

UMBRALES DE LA MIRADA. MITO Y POLÍTICA DE LA VENTANA EN WALTER BENJAMIN

[THRESHOLDS OF A LOOK. MYTH AND POLITICS FROM THE WINDOW IN WALTER BENJAMIN]

MACARENA GARCÍA MOGGIA*

o
Macarena García Moggia
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Instituto de Arte
Viña del Mar, Chile

Resumen

Este ensayo aborda la dimensión mítica y política de la figura de la ventana en algunas obras de Walter Benjamin, poniendo en relación ciertos pasajes de *Infancia en Berlín hacia el 1900*, donde la experiencia de la mirada a través de la ventana opera como un disparador de analogías, con sus elucubraciones en torno a la obra de Baudelaire, así como con sus observaciones en torno a la arquitectura de los pasajes parisinos de fines del siglo XIX. Dicho recorrido despeja una hipótesis según la cual la experiencia de la mirada a través de la ventana se constituiría como la forma arcaica de un umbral que la mirada tras la vitrina de la mercancía convierte en ruina.

Palabras clave

infancia / pasajes / umbral / ventana

Abstract

This essay approaches the mythical and political dimension of the window figure in some works by Walter Benjamin relating certain childhood passages in Berlin by 1900 where the experience of the look through the window works as an analogy trigger with its elucubrations around Baudelaire's work as well as its observations around the architecture of Parisian sceneries by the end of the XIX century. This path clears up a hypothesis according to which the look experience through the window would represent itself as the archaic form of a threshold that the look behind the shop window transform in ruins.

Key words

childhood / passages / threshold / window



Figura 1.

Fuente: Constable, J. (1806). Jeune homme assis à la fenêtre, lisant. [Grafito sobre papel], Londres, The Courtauld Gallery.

En un ya clásico ensayo titulado *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*, Winfried Menninghaus (2013) repara en lo que considera una verdadera obsesión intelectual de Benjamin por los umbrales, figuras de lo intermedio que definen los límites y los espacios de transición. De acuerdo con Menninghaus, en el marco de la topografía mítica que Benjamin nos legó, una que establece correspondencias entre el mundo de la técnica moderna y el mundo simbólico arcaico de la mitología, y que hace de las construcciones y la arquitectura moderna su contenido principal, la figura del umbral deviene tanto en un método como en un *objeto* prototípico: portadora de un orden mítico del espacio y el tiempo, esto es, de un orden en el que cosas y fenómenos pueden cobrar un significado más allá de su existencia. Esta se muestra potencialmente capaz de revivir los ritos de pasaje en los que se expresa un culto por espacios perceptivos y vitales previos o situados “más allá de la distinción tajante entre interior y exterior, sí mismo y mundo, vida y muerte” (Menninghaus, 2013, p. 33), ritos urgentes en una época que se vuelve, en palabras de Benjamin (2005), “muy pobre en experiencias de umbrales”, donde “estas transiciones cada vez se viven menos y resultan más irreconocibles”, a no ser aquella, acaso la única que nos queda, de “conciliar el sueño” o prepararnos para el despertar (p. 495).

Cuando Benjamin introduce *Calle de dirección única* con una definición del desayuno como una transición imprescindible entre el sueño y la vigilia, con miras a abordar el sueño desde un “recuerdo superior” (2011, p. 10), no hace sino adentrarnos en una experiencia de umbral que es el punto corrido de una hebra que puede perseguirse a lo largo y ancho de su obra, desde su filosofía del lenguaje, bajo la figura del *médium*, hasta su filosofía de la historia, que invita a aguardar la irrupción del Mesías por una pequeña puerta en un instante cualquiera. Pero si hay un lugar donde la trama que esa hebra teje se vuelve particularmente abigarrada, es en el *Libro de los pasajes*, fisonomía materialista de una *arquitectura de transición* que se despliega por un lado hacia la calle y por el otro hacia las tiendas y donde tiene lugar una “fantasmagoría” de las mercancías que opera por “inmediatez”. Siguiendo los planteamientos de Menninghaus (2013), el proyecto de los pasajes no pretendería otra cosa que realizar un doble rito de pasaje consistente en conducir, de una parte, las “imágenes oníricas” presentes en los pasajes de modo material hacia el “umbral del despertar” mediante la construcción, a su vez, de un rito de pasaje que trae hacia el presente citas extraídas de la historia cultural del siglo XIX. De ahí que ese libro deba pensarse en filigrana con las incursiones de Benjamin por los territorios de su

infancia, contracara de su mitología moderna materializada en dos aspiraciones cognoscitivas complementarias y simultáneas, a saber, París y Berlín. Tanto como el *Libro de los pasajes*, *Infancia en Berlín hacia el 1900*, escrito cinco años después de iniciado aquel, podrá leerse como una suerte de “culto” al propio umbral biográfico, al mismo tiempo que como un rito de pasaje mediante la reconstrucción de la experiencia temprana por la vía de la rememoración, dando prueba del incontrastable valor que Benjamin asignaba ya entonces a la infancia, en cuyos sueños, anotaría en el *Libro de los pasajes*, el mundo de lo nuevo es introducido en un “espacio simbólico” que constituye, para el colectivo onírico, la “feliz ocasión de su propio despertar” (2005, p. 395).

En *Infancia en Berlín hacia 1900*, un niño observa agarrado a las faldas de su madre los objetos, ritos y usos del tiempo propios de una familia burguesa que se moderniza a la velocidad de la industria. Cada experiencia se emplaza en un escenario urbano o de interior en la Berlín imperial de fines de siglo: parques, grandes tiendas, estaciones de tren, calles, cafés y escuelas; salones, dormitorios, jardines traseros y delanteros, pasillos, rincones oscuros, armarios y escondrijos. Productos materiales y grandes innovaciones técnicas —como una puerta de hierro forjado, el aparato telefónico, el Panorama Imperial o una máquina expendedora de chocolates— conviven con otros a escala reducida, la eterna escala de los niños, que barajan entre sus manos colecciones de postales coloridas, estampillas y libros; globos de vidrio que contienen paisajes cubiertos de nieve; almendras, pasas, confituras y mantequilla. También palabras. Palabras o figuras umbrales que, de acuerdo con Menninghaus (2013), redundan en la multiplicación de puertas y portales que trazan los límites entre la morada y la ciudad, “a las cuales queda adherida la experiencia del niño y en las que se manifiesta lo que hay detrás de ellas” (p. 42). Sin embargo, al centrar su lectura de *Infancia en Berlín* en esta clase de umbrales franqueables, se diría, con el cuerpo, Menninghaus pasa por alto otra clase de figuras que actualizan, igualmente, la “magia del umbral”, un umbral si no franqueable con el cuerpo, sí al menos con la mirada.

Un niño aguarda tras la ventana los lentos minutos que restan para que se detenga el tren que regresa a casa tras largos meses de veraneo mientras se desvanece, cada vez más rápido, la esperanza de escapar. Un niño espera incansablemente que se asome una nutria desde las profundidades de su morada en el zoológico, que imagina una alberca que se llena con el agua de la lluvia, la misma lluvia que observa caer desde la ventana esperando que aumente su intensidad y donde se siente, como ante la nutria, completamente a salvo. Un niño



Figura 2.

Fuente: Hammershøj, V. (hacia 1900). *Ida lisant à la lumière du soleil*. [Pintura], Colección privada.

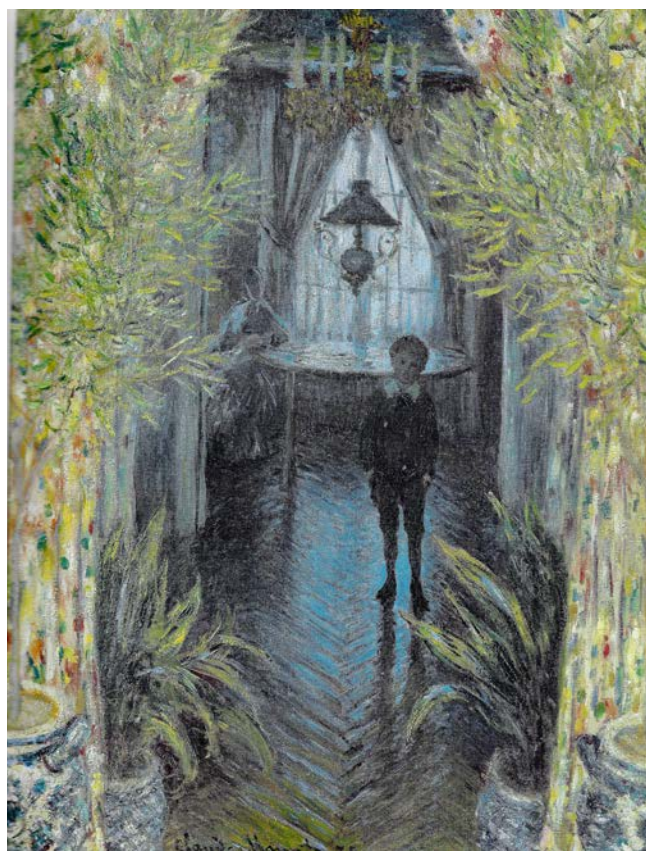


Figura 3.

Fuente: Monet, C. (1875). *Un coin d'appartement*. [Pintura], París, Musée d'Orsay.

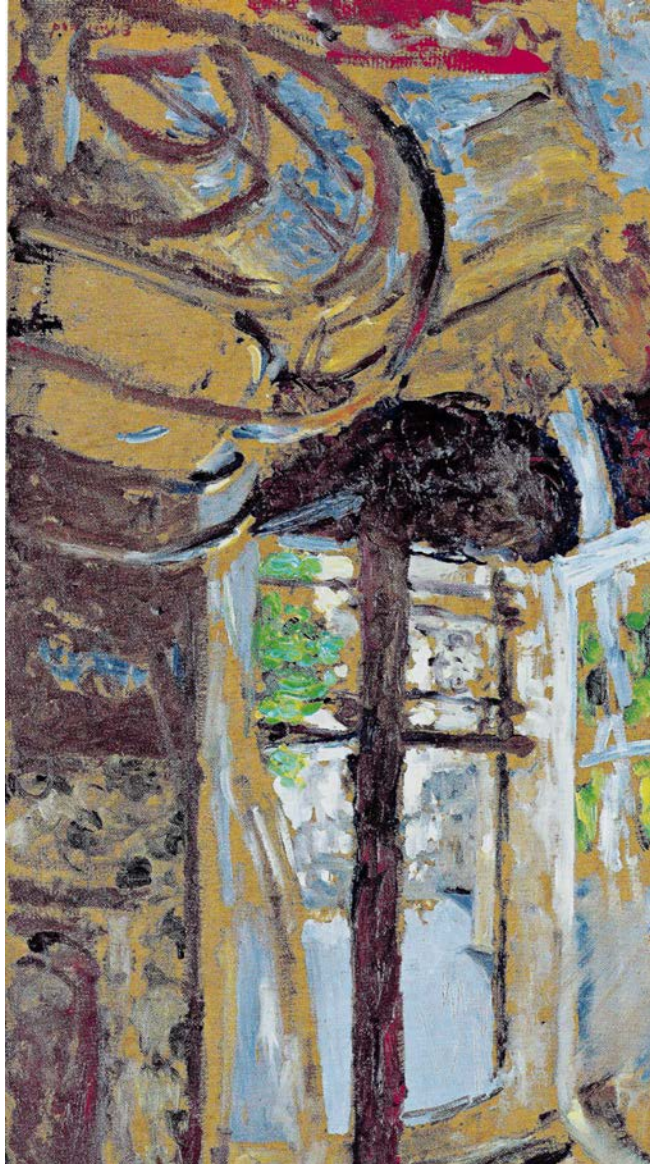


Figura 4.

Fuente: Vuillard, E. (hacia 1909). La fenêtre, rue de Calais [Pintura], Winterthur, Kunstmuseum.

pinta con colores y, al hacerlo, descubre las cosas en su seno, del mismo modo que ocurre con los cristales coloreados de las ventanas que proyectan su luz al interior de un pabellón abandonado en un lugar del jardín. Un niño se tapa los oídos al leer y, sin embargo, sigue oyendo la narración, como cuando frente a la ventana en un cuarto temperado los remolinos de nieve, allí afuera, le cuentan cosas en silencio. Un árbol de Navidad deja ver sus primeras velas encendidas a un niño que apostado a oscuras detrás de una ventana imagina “una constelación inaccesible y, no obstante, próxima” (Benjamin, 1990, p. 101), que le hace pensar en la soledad y miseria que encierran las ventanas navideñas mientras experimenta “la proximidad de la dicha segura” (p. 101). Una tarjeta postal del Hallescher Tor deja la Luna y las ventanas libres de la capa superior, de forma tal que, al poner la imagen a contraluz, estas resplandecen de un color amarillo que despierta en el niño que las observa la misma atracción que le produce el modo cómo la luz de las ventanas, en las fachadas de los edificios del antiguo oeste de Berlín, le revela poco o nada de las habitaciones iluminadas.



Figura 5.

Fuente: Balthus (1951) La fenêtre, cour de Rohan. [Pintura], Troyes, Musée d'Art Moderne.

En cada una de estas imágenes contenidas en *Infancia en Berlín hacia 1900*, la mirada parece conducida, análogicamente, hacia otro lugar. Un lugar tan lejano como cotidiano que, en todos los casos, se encuadra en el marco de una ventana. Ventanas que, en todos los casos, abren de modo repentino un acceso hacia otro tiempo y otro lugar y que, a la manera de los umbrales míticos, transgreden la distinción tajante entre el exterior y la comodidad de un interior burgués, por ejemplo, en una miniatura como “Logia”, o entre el presente y el futuro, en una viñeta como “Nutria”, o entre la vigilia y el sueño, en un fragmento como “El hombrecillo jorobado”, o entre la cercanía y la lejanía: “Había oscurecido ya; sin embargo, no encendí la lámpara por no apartar la vista de las ventanas oscuras del patio, detrás de las cuales pude ver las primeras velas”, relata Benjamin (1990) en “Un ángel de Navidad”, y continúa: “De todos los momentos que integran la existencia del árbol de Navidad es el más misterioso, cuando sacrifica a la oscuridad las hojas y el ramaje para no ser sino una constelación inaccesible y, no obstante, próxima, en la ventana empañada de uno de los pisos interiores” (p. 100).

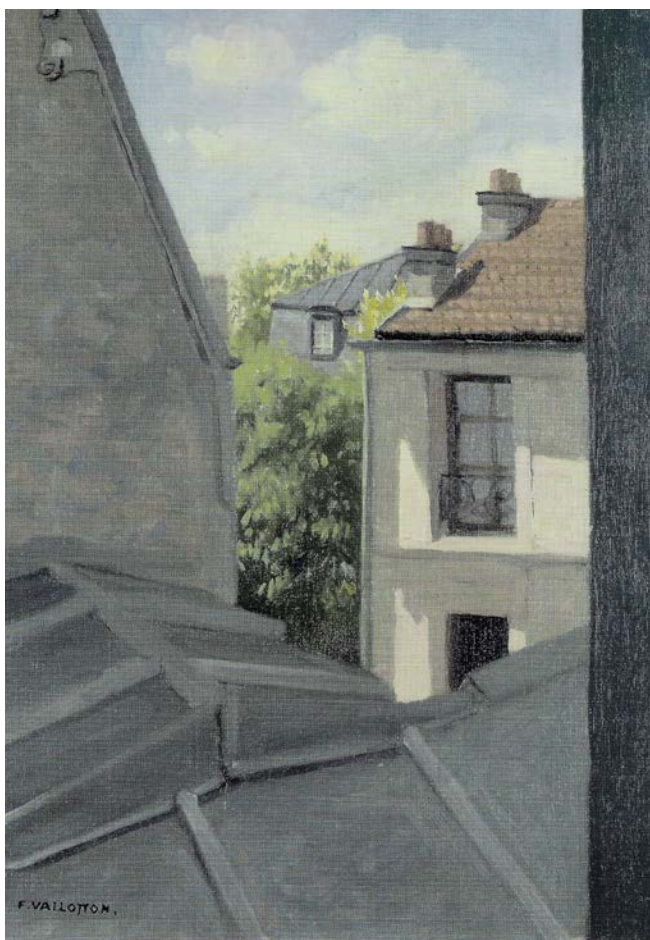


Figura 6.

Fuente: Vallotton, F. (hacia 1903). Les toits, rue Mérimée. [Pintura], Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts.

Interior-external, present-future, dream-vigil, closeness-distance. En *Infancia en Berlín*, la figura de la ventana opera como interrupción de un régimen de representación que organiza el tiempo y el espacio de acuerdo con la lógica compartimentada propia de la burguesía decimonónica, transfigurando, de ese modo, la fuerza mítica de un umbral en una imagen dialéctica. Tal como se deja ver en una entrada de Benjamin al *Libro de los pasajes*, donde dice: “Pasado súbito de una ciudad: las ventanas iluminadas en Navidad lucen como si estuvieran encendidas desde 1880” (2005, p. 114), las ventanas irrumpen en el presente de modo tal que lo que ha sido se une al ahora en una constelación.

En vista de la potencia de estas figuraciones, no parece casual —como tampoco causal— que buena parte de las obras literarias que Benjamin exploró otorgasen a la experiencia *de* o *en* la ventana un lugar relevante, sobre todo en lo concerniente a las metáforas o analogías de la creación. Pienso en Proust, por ejemplo, a quien Benjamin (2007) definiera como el escritor de las patologías de interior, que habría experimentado el instante de la creación como la hora más banal, fugaz, sentimental y débil de su vida, en



Figura 7.

Fuente: Sudek, J. (1940-1954). From the window of my studio. [Contac print], Viena, Galerie Johannes Faber.

que “la noche”, “un gorjeo perdido” o “la corriente de aire que entra por la ventana” lo llevan a interrumpir su sueño y construir “una casa al enjambre de su pensamientos a partir de los paneles del recuerdo” (p. 310). En los intentos de Proust por hacer resurgir el sujeto o una esfera cuasi trascendental de la experiencia *en* la inmanencia, la metáfora de la ventana como ventana-textual que brinda acceso a “la verdadera realidad”, que es la realidad interior, se constituye como un topos privilegiado, de manera particular en el ensayo “El rayo de sol sobre el balcón”, incluido en *Contra Saint-Beuve*,¹ cuya lectura ilumina plenamente lo que habría querido decir Benjamin cuando escribe que al leer a Proust somos “huéspedes que bajo un cartel tambaleante atraviesan un umbral tras el cual nos esperan la eternidad y la embriaguez” (2007, p. 326).

Lo mismo ocurre con la obra de Kafka, donde la recurrencia de figuras umbrales, como la del portero o la de muros y puertas que al cabo se revelan infranqueables resulta medular. Benjamin reparó, en sus estudios sobre Kafka, en la significación alegórica de esa clase de figuras, no así en la omnipresencia de ventanas que desde *Contemplación*, el primer volumen de cuentos de Kafka, hasta

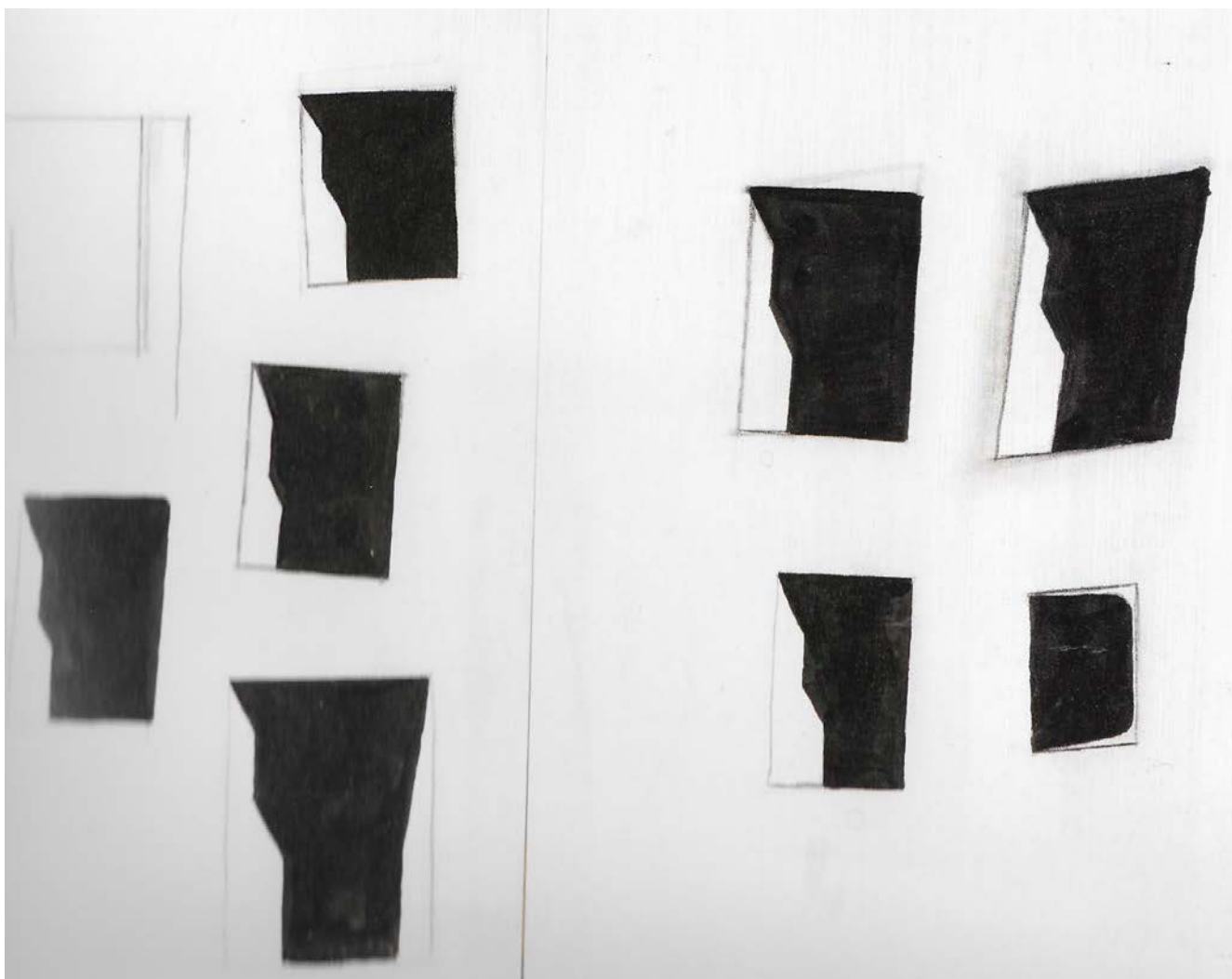


Figura 8.

Fuente: Kelly, E. (1954). 6 o'clock shadow drawings of a window . [Tinta y lápiz sobre papel], Colección privada.

El castillo, publicada póstumamente el año 1926, abundan en complicidad con la adversidad, metáfora del consuelo o el desasosiego ante la imposibilidad de escapar.² Sin embargo, en el *Libro de los pasajes* Benjamin anotó: “¿Por qué la mirada que se dirige a ventanas ajenas da siempre con una familia comiendo, o con un hombre solitario frente a una mesa, ocupado en enigmáticas nimiedades bajo la lámpara del techo? Una mirada así —dice— es el núcleo originario de la obra de Kafka” (2005, p. 237).

Dos tipos de mirada entonces, dos tipos de ventanas: una ventana hacia la verdadera vida, la eternidad, y otra que al abrirse a lo ajeno no hace sino abrirse, alienada, hacia los laberintos del yo. Ambas figuras tienen en común la inexistencia de un afuera, o al menos su elisión, reemplazado aquel por la preeminencia de una realidad interior que encuentra su antecedente, acaso, en la obra de Baudelaire, obra que Benjamin estudió profusamente y donde la figura de la ventana en cuanto umbral opera como síntesis crítica de una experiencia del mundo donde la distinción entre

interior y exterior, presente y futuro, sueño y vigilia, cercanía y lejanía comienza a volverse sintomáticamente difusa. Pienso en un poema como “Las ventanas”, del *Spleen de París*, donde en palabras de Starobinski la ventana deviene “un marco a la vez cercano y distante en que el deseo espera la epifanía de su objeto” (1988, p. 551). “¿Qué importa lo que pueda ser la realidad que se encuentra fuera de mí, si me ha ayudado a vivir, a sentir que soy y lo que soy?” (Baudelaire, 1994, p. 117), dice el final del poema, retrato de un paseante que pesquisa cuadros vivos en una ciudad que si bien no aparece descrita, se presenta como el escenario de la acción; una ciudad compuesta de una inconexa frecuencia de exhibiciones ópticas donde la experiencia interior se vuelve, insalvablemente, alegoría, por cuanto “vuelve atrás en el tiempo, como si planteara el enigma de recordar un significado perdido” (Susan Buck-Morss, 2001, p. 207), al mismo tiempo que, a contrapelo de la forma mítica, revela una experiencia privada tan vacía y extrañada de su significado original como la mercancía.

En el capítulo dedicado al *flâneur* en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, Benjamin (2012) propone una comparación entre la figura de Víctor Hugo, quien “celebraba la masa como al héroe de una epopeya moderna”, y la de Baudelaire, quien por el contrario habría buscado ansiosamente “un refugio para el héroe en la masa de la gran ciudad” (p. 137). Tal como añade él mismo, las banderas del laicismo, el progreso y la democracia que Hugo blandió sobre las cabezas del pueblo parisino, dejaban en las sombras el *umbral*, dice Benjamin, que separa al individuo de la multitud, *umbral* que contrariamente Baudelaire se empeñaría en cuidar, oponiendo a esa multitud la fuerza de un ideal que mantiene al poeta tan próximo como apartado de aquella.

Para esta ambivalencia propia del *flâneur* baudeleriano y, más aún, de aquel *flâneur* que busca en la ciudad reactualizar o revivir experiencias de umbral, por mucho que estas carezcan ya de significado, Benjamin acude tanto en páginas anteriores del *París del Segundo Imperio en Baudelaire*, como en *Sobre algunos temas en Baudelaire*, a la figura de la ventana, comparando aquella que describe Poe en “El hombre de la multitud” —historia un hombre que pasa la tarde sentado en un café londinense viendo pasar por el ventanal a una multitud frenética, maníaca, mecanizada, hasta que identifica tras el cristal a un individuo con actitud sospechosa y se decide a seguirlo interminablemente por las calles— con otra, complementaria a aquella, donde un narrador esta vez “privado e independiente” aparece igualmente absorto ante el espectáculo de la multitud. Se trata del cuento “La ventana esquinera de mi primo”, escrito por ETA Hoffmann, donde un joven visita a su primo lisiado que se pasa los días mirando por la ventana de su buhardilla a la multitud que se mueve en las calles, para dedicar la tarde juntos a observar con binoculares a las personas, identificando tipos y reflexionando sobre las maravillas de ese “variado escenario de la vida” y sobre lo que allí se describe como “los rudimentos del arte de ver”. Al comparar este relato con el anterior, Benjamin (2012) destaca, en primer lugar, que mientras el observador de Poe mira a través de la ventana de un local público, el primo, por el contrario, está instalado en su vivienda burguesa; asimismo, añade, mientras “el observador de Poe está sometido a una atracción, que finalmente lo arrastra hasta el remolino de la multitud”, “el primo de Hoffman está paralizado en su ventana en esquina” sin poder “seguir a la corriente ni

siquiera si la sintiera en su propia persona” (p. 210). Entre una y otra figura, sugiere Benjamin (2012), habrá que pensar al *flâneur*: hombre privado y hombre de la multitud a la vez, la figura se debate entre la proximidad y la distancia, en una suerte de espacio intermedio entre aquel que se vuelve cómplice de la multitud y aquel que, en cambio, se separa para encontrar en ella su reflejo y, “con una mirada de desprecio, arrojarla hacia la nada” (p. 209).

Lo cierto es que esta ambivalencia —esta ambivalencia de ventanas-umbrales— se vuelve política en el marco de una ciudad que nada quiere saber de marcos, una ciudad que todo lo vuelve cercano, que sueña despierta, que nubla el presente con la ilusoria utopía de un porvenir y que se experimenta, ella toda, como un espacio interior. Cobra sentido que el pensamiento de Benjamin cristalizara, justamente, en la figura de los pasajes, arquitecturas de transición que se definen, entre otras cosas, por la ausencia de ventanas: “El pasaje es una casa sin ventanas —anotaba Benjamin en su *Libro*—. Las ventanas que dan a él son como palcos desde donde se puede mirar hacia adentro, pero no hacia fuera. (Lo verdadero no tiene ventanas —añadía—; lo verdadero no mira en ningún sitio hacia fuera, al universo)” (2005, p. 546). Metáfora inmejorable de la “compenetración de la experiencia topológica” de la vida moderna (Déotte, 2013, p. 54), esta casa sin ventanas en la que se adentra el colectivo onírico como en su propio interior parece contraponerse, a primera vista, a la casa paterna de la infancia. En efecto, así nos lo recuerda Benjamin cuando interrumpe sus elucubraciones acerca de la tarea de la infancia en *El libro de los Pasajes* con una cita de *Los olores de París*, de Louis Veuillot, que dice:

¿Quién podrá poner su frente en el antepecho de una ventana donde juvenil él habrá tenido esos sueños que se sueñan despierto, que son la gracia de la aurora en el yugo largo y sombrío de la vida? ¡Oh raíces de gozo arrancadas del alma humana! (2005, p. 395).

Tal vez, Benjamin pensara en una experiencia similar cuando identifica, en la práctica surrealista, una potencia capaz de restituir un valor revolucionario a experiencias tales como mirar por una ventana. Así lo apunta en *El surrealismo. Última instantánea del pensamiento europeo*, del año 1929, habiendo iniciado ya su trabajo de recolección de citas y apuntes en torno a los pasajes. Dice allí que:

Nadja y Breton son los enamorados que convierten todo eso que hemos experimentado en nuestros tristes viajes en tren, en esas tediosas tardes de domingo transcurridas en algún barrio proletario de las grandes ciudades, en esa primera mirada a través de la ventana mojada por la lluvia de una vivienda a la que acabamos de mudarnos, en una experiencia revolucionaria, cuando no en una acción revolucionaria (2013, p. 38).

Esto, agrega, porque semejantes experiencias “hacen que exploten las poderosas fuerzas de la *Stimmung*”, vale decir, de esa “atmósfera anímica” que se esconde en las cosas y que de acuerdo con George Simmel (2013) es la que brinda unidad a la experiencia estética, particularmente a la experiencia estética del paisaje, en virtud de una fuerza unificadora del alma.

Pero de esa fuerza unificadora del alma, o de las cosas, nada queda en los pasajes. Como bien señala Jonathan Crary (2008), la modernidad erradica “la posibilidad misma de un espectador contemplativo” en reemplazo de una percepción temporal y cinética donde “la visión es siempre múltiple, contigua y superpuesta a otros objetos, deseos y vectores” (p. 40); donde la observación es cada vez más una cuestión de sensaciones y estímulos equivalentes que no contienen una tendencia a una localización espacial; donde el deseo ya no espera la epifanía de su objeto sino que objetos y deseos se multiplican e intercambian en un espacio en el que ya no hay ventanas a través de las cuales pueda fugarse la mirada. Lo que hay son vitrinas. Vitrinas, vidrieras y escaparates que se multiplican en el campo visual de un cuerpo colectivo cuyo adormecimiento redundante en la confusión entre interior y exterior, presente y futuro, cercanía y lejanía, sueño y vigilia, propia de la mirada que se refleja en el cristal de la mercancía. Visto de ese modo, la figura benjaminiana de la ventana como umbral de la mirada encontraría en las vitrinas su paradójica consumación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudelaire, C. (1994). *Spleen de París* (Trad. de Pablo Oyarzún). Santiago: Lom.
- Benjamin, W. (1990). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (2005). *El Libro de los pasajes* (Trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero). Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007). Hacia la imagen de Proust. En *Obras*, Libro II Vol. I. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2011). *Calle de dirección única*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (2013). *El surrealismo*. Madrid: Casimiro.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Machado Libros.
- Chacana, R. (2015). Las ventanas de Kafka. *Revista 180*, 35, 40-45.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador*. Murcia: Cendeac.
- Déotte, J.-L. (2013). *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Santiago: Metales Pesados.
- Menninghaus, W. (2013). *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Buenos Aires: Biblos.
- Shamel, A. (2014). “...une apparition surnaturelle”. Windowmotif and framing strategies in Mörike and Proust”. *Trans*, 17. Recuperado de <http://trans.revues.org:964>
- Simmel, G. (2013). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.
- Starobinski, J. (1988). Windows: From Rousseau to Baudelaire. *Hudson Review*, 4(40) 551-560. <https://doi.org/10.2307/3851122>

NOTAS

- 1 Alexandra Shamel (2014) aventura una interpretación de dicho texto en la línea que proponemos, en el marco de un análisis comparativo del motivo de la ventana y las estrategias de encuadre en Proust y Mörike.
- 2 De acuerdo con Roberto Chacana (2014), las ventanas ofrecen a los personajes kafkianos algunas formas de liberación —“consuelo, escape, seguridad, evasión, inspiración o ventura” (p. 45)— que, sin embargo, se revelan imposibles.