Joven en la ventana* de Caillebotte (Fig. 9) a *París a través de la ventana* de Chagall (Fig. 10), en los cuales, se insinúa mediante el efecto-intermediario de su objeto, la entrada a un mundo de fuera (ciudad de París en ambos casos) que se podría *ver-(pero-)sin-ir(-de-hecho)* a través de su umbral.

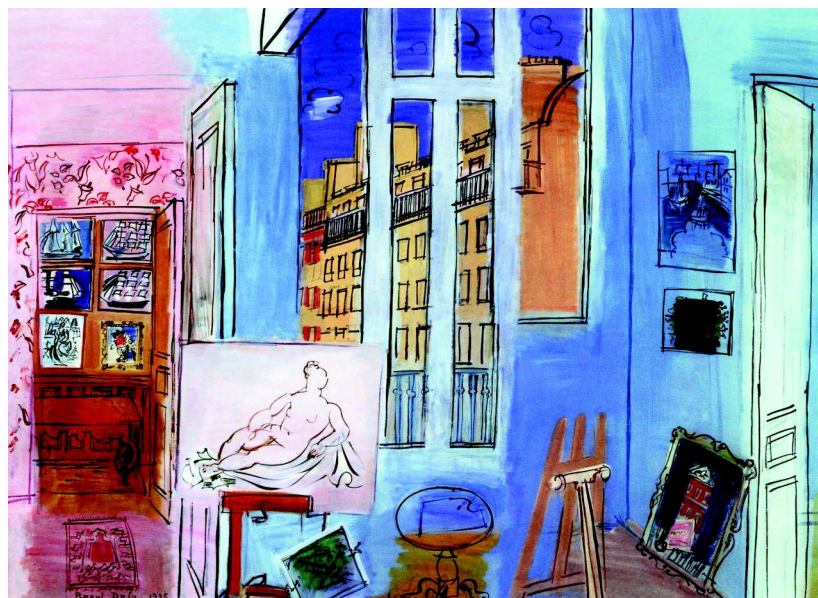


Fig. 11. *El taller del Impasse de Guelma*. (Raoul Dufy, 1935, Francia)

Distinto modo se muestra el espacio en *El taller del Impasse de Guelma* de Raoul Dufy (Fig. 11), que consiste en una multiplicación de “ventanas”, hasta tal punto que la división interior-exterior deja de ser evidente. En este caso, la síntesis viene mediada por una línea de

horizonte que se mueve con senderos ascendentes y descendentes. Aquí se distorsiona toda convención espacial, intercambiando “cercanía” y “lejanía”, “dentro” y “fuera”, “aquí” y “allí”, haciendo que los puntos de distancia sean virtualmente continuos, invitando por ello al espectador a construir la distancia según las pistas que se ofrece en la obra. Se descubre como asunto de la mirada ante la ventana, comprender e imaginar el paisaje *interior* y *exterior*.



Fig. 12. *Despacho en una ciudad pequeña*. (Edward Hopper, 1953, Nueva York)

A pesar de todo, la fascinación por la intimidad que acoge la ventana no deja de mantenerse viva incluso para el arte. Uno de sus máximos exponentes es Edward Hopper, quien ofrece una reflexión hiperrealista sobre la soledad y la frialdad del mundo exterior casi siempre a través de las ventanas. Sus amplios ventanales representados en algunas de sus obras como *Despacho en una ciudad pequeña* (Fig. 12) juegan el mismo papel que la pared suprimida, desde el que vemos -sin ningún obstáculo-, y a través del que ven los personajes. En estos cuadros, otras personas son sorprendidas *en su intimidad*, a través de la mirada –nuestra mirada- que cruza la ventana, -y nos hace testigos indiscretamente⁴⁰- desatando nuestra inclinación *voyeurista* hacia el interior. Sin darse cuenta de que están siendo observados desde otra ventana, la chica abstraída de *Sol de la mañana* (Fig. 13) o el hombre concentrado en *Hotel by a Railroad* (Fig. 14) se abandonan, de nuevo, acompañados a su vez por la ventana que tienen ante sí, hacia fuera. Cosa distinta ocurre en *El mes de la vendimia* de Magritte (Fig. 15), en el cual somos testigos a través de una ventana abierta de la irrupción de la mirada del Otro.

40 Como Hitchcock a James Stewart. De nuevo hacemos alusión al relato *Rear window* (1942), de Cornell Woolrich llevado al cine por Alfred Hitchcock: *la ventana indiscreta* (1954).



Fig. 13. *Sol de la mañana*. (Edward Hopper, 1952, Estado Unidos)



Fig. 14. *Hotel by a Railroad* (Edward Hopper, 1952)

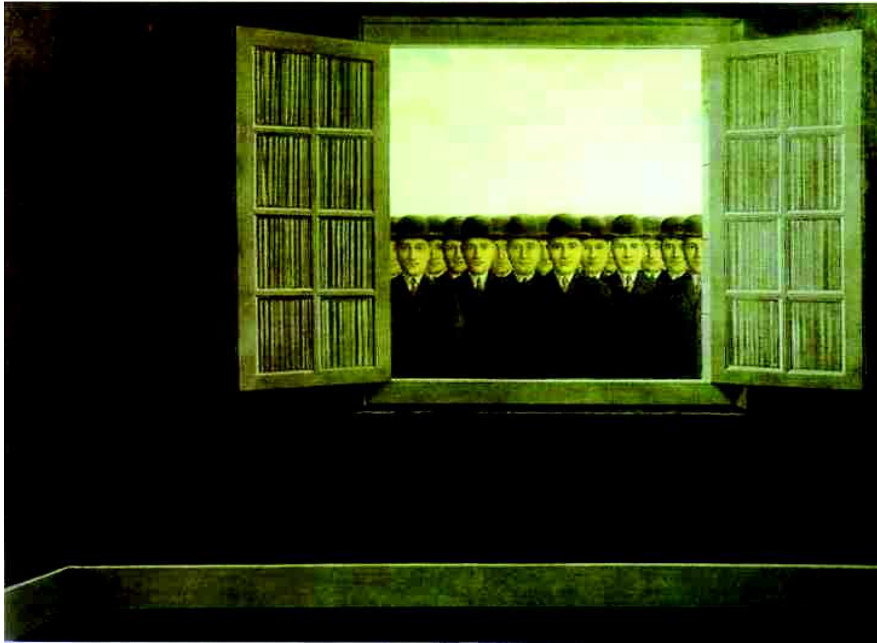


Fig. 15. *El mes de la vendimia*. (René Magritte, 1959)

Bastaría después de todo, siendo tal nuestra obligación, finalizar esta meditación pictórica de la ventana con el pintor René Magritte, a quien debemos sin duda alguna, desde la fenomenología, una gran reflexión.⁴¹ No en vano, ha convertido alguno de sus cuadros en un gran legado que podríamos considerar decisivo para comprender la presencia y experiencia del *efecto-ventana*. Arranca de su percepción como efecto-intermediario en tanto imagen-que-ver, pero pone en cuestión las convicciones esenciales de su objeto, que predominan a veces inconscientemente, en nuestra vida cotidiana. En todo caso, se trata básicamente, de aprender a ver el mundo, apelando consigo a una nueva sensibilidad.

41 A modo de ilustración del tipo de reflexión a la que aquí se apunta quisiéramos exponer muy brevemente algunos resultados de los estudios de sus cuadros, a quien por cierto debemos dar las gracias por aclarar su comprensión filosófica-fenomenológica a César Moreno. Véase Moreno, C. 2007: 75-95. En el curso de la elaboración de las siguientes líneas recorro de alguna de sus reflexiones que se amoldan a nuestra comprensión.



Fig. 16. *La condición humana I*. (René Magritte, 1933)

En 1933 pinta Magritte *La condición humana I* (Fig. 16), del que veremos versiones similares en *La venganza* (1936), *La llamada de las cumbres* (1943) o más aún en *Los paseos de Euclides* (1955) (Fig. 17). En general, tomando como conjunto dichas obras, podríamos enunciar cuál sería el *motivo intelectual* que reproduce Magritte con tantas ventanas en sus cuadros:

«La escena/idea fija muestra un cuadro en un caballete que reproduce o -por ser exigentes- simplemente diremos que presenta o hace-presente (presentifica) una imagen de la que podría presuponerse, en principio, que **a**) suple o **b**) desarrolla la visión de lo que podría verse a través de una ventana o balcón, **ad a**) en el caso de que no estuviera el lienzo, o **ad b**) en el caso de que pudiera verse directamente, sin muro interpuesto, lo que la imagen muestra. [...] A fuerzas de ser rigurosos, no podría asegurarse que la Imagen-lienzo [que nosotros llamamos “Imagen-cuadro”] hubiera de tener un contenido visual idéntico al que se accedería si se desalojara el propio lienzo o se lo prosiguiera, cumpliéndose en la Imagen-ventana.» (Moreno, C. 2007: 77)

La imagen-cuadro no se impone como vemos en las obras de Magritte sobre la imagen-

ventana, ni ésta sobre aquélla, sino que se relaciona con ésta pero de forma que realza su modo de ser cotidiano. En buena medida a la imagen-cuadro le corresponde cierta primacía en tanto allí “se muestra” de manera más patente ese acontecer de una imagen-que-ver en su realización efectiva, confluida y casi en confusión con la imagen-ventana.

Por eso, de lo que se trata como tema es de rechazar la noción misma de “imagen-cuadro” advirtiendo la presencia de una imagen-que-ver-como-se-vería-si-fuese-en-la-ventana. En realidad Magritte no muestra dos tipos de imágenes (imagen-cuadro/imagen-ventana), sino la intención de desvelar como fundida/indistinta esa imagen-que-ver que se mostraría allende la distinción ventana/cuadro (Fig. 17). Más allá de sus diferencias, ambas son instancias de apertura de fenómenos visuales, es decir, lugares de realización del acontecimiento del ver en tanto imágenes-que-ver. Dicho en términos más simples y quizás más literarios: se representa la relación entre el objeto (ventana/cuadro) y su imagen(-que-ver).

Ventana y cuadro se hermanan. Así, la representación del paisaje sobre el lienzo coincide con el propio paisaje que se ve tras la ventana; confundándose la imagen-cuadro con el paisaje del que no forma parte (Fig. 16). Parece de este modo que nos dice lo siguiente: “la apariencia (imagen-cuadro) es tan engañosa que os estoy engañando con la propia representación, o bien, la representación de lo real (imagen-ventana) es tan verdadera como la apariencia de eso mismo.” Pero de nuevo las palabras de César nos recordarían aquí que no, que *la imagen(-cuadro) no es la realidad, aunque la realidad también se nos dé como imagen, ni jamás podríamos pintar lo real, ni siquiera cuando al gesto pictórico lo impulsase el más decidido y fuerte deseo de realidad (La tentativa de lo imposible)* (Fig. 17) (Moreno, C. 2007: 86). Esto significaría en última instancia que debemos leer el cuadro de la obra de modo distinto: no en el plano de lo que se muestra dentro de su marco, sino en el plano de las referencias externas.

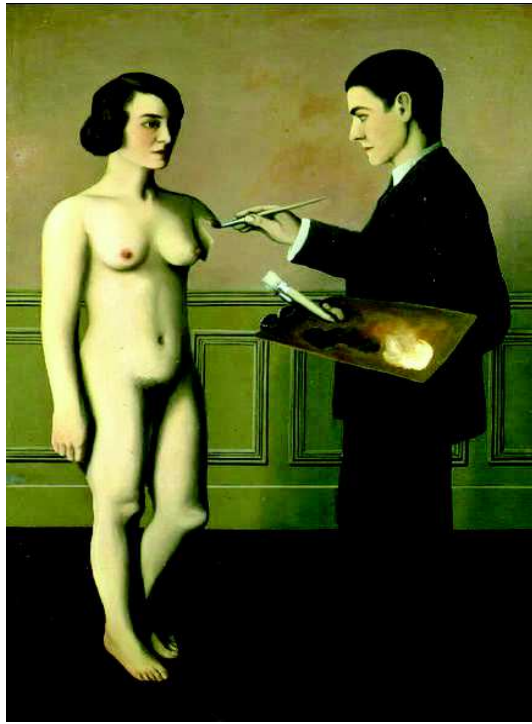


Fig. 17. *La tentativa de lo imposible*. (René Magritte, 1928)

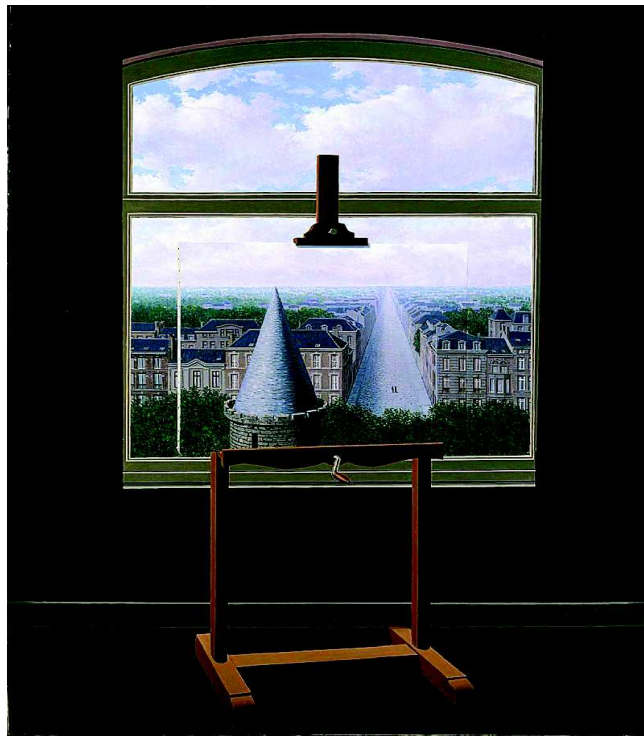


Fig. 18. *Los paseos de Euclides*. (René Magritte, 1955)

En este sentido, Magritte lleva la imagen-cuadro hasta la frontera misma de lo que es imagen-ventana, pero debemos resaltar aquí una sencilla exquisitez fenomenológica que nos conviene: la frontera entre ambas no se encuentran en tanto imágenes-que-ver, sino en tanto

objetos-a-través-de-los-que-ver. Dicho en términos más simples: debemos presentar en sus obras la distinción en tanto objetos (ventana/cuadro) y no como imagen(-que-ver). De hecho, Magritte consigue así, afirmar nuestras teorías. Tal es la cuestión que sale a la palestra: ¿qué hace posible esa identificación de “cuadro” y “ventana” dentro de sus obras? ¿Cómo se nos recuerda una característica fundamental de la “ventana” -que no le podría faltar para ser ventana- y no del “cuadro”, no en tanto imagen, sino en tanto objeto? Es algo que ya dijimos anteriormente cuando pensábamos con Ortega: la cualidad de la ventana invita a ver al-otro-lado; el cuadro, por su parte, recoge una imagen-que-ver dentro de su marco. Por ello, en este último (en el cuadro) no se muestra esa cualidad esencial de la que hablamos con la ventana: *la transparencia*. El objeto-ventana, ha de poder ser siempre transparente, mostrando continuamente el-otro-lado. ¿Sería posible hallar en las obras de Magritte el objeto-cuadro, si no se representara un caballete para hacer más evidente la paradoja que se plantea? Este enlace es el que permitiría pasar de la imagen-cuadro a la imagen-ventana en las obras del autor. Hacer que no se muestre lo que habría que mostrar del caballete detrás del cuadro, reafirma para nosotros, que se trate de una imagen-cuadro⁴², pues no exhibe la intermediación de una imagen-que-ver como la ventana, en tanto objeto-transparente.⁴³ Tal sería el poder fascinante del *efecto-ventana* que Magritte consigue recordarnos peculiarmente: si la imagen-cuadro funcionase como la imagen-ventana, habría de verse -por su *sustancial* cualidad- todo el caballete al otro lado. El objeto-cuadro re-presenta una imagen *estético-estática* que el objeto-ventana presentaría, por su parte, *traspasada en transparencia* de una *realidad viviente*.

Así y todo, podríamos suponer y poner en duda que la imagen que muestra la ventana no parezca venir del otro lado, como queremos creer; si bien, su modo de mostrarte como imagen, puede que tenga la suerte de radicar en la inmanencia del cristal de la ventana (Fig. 19) ¡¿Sería posible que la imagen que desvela la ventana estuviera pintado en su cristal, que te asomes a la ventana y descubras que la imagen que ves no deja de ser otro lienzo pintado?!⁴⁴

42 Añadimos: *estática* y discontinua, resistiendo al momento concreto, que no iría acorde a la continuidad del espacio-tiempo que si desvelaría la ventana en su imagen-que-ver como correlato de un acto medial, que pudiese *dar-a-ver* y *surtir posibilidades extrañas* (recordemos aquí el ejercicio que hacíamos con la *Gioconda*, que siempre que se viese mostraría el personaje en su mundo intrapictórico a diferencia de la ventana).

43 El poder ver a través de sí, no es sino uno de los múltiples caracteres de la ventana, pero no basta por sí sola para formar su característica esencial como imagen-que-ver. *La imagen está al servicio de la Donación, no de la “realidad” como donación acontecida en la facticidad de este mundo*, pero la ventana debe mostrar un mundo-que-ver cambiante y continuo a través de su umbral.

44 Está claro ya para nosotros que es irrelevante para el efecto-ventana tener cristales. En nuestro análisis, la ventana puede no tener cristal y seguir siendo ventana. De hecho, podría ser incluso -si se pudiera hipotéticamente nivelar en un baremo de esencialidades- más ventana, pues no intervendrían ninguna confusión que pudiera reducir y confundir su esencialidad. No debería cundir la desesperación de lo que se muestra como engaño aquí. ¡Una ventana sin cristales sigue siendo una ventana!, y esta seguiría mostrando una imagen-que-ver siempre verdadera. Sin embargo, nos haremos la pregunta para, de nuevo, descubrir la verdad de lo que el *ventanear* no dejaría de ser de suyo y ante nosotros, a pleno sol.

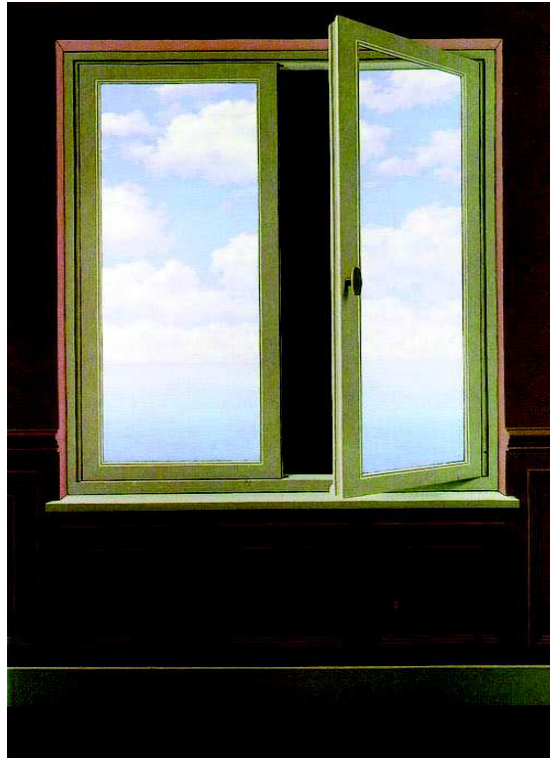


Fig. 19 “*El telescopio*” (René Magritte, 1963)

En *El domino de Arnheim* (Fig. 20), de nuevo, Magritte nos hace espectadores ante una ventana, abordando en cierta medida el mismo motivo experimental. Vemos la ventana como frontera entre el interior y el exterior, y su cristal como soporte de la ilusión de la realidad. Es como si quisiera hacer pagar al espectador los vidrios rotos de sus cuadros. Ha interpuesto entre el observador y la imagen-ventana unos cristales rotos que parecen completar en pedazos (si se reconstruyese imaginativamente) lo que anteriormente era el lienzo sobre el caballete; y es que la ventana sigue presente, lo que hace evidente que las funciones del cristal y del lienzo (Fig. 16) son las mismas. A través del cristal observaríamos el paisaje exterior, pero nuestro asombro habita dentro. La sorpresa y el objeto de meditación de la imagen reside en los fragmentos de cristal con la imagen del paisaje que se encuentran en el interior, pero que sigue dejando ver lo que está fuera, como si realmente el paisaje-que-se-ve se encontrase dibujado en el cristal, ¡o incluso se *crease* ahí!

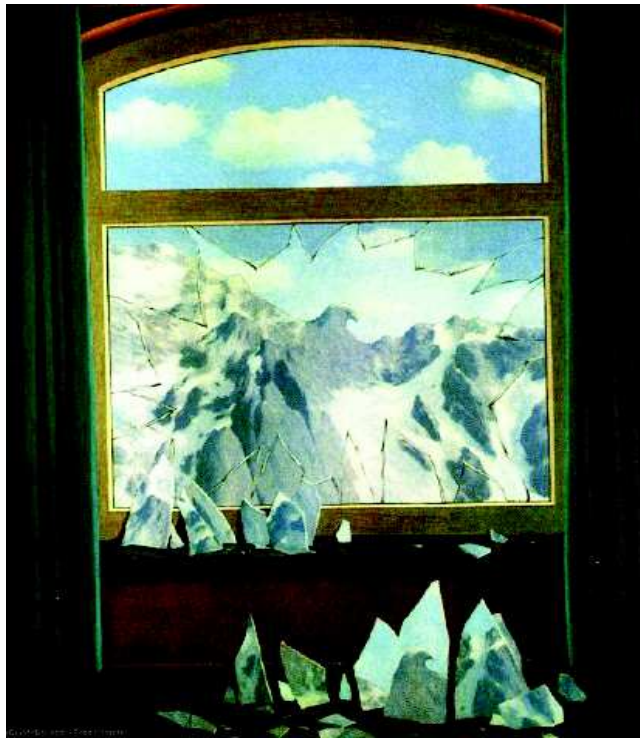


Fig. 20. *El dominio de Arnheim*. (René Magritte, 1949)

Con ello, uno de los grandes maestros de la imagen, Magritte, hace todo muy sencillo pero muy eficaz para lograr el efecto previsto de la idea mimética de la pintura: visualizar la idea de que el paisaje, para el ojo que lo contempla a través de la ventana, es como si estuviera pintado sobre el cristal; o dicho en otras palabras, pensar la ventana como cuadro, que es a la vez el cuadro como ventana (como haría León Battista Alberti). A diferencia de las versiones anteriores (Fig. 16/18), ahora parece que la imagen no se suple, sino que *se desarrolla* en el cristal de la ventana, incorporándose una función simbólica que nosotros hemos negado aquí en nuestro trabajo. Pero sólo sería posible librarse de tal pensamiento gracias a un esforzado trabajo fenomenológico-filosófico, sirviéndonos de eso que Magritte consigue hacer artísticamente: *rompiendo su cristal*. Así se ha hecho transparente el *ventanear* de la ventana para que se viera a su a través. *Se exigiría romper el cristal, en gesto de extrañísima iconoclastia, para demostrar que la imagen-ventana no cierra el paso, sino que es transparente y dice la verdad de aquello a lo que da paso. Iconoclastia, pues, (...) de la imagen como hecho "interior psíquico"* (César Moreno, 2007: 92).

De esta forma, el hecho que aquí se analiza es este: la imagen que ver no radica dentro/en el interior/a este-lado de la ventana. O dicho en voz activa: la rotura de los cristales muestra que la imagen-ventana, no se encuentra a este lado, sino que aquello que se dejaba ver estaba *más allá/allí/al-otro-lado*. Por eso el cristal se hace opaco en el interior, se hace *como un*

espejo, pero un espejo que no refleja lo que tiene enfrente, sino lo que tiene detrás. Se hace mostrable esa intermediación interior-exterior que ya antes comentamos *sobre su espacialidad*. De nuevo, en la ventana no hay imagen-cuadro sino *transparencia*. Con gran habilidad artística Magritte resuelve la diferencia del *efecto-ventana*: la pintura (en el cuadro (Fig. 16) o desde el cristal (Fig. 21)) vendría a ser otro modo de ver lo real -donde se gana la imagen su propia autonomía- pero no como vemos a través de la ventana -donde se apreciaría esa *continuidad* de un mundo-que-ver- que nos conectaría con ese mundo que vemos a través de su umbral.

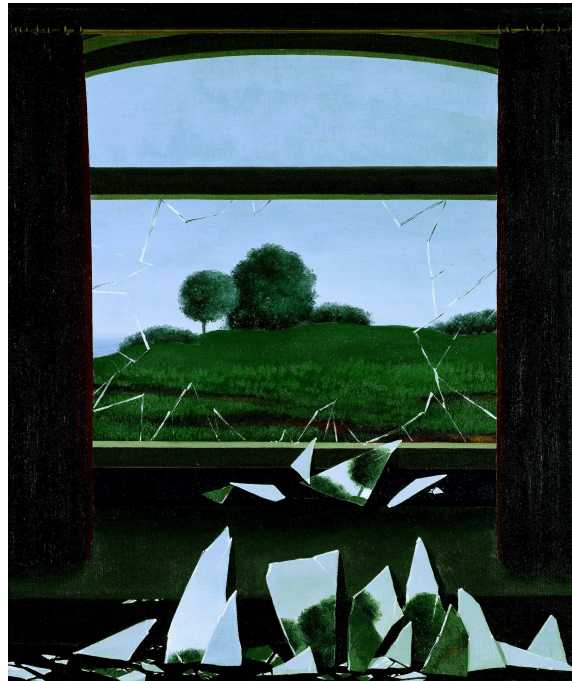


Fig. 21. *La llave de los campos*. (René Magritte, 1936, Madrid)

¿No empieza a ser ya comprensible semejante paradoja? No cabe duda de que el arte es expresión y por tanto, un fenómeno comunicativo peculiar, cuya contemplación no desvela sino, la participación de la *verdad* que acontece en el mundo. Hemos visto cómo el arte de algunos artistas otorgan desde luego pleno derecho a la ventana, cómo habría de valorarla según su propia idiosincrasia, sin deteriorar su alteridad y significación propia, por más que sus aditivos materiales (persianas, cristales, cortinas, etc) pudieran, en muchas ocasiones, desestabilizar, cuando no perturbar o trastocar, nuestras rutinas perceptivas y conceptuales de nuestro objeto. Habiendo limitado nuestra discusión a las ideas, hemos planteado un nuevo terreno de interrogación filosófico-artístico, cuya propuesta venía a contribuir al esclarecimiento y defensa de nuestras opiniones teóricas. Con todo, de la mano de la reflexión filosófica-fenomenológica, el arte nos ha ayudado de nuevo, a hacernos ver y comprender aquello que entra en juego en el efecto-ventana.

5. La ventana poética.

«El que mira desde fuera por una ventana abierta no ve nunca tantas cosas como el que mira una ventana cerrada. No hay objeto más profundo, más misterioso, más fecundo, más tenebroso, más deslumbrante, que una ventana iluminada por la luz de un candil. Lo que puede verse al sol es siempre menos interesante que lo que sucede tras un cristal. En ese agujero negro o luminoso vive la vida, sueña la vida, alienta la vida» (Baudelaire, C. 1994: 117)

Como vemos, de las ventanas entreabiertas podría realizarse miles de novelas. En manos de un buen escritor pueden llegar a ser bastante expresivas, como demostró Shakespeare en la célebre escena del balcón de Romeo y Julieta, o el mismo en Proust con aquella ventana de Odette que le dice a Swann: «*Aquí está ella, con el hombre al que esperaba*» (*El camino de Swann*, 1913). Al igual que ésta última, aquella luz que asoma por la ventana shakesperiana (*Romeo y Julieta*, 1597) también transmite a Romeo un mensaje: “Julieta está allí”: «*¡Pero calla! ¿Qué luz brota de esa ventana?. Es el Oriente, Julieta es el sol.*» Se muestra así la ventana como el lugar de paso de un mensaje que nadie envía pero traspassa, y que por tanto, algún otro puede recibir. En este sentido, escribe Azorín ciertamente acerca del tema

«Mirad bien esas casas: todas tienen ventanas; pero entre todas habrá una con una ventana pequeña, misteriosa, que hará que vuestro corazón se oprima un momento con inquietud indefinible... Yo no sé lo que tiene esa pequeña ventana: si hablara de dolores, de sollozos y de lágrimas.» (Azorín. 1984: 137)

Dada la oscuridad en que se halla sumida todo lo referente sobre la ventana, no debemos rechazar desde luego, ninguna idea que nos parezca prometer algún esclarecimiento. Nos servimos de la palabra así como anteriormente del arte. Una vez aceptado, que el arte sea la puesta en obra de la verdad y que la verdad significa la desocultación del ser, ¿no debería también, ese espacio verdadero; el *ventanear*, tomarse esclarecedor de lo que oculta como lo más propio, a partir de la poética? El acuerdo que liga el ser humano al mundo, es un hecho que incita al filósofo a pensar, al artista a contemplar, y especialmente al poeta a testimoniar, si nos servimos de ello, sobre las ventanas.

Un poema es a veces la verbalización de un silencio, una imagen, una cosa. En este sentido, Rilke, con perspectivas siempre audaces, intentó interpretar en su obra de poemas franceses *Les fenêtres*, la esencia de la ventana, con unos versos que dicen así (García Moggia, M. 2015: 125-126):

*“Basta que en un balcón
o a través del marco de una ventana
una mujer vacile... para que perdamos
todo lo que tenemos
apenas la vemos aparecer.*

...y continúa más adelante de esta manera:

*¿Acaso no eres nuestra geometría,
ventana, forma simple
que circunscribes sin esfuerzo
nuestra vida desmesurada?*

*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 rodea”*

[...]

*De que modo añades a todo,
ventana, el sentido de nuestros ritos:
alguien que sólo estaría de pie,
en tu marco espera o medita.*

Para Rilke, la ventana es “la medida de la espera” (“ô mesure d'attente”), que sólo pone

de relieve un fragmento del mundo destinado a nosotros. De este modo, la ventana es la toma por la que se adapta a nosotros el gran demasiado del afuera (*“prise par la quelle parmi nous s'égalise le grand trop du dehors”*) donde lo contemplado parece estar sustraído al azar (*“Tous les hasards sont abolis”*) y desvela en tanto ventana una imagen-que-ver (*“il devient son image”*), aunque para nosotros no sería arrebatada ésta, como él dice, a una esfera intemporal/ideal (*“Tu la rends presque éternelle”*), dejando de lado la conexión con el mundo-que-ver(íamos), aunque en éste quisiéramos empeñarnos en que estuviese eternamente nuestra amada.

Quisiera al respecto de este apartado ofrecer una última ventana. Así como en Rilke aparece la mujer amada al otro-lado de la ventana, también el tema del hombre pensativo que atisba por la ventana, se desglosa y se observa en en el romanticismo. Recordemos, por tanto, los versos de *Anhelo* de Eichendorff (1819)⁴⁵:

*Muy doradas brillaban las estrellas,
Yo estaba parado sólo frente a la ventana
Y escuché desde la distancia lejana
Una corneta de postillón en la tierra silenciosa.
Entonces pensé secretamente:
¡Ah, quién podría viajar ahí
En la grandiosa noche de verano!*

En definitiva, lo poético de estos autores suscitaría así lo que suscita la cosa; muestran la generosidad y benevolencia de las palabras hacia el objeto-ventana. Esto vendría a ser suficiente para rebasar el marco de nuestro problema, para el cual no hemos querido olvidar -por lo que hemos querido resaltar aquí- a algunos de los ilustres escritores que han desvelado secretos insondables que se revelan, con su imperiosa sensibilidad poética, la reflexión filosófica-contemplativa de la ventana.

6. Conclusión.

La cosa es harto sabia. Innumerables veces se ha hecho contar, pero solo articulada en el organismo de este trabajo se ha hecho patente la plenitud de su sentido y la evidencia de su menester: el conocido lema de la fenomenología: “a las cosas mismas”, no dejaría de ser trivial

45 Visto el 04/05/2020 en: <https://lyricstranslate.com/es/anhelo-lyrics.html>

si no fuese porque encubre un complicado trabajo de mutación de la actitud natural, con la que nos la arreglamos en el mundo, llevándola hacia una actitud reflexiva, sensible, filosófica-fenomenológica para con las cosas y fenómenos. La auténtica penuria del mundo reside quizás en el hecho de que los seres humanos primero tenemos que aprender a mirar con sensibilidad el mundo, y por lo pronto estar convencidos de que en él no hay nada insignificante. La sensibilidad de la reducción fenomenológica consiste de manera definitiva en “asombrarse” ante las cosas mismas y en comprender al sujeto y al mundo a partir de su facticidad, por eso la fenomenología ha sido la metodología⁴⁶ de base para nuestro trabajo desde el principio, la cual nos ha permitido estar en simbiosis con la ventana, en lugar de permanecer frente a ella. No se afirma demasiado cuando se dice que en la fenomenología todo gira alrededor de la experiencia, aunque este motivo de la experiencia, se haya convertido para nosotros en nuestro tema predilecto, así como en nuestro lugar de custodia para un análisis filosófico-fenomenológico acerca de la ventana, y su modo de darse en el mundo, para ella misma, y para nosotros en relación con ella.

Cada lugar en el espacio vivencial tiene su significación para el ser humano. La idea de trabajar sobre (o quizás desde abajo) y a través de la ventana nos ha servido para aprender, mediante la dificultad que supone en un primer momento las grandes *variaciones imaginarias* de su objeto, el darse la ventana en el mundo, ante nuestros ojos, así como lo que no debe faltarle a la ventana para que se dé de suyo, como efecto⁴⁷. Porque la certeza de la que se apoya la fenomenología no es el “pienso luego existo” cartesiano, sino que las cosas se dan y se nos dan en cierto modo y desde una determinada perspectiva. Parece que nos hemos ido acercando así a la tarea que se propone realizar la fenomenología; ahora sí podemos determinar que es la ventana misma para el proceder fenomenológico: la ventana *ventanea, transparente* *transparencia* y traspasa, *da a ver, llama, y funda espacio (ventacorismo)* desde su umbral. Ese es su juego, rendimiento y eficacia, pero la tensión es más aguda si se tiene en cuenta que ha de resolverse en el medio de la visualidad, no del concepto. Vemos así, que es un elemento arquitectónico que no solo es “arqué” con respecto a las maneras de construcción de espacios habitables, sino que además es “arqué” de comunicación con respecto a la aportación de los

46 Podemos considerar que hemos realizado en este trabajo una filosofía metodológica en sentido estricto. En particular, es muy sugerente los análisis de Husserl acerca de la Fenomenología, la cual entiende como la puesta en relieve del método filosófico concreto: Fenomenología *designa una ciencia, un nexo de disciplinas científicas. Pero, a un tiempo, y ante todo, fenomenología designa un método y una actitud intelectual: la actitud intelectual específicamente filosófica; el método específicamente filosófico.* (Husserl, E. 1989: 24)

47 Lo que nos interesa aquí es una determinada actitud ante el mundo. Por eso veía conveniente relacionar entre sí estas dos polarizaciones tratándolas en un solo trabajo: ¿Qué no le debe faltar a la ventana para ser ventana? (ousía, sustancia, ser), así como, ¿Qué vemos cuando vemos a través de la ventana -en relación con ella-?/¿Cómo existe para nosotros? (darse a-la-mirada).

elementos que requieren la donación de fenómenos, en la medida en que la ventana *airea*, *ilumina* y ayuda a la apertura del campo de fenomenalidad, y nos hacer entender el mundo como “mundo-que-ver”.

Aunque hayamos ahondando por diferentes caminos con respecto a la ventana, lo verdadero de su efecto no ha anulado, sin embargo, las diferencias. Hemos variado en la fantasía y en la práctica el objeto inicial ventana, pero en todas ellas podríamos ver algo común y característico que la define. Hablamos de la necesidad de un *obstáculo* para la aparición de la ventana.⁴⁸ El método fenomenológico es el único susceptible de explicitar esta relación noético-noemática y de aclarar la intencionalidad específica habida en la contemplación: la ventana funda un horizonte de visibilidad; *ella misma es ruptura de la ausencia de lo visible*. Detrás de ella aparece un mundo. En este sentido, la mirada tiene que tropezar con un límite que son las paredes.

Ahora bien, esto último es irremisible: *la ventana tiene derecho a ser-abierta*. Es ventana si da *posibilidad* de salirse a cada instante de esa delimitación que separa la unidad -ininterrumpida- del obstáculo que la forma. Es precisamente la obstaculización que presenta a la mirada las paredes o muros, lo que cobija al hombre en un recinto, casi en una especie de *espacio interior*. En este aspecto, y como venimos diciendo hasta ahora, la ventana es el lugar que ocupa una posición intermedia(dora) entre el espacio interior y exterior, el de éste y aquel. De esta manera, el espacio se interrumpe, y lo que queda al exterior del obstáculo no sería asequible desde el interior más que por la ventana. Se convierte en un entre fronterizo que no tiene en-sí-misma frontera. Así, lo que la ventana da a ver, no es una realidad inmediata: *la ventana se da como mediadora de mi mirada al mundo*. No es un espacio libre con auténtica amplitud más allá de su marco. El fenómeno que da a ver la ventana está *limitado*, a la vez que *liberado*, en la envoltura de su marco.

¿Acaso la gran pasión de la fenomenología no era dar a ver con una lucidez extraordinaria-reflexiva? Pues de este modo la ventana ha abierto en su horizonte un espacio del pensamiento, una nueva dimensión para el pensar que descubre otra experiencia desveladora en el vivir; que ofrece la posibilidad de pensar a la vez un sujeto y un objeto (como hemos intentado demostrar en nuestro trabajo), así como la existencia -su mostrarse-

48 Diría Husserl curiosamente a este respecto: «Viendo [la cosa], *la imagino constantemente junto con todos los lados que en modo alguno me están dados, tampoco bajo la forma de un hacer presente previo intuitivo. Así pues, la percepción tiene “conscientemente” en cada caso un horizonte perteneciente a su objeto (al objeto en cada caso mentado en ella)*» (Husserl, E. 1991: 166)

para-nosotros- y la esencia -lo que no le puede faltar en su mostrarse- que hace que la ventana *ventanee*, aún dándose en este mundo y para nosotros, de cualquier manera *posible*.

Con todo, a lo largo de la historia hemos podido ver cómo se ha puesto a la ventana en el ojo del huracán para lograr más y más prestaciones técnicas: poder ver sin ser visto, protegerse de la radiación solar sin renunciar a una correcta iluminación o poder observar el exterior sin que el ruido pase al interior, y algunas que otras de las clásicas exigencias que hemos ido resolviendo tecnológicamente con el paso del tiempo. Es evidente que el grado de exigencia para las ventanas es muy elevado, pero después de todo, el objeto ha tomado conciencia, desde aquí y ahora, del valor de su autonomía y no quiere renunciar a ella a cambio de algún tipo de reconocimiento que le exija sumisión. Este proceso lo cerramos como conclusión, pero queda abierto al futuro, haciendo, por tanto, visible e intuitiva su resaltada cualidad: dejar reinar a la apertura, que, entre otras cosas, admite la aparición de las cosas presentes del mundo, perceptibles desde su marco en el habitar humano.

7. Bibliografía.

Azorín (1984). *Las Confesiones de un pequeño filósofo*. Barcelona. Espasa-Calpe

Bachelard, G. (2018). *La poética del espacio*. Madrid. Fondo de Cultura Económica.

Baudelaire, C. (1994), *Las ventanas*. En *Pequeños poemas en prosa*. Madrid. Cátedra.

Bentham, J. (2008) *Introducción a los principios de la moral y la legislación*. Buenos Aires. Claridad.

Berger, J. (2000) *Modos de ver*. Barcelona. Gustavo Gili, SA.

Bozal, V. (Coord). (1996) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol II*. Madrid. Antonio Machado.

Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador*. Murcia: Cendeac.

Déotte, J-L. (2013). *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Chile. Metales Pesados.

Friedrich Bollnow, O. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona. Labor.

Holl, S. (2011). *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona. Gustavo Gili SL.

Husserl, E. (1991). *La crisis de las ciencias europeas*. Barcelona. Crítica.

Husserl, E. (1989). *La idea de la fenomenología*, México. Fondo de Cultura Económica.

Kant, I. (2013). *Crítica de la razón pura*. España. Taurus.

- Leatherbarrow, D. y Mostafavi, M. (Coord.). (2007). *La superficie de la arquitectura*. Madrid. Akal.
- Ortega y Gasset, J. (1966) *Meditación del marco*. En *El espectador*. Tomo III y IV, 109-118. Madrid. Colección Austral.
- Pellico, S. (1836). *Mis prisiones*. Trad. D.^a Pedro Martínez López. Burdeos. Alameda de Tourny.
- Rilke. (1972). *Les fenêtres, Poèmes en langue française*. En *Oeuvres II Poésie*. París. Seuil Ed.

7.1. Bibliografía secundaria.

- Boada I Xairó, S. (2013). *Los límites del vidrio: Aproximación analítica a los límites de las prestaciones energético-luminicas del vidrio*. [Trabajo Fin de Máster, Universitat politècnica de catalunya]. Tomado el 16/03/20 en <https://upcommons.upc.edu/handle/2099.1/19684>
- Campillo, A. (2006). *Las formas de la mirada*. En Baca, J. A. y Galindo, A (Coords.), *Pensar la imagen. La experiencia voyeurista: del cine a la televisión*, Instituto de Estudios Almerienses, 3. Almería. Págs 27-78.
- Gama, L. *El ser de la imagen. Elementos para una concepción hermenéutica de la imagen*. Alea, Revista Internacional de Fenomenología y Hermenéutica, V. 8. Tomado de Academia Edu el 09/02/2020: https://www.academia.edu/23889843/El_ser_de_la_imagen._Elementos_para_una_concepci%C3%B3n_herme%C3%A9utica_de_la_imagen
- García Moggia, M. (2017) *La Historia en la ventana: Configuración y representación del tiempo en la ventana albertiana*, Alpha: revista de artes, letras y filosofía, N^o. 44, págs. 197-207. Tomado el 23/04/2020 en <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012017000100197>
- García Moggia, M. (2015). Visiones y ventanas. Algunos encuadres de lo maravilloso. Revista de Teoría del Arte, (27), págs 125-131. Tomado el 10/02/2020 en <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/38015/39674>
- Josep M. Prólogo de Rafael Argullol. (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual I*. [Universitat autònoma de Barcelona].
- Joseph von Eichendorff. (1819) *Sehnsucht*. Tomado el 04/05/2020 en: <https://lyricstranslate.com/es/anhelo-lyrics.html>
- López Sáenz, C. (1998) *Merleau-Ponty o el arte de la visibilidad*, AGORA, Madrid, 17/2: págs 145-165. Tomado de Dialnet el 13/03/2020 en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=81319>
- Moreno, C. (2007) *Transparencia y misterio. Una aproximación a la fenomenología visionaria en el surrealismo a Pleno Sol de René Magritte*. Universidad de Sevilla, Anuario Colombiano de Fenomenología, págs 75-95. Tomado de Academia Edu el 15/05/2020 en https://www.academia.edu/17944908/Transparencia_y_misterio._Una_aproximaci%C3%B3n_a_la_fenomenolog%C3%ADa_visionaria_en_el_surrealismo_a_pleno_sol_de_Ren%C3%A9_Magritte_2007

- Moreno, C. (2012). *Logos/Collage. Ensayo sobre el espacio neutro y el arte de lo inverosímil*, Universidad de Sevilla, Fedro. Revista de Estética y teoría de las Artes 11, págs 27-55. Tomado de Dialnet el 15/05/2020 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4125621>
- Moreno, C. (2013-1). *Verdades irreales. Fenomenología de la ficción y modificación de neutralidad*, Universidad de Sevilla, Philologia Hispalensis 27/3-4. págs 51-82. Tomado de Philologia Hispalensis el 15/05/2020 en <https://revistascientificas.us.es/index.php/PH/article/view/1463>
- Moreno, C. (2013-2). *Neutralidad e infinito, Propedéutica fenomenológica sobre la Imagen y el Acontecimiento*, Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán, N°. 8, págs. 41-72. Tomado de Academia Edu el 15/05/2020 en https://www.academia.edu/17626235/Neutralidad_e_infinito._Proped%C3%A9utica_fenomenol%C3%B3gica_sobre_la_Imagen_y_el_acontecimiento_2013_
- Moreno, C. (2018) *De los objetos impelentes. ¿Quién iba a imaginarlos? Contribución a una fenomenología de la imaginación como configuración de escenas*, Universidad de Sevilla, Anuario Filosófico 51/2: págs 275-300. Tomado de Academia Edu el 15/05/2020 en: https://www.academia.edu/37436806/De_los_objetos_impelentes._Qui%C3%A9n_iba_a_imaginarlos_Contribuci%C3%B3n_a_una_fenomenolog%C3%ADa_de_la_imaginaci%C3%B3n_como_configuraci%C3%B3n_de_escenas_2018_
- Moreno, C. (2019). *Envenenan en broma. Aproximaciones para una fenomenología de la verdad y de la inquietud de las imágenes*. Vol. Col. (M^a Carmen López Sáenz y Karina P. Trilles Calvo, eds.), Apeiron Ediciones, Madrid, págs 31-52. Tomado de Academia Edu el 15/05/2020 en https://www.academia.edu/40875192/_Envenenan_en_broma_.Aproximaciones_para_una_fenomenolog%C3%ADa_de_la_verdad_y_de_la_inquietud_de_las_im%C3%A1genes
- Olivares, R. (2007). *A través de la ventana*. Exit: imagen y cultura, N°. 26, págs 16-23. Tomado el 13/04/2020 en <http://www.revistasculturales.com/articulos/9/exit-imagen-y-cultura/728/1/a-traves-de-la-ventana.html>
- San Martín, J. (2002). *La estructura del método fenomenológico*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid. Tomado el 12/03/2020 en https://www2.uned.es/dpto_fim/profesores/JSM/RepositorioCV_JSM/Libros/5_21_Laestructuradelmetodofenomenologico.pdf
- Valdés Espinosa, M. (2016). *Una mirada pictórica a través de la ventana*. [Trabajo Fin de Máster, Universidad Politécnica de Valencia]. Tomado el 23/04/2020 en <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/71300/Una%20mirada%20pictorica%20a%20traves%20de%20la%20ventana%20.pdf?sequence=1>
- Wajcman, C. (2020). *Psicoanálisis: La frontera de lo íntimo*. Tomado el 12/01/2020 en <https://www.colpsicoanalisis-madrid.com/las-fornteras-de-lo-intimo/>
- Waldenfels, B. (2017) *Fenomenología de la experiencia en Edmund Husserl*. Arete vol.29 no.2 Lima. Tomado el 12/03/2020 en <http://www.scielo.org.pe/pdf/arete/v29n2/a08v29n2.pdf>

7.2. Páginas webs.

<https://archello.com/project/cite-radieuse-marseille-unite-dhabitation>

<http://etimologias.dechile.net/?ventana>

<https://www.arqfoto.com/glass-house-philip-johnson/>

<https://es.slideshare.net/Dannieuunaniiz/3-espacios-interiores-y-sistema-de-patrones>

<https://lyricstranslate.com/es/anhelo-lyrics.html>

<http://barroco-conceptos-teorias.blogspot.com/2008/03/el-concepto-del-marco-y-el-barroco.html>

<https://evemuseografia.com/2017/12/22/ventanas-al-arte/>

<https://www.arkiplus.com/espacio-interior-y-exterior-en-arquitectura/>

https://www.arquitecturaydiseno.es/reformas/claves-para-cambiar-las-ventanas_1312