



Miguel Alberto Guérin,
Carmen Susana Cantera
Silvia Teresa Vermeulen

Representaciones socioculturales
del mundo urbano latinoamericano

Instituto de Historia Americana,
Facultad de Ciencias Humanas,
Universidad Nacional de La Pampa



Ediciones del Boulevard

Guérin, Miguel Alberto
Representaciones socioculturales del mundo urbano latinoamericano /
Miguel Alberto Guérin; Silvia Teresa Vermeulen; Carmen Susana Cantera
- 1a ed. - Córdoba: Ediciones del Boulevard, 2008.
252 p.; 21x15 cm.

ISBN 978-987-556-208-0

1. Sociología de la Cultura. I. Vermeulen, Silvia Teresa II. Cantera, Carmen
Susana III. Título
CDD 306

© 2008 Miguel Alberto Guérin / Silvia Teresa Vermeulen / Carmen Susana Cantera

© 2008, Compañía de Libros S.R.L.
Ediciones del Boulevard
Rosario de Santa Fe 535
X5000ACK - Córdoba - Argentina
Tel./fax: (54 351) 425 8687
E-mail: ediciones@delboulevard.com.ar
www.delboulevard.com.ar

ISBN 978-987-556-208-0

Hecho el depósito que indica la ley 11.723
Impreso en Argentina

Editores

Miguel Alberto Guérin,
Carmen Susana Cantera
y Silvia Teresa Vermeulen

Representaciones socioculturales del mundo urbano latinoamericano

Instituto de Historia Americana,
Facultad de Ciencias Humanas,
Universidad Nacional de La Pampa



Ediciones del Boulevard

La “ventana”, su arquetipo y los cambios del espacio público



Miguel Alberto Guérin
IH, FCH, UNLPam
CEHCAU, FADU, UBA

*espontáneamente el niño reconoce
en las ventanas los ojos de la casa.*
Gilbert Durand

*Un niño, lo primero que ve, lo primero que siente
y descubre, lo que le trae vibración de sonido y de
color, revelación de luz, es una ventana.*

Raúl González Tuñón. 1930,
“Imágenes de las ventanas”

En lo físico, la ciudad de la modernidad, cuyos orígenes se remontan al siglo trece, a los primeros momentos del capitalismo mercantil, es un entramado de muros y techos, que delimitan sitios intervenculados, contiguos o bien superpuestos, en cuyo caso se vinculan por escaleras; su organización básica, sin embargo es la de la contigüidad horizontal.

Existen otras organizaciones posibles, documentadas en el pasado y aún en el presente. Hace ocho milenios, en el sur de Anatolia, el poblado de Çatal Hüyük, era un conjunto de sitios sin intervenculación horizontal: la contigüidad se organizaba de manera vertical; las escaleras interiores de cada sitio conducían a su techo y ese techo a otros más altos, en una circulación que mediatizaba la horizontalidad a través de la verticalidad. Esta circulación incidía en la conformación de su imaginario de la espacialidad del mundo: depositaban a sus muertos en altas columnas, a las que también se accedía por escaleras, para que, desde lo alto del cielo, los buitres viniesen a carroñarlos y devolviesen los hombres a las alturas máximas.

Estos entramados físicos de sitios discretos que se intercomunican mediante vanos, son el producto de organizaciones socioculturales que devienen, que son necesariamente históricas, es decir que ven contenidas y condicionadas sus acciones por ese medio físico, que, a su vez modifican y resignifican, en constante tensión entre la evidencia de lo anterior y los procesos de identificación social del presente, que incluyen los proyectos de futuro con los que se niega u oculta la inevitable entropía final.

Lo físico, la tan socorrida *urbs*, es una yuxtaposición de elementos que se convierten, con el devenir sociocultural, en la tan socorrida *civitas*, en partes de subsistemas y sistemas cuya complejidad, precisamente por parecer inabordable, estimula los estudios culturales de la ciudad.

La organización urbana deviene en un sistema complejo, abierto, que se asimila, como todo sistema, a las interrelaciones comunicativas entre sus subsistemas y a las interrelaciones entre interrelaciones. Mediante ellas, mediante estos mensajes y gestos significativos, los elementos, que erróneamente suelen considerarse discretos, se resignifican como partes de sistemas y subsistemas, que son las entidades centrales de estudio, y que sólo pueden construirse a partir de otros textos, surgidos en el devenir comunicacional. Se trata de organizaciones no flexibles -en tanto sometidas a un conjunto acotado de fuerzas exteriores- sino plásticas, que responden a un ilimitado conjunto de fuerzas exteriores e interiores, en permanente interacción.

Desde la perspectiva de este trabajo, la ciudad es, como primera definición, un sistema complejo cuyas interrelaciones se organizan en la horizontalidad mediante vanos en un entramado de muros.

1. El vano de la puerta

Los vanos de la ciudad son de comunicación selectiva, implican la puerta física, que restablece momentáneamente el muro faltante en el vano, y también la virtual, ya que el vano, aunque carezca de puerta, hace sentir al muro e inhibe la libre circulación.

La raíz protoindoeuropea¹ *dhwer-*, que significa “puerta”, en latín deviene,² por un lado, en *foras* que quiere decir “fuera” y constituye la etimología de ‘afuera’, de “forastero”; y por otro, en *fores*, “puerta”, especialmente la de la casa (Roberts, Pastor 1996; Benveniste 1983).

En el sustrato de la lengua, que es la evidencia de inconsciente social, de la cultura, la puerta enuncia la dimensión social del “adentro” y del “afuera”, sea en una ciudad, una casa, una habitación o un mueble. Las dos caras simétricamente opuestas de Jano (siglo I a. C.), en su interpretación espacial, aluden al pasaje selectivo que la puerta, real o virtual, establece en el vano; sus representaciones lo muestran con una llave en la diestra, que mira una cara, y una lanza defensora en la mano izquierda, que mira la otra.

La puerta implica la capacidad de decidir abrirla o entreabrirla, franqueando el interior o sólo la visión del mismo y, simétricamente, la incapacidad de penetrar o de atisbar sin la decisión ajena; la puerta implica entonces relaciones asimétricas, relaciones de poder, que en muchos casos son intercambiables: quien decide puede estar de un lado o bien del otro, allí donde se ubique se instala el poder y también el *endon*, lo interior y la intimidad.

Como todo en el sistema urbano, la puerta, también es pasible de trasgresiones, que se independizan de la decisión ajena; a la comunicación fluida o interrumpida, debe agregarse la trasgresión visual (espiar por el ojo de la cerradura), auditiva (escuchar detrás de la puerta), seductora (el caballo de Troya) o física (violar la cerradura, tirar la puerta abajo).

La puerta es el vano de la organización de la movilidad, de los

¹ “Las lenguas indo-europeas se llaman así por tener una fuente común en el primitivo (o proto) indo-europeo, una lengua no escrita cuya existencia se conjetura como un continuo de dialectos estrechamente conectados, que se desarrolló hasta el tercer milenio antes de Cristo. Principalmente debido a las migraciones de sus hablantes, estos dialectos se volvieron muy diferenciados y evolucionaron hacia lenguas separadas. Las diferencias se tornaron tan grandes que la relación original de estas lenguas ya no se evidenció espontáneamente” (Lockwood 1972: 1).

² “Cada lengua [indoeuropea] hace una nueva disposición de su terminología” (Benveniste 1983: 202).

desplazamientos. Otro vano, la ventana, implica comunicaciones de otra naturaleza

2. El vano de la ventana

Una compañía argentina de rápida expansión reciente, publicita sus ventanas como “aberturas” que logran “una barrera contra el agua, el calor, el viento, y la lluvia”.

El texto publicitario conjuga la tradición de la ventana en la ciudad de la modernidad con los cambios ocurridos durante la segunda mitad del siglo veinte, que suelen asimilarse a la primera revolución industrial.

El muro se abre, porque deliberadamente se lo agujerea para construir un vano, y permitir que algo lo traspase. La ventana tiene un adentro y un afuera fijos, no intercambiables, y su existencia se justifica porque, desde el adentro, el afuera es positivo; la abertura entre un ámbito y el otro, supone el imaginario de un enriquecimiento del adentro con lo que proviene de afuera, y lo que primero proviene de afuera es el viento, que aunque en ocasiones puede resultar nocivo, tiene una connotación general positiva: purificar las consecuencias del encierro.

En efecto, la raíz *we-* del protoindoeuropeo, remite a la idea general de “soplar”, que se incorpora al latín *vento* del que deriva el español *viento* y de él, a su vez, *ventana*, cuyo significado etimológico es “espacio para lo que sopla”, “respiradero”. (Roberts, Pastor 1996).

En los comienzos de la ciudad moderna, el viento fue considerado como algo inherente al agujero del muro, que también tenía otras funciones. El logro tecnológico que se atribuye a las actuales ventanas y sus batientes es dejar pasar lo que hoy más se aprecia, la luz, y resultar herméticos para todo lo que se considera molesto, creando así un microclima aislado cuyo exterior es sólo visual y que inhibe las interacciones socioculturales con el exterior.

Desde una perspectiva de mayor amplitud, este logro tecnológico evidencia y enfatiza el progresivo distanciamiento, producido duran-

te el siglo veinte, entre el espacio público y un espacio privado, que tiende a escindirse de su entorno, reemplazando las interacciones personalizadas por comunicaciones virtuales, a menudo de carácter unidireccional.

3. La ventana y lo físico

Los primeros diccionarios de la lengua castellana definen ventana como “logar hueco en la pared” (Palencia 1494); una abertura cuadrangular que en ocasiones es cuadrada (“ventana cuadrada” -ibídem-) y tiene diferentes tamaños, -“ventana”, “ventanilla” (Lebrija 1495)-. La ventana “enrejada” (Nebrija 1495), también incorporada a estas definiciones, está vinculada, en el imaginario, no a las casas de ciudad sino a la vivienda señorial.³

No se integra a estas definiciones ningún tipo de cerramiento ni de marco y, en consecuencia, ninguna bisagra o cerradura. Simplemente un agujero con eventuales rejas para garantizar seguridad respecto del afuera.

3.1. La ventana y el viento

El viento de la ventana, en el imaginario urbano inicial es considerado tan purificante como el fuego. Un tratado de medicina de fines del siglo quince recomienda a quienes estén cerca del “ferido de peste”, que lo pongan hacia el fuego o hacia “la ventana o puerta” para evitar “el aire por el doliente resollado” (Taranta 1494, 42). Por analogía, se afirma que, de la boca, “como por una ventana o puerta, salen las palabras que decimos” (Glanville [c. 1250] 1494, XIX).⁴

De manera simétrica, para conservar la buena salud de la gente sana, se recomienda lo contrario. En un tratado médico poco anterior, se dice que este aire del afuera, para el que no se cuenta con ningún aisla-

³ “a él le pareció ventana, y aún con rejas doradas, como conviene que las tengan tan ricos castillos” (Cervantes, *Quijote*, XLIII).

⁴ El texto cita a San Isidoro de Sevilla (560-636).

miento o, por lo menos, con ningún aislamiento eficaz, es perjudicial tanto para sanos como para enfermos, y se aconseja que, cuando se duerme, “non le dé aire por ventana ni por resquicio en la cabeza” (Chirino 1419: 35); el enfermo, cuando duerme por la noche, no debe tener cerca “ni ventana ni puerta” por donde entre “aire acanalado” y debe cubrirse “la cabeza y las orejas bien con lienzo” (Ibíd.: 80).

La ventana como paso para el aire saliente o bien para el entrante, quedó profundamente incorporada a la lengua, es decir a la cultura, como analogía con el intercambio aéreo del sistema respiratorio; los orificios de la nariz se denominan ventanas, pero no sólo los del humanos, también los de las aves, en especial las de caza, cuyas narices se denominan, en el siglo quince, simplemente “ventanas”.

3.2. La ventana y la luz

La ventana es la fuente de luz del interior, a tal punto que se conjeturó que “canciller”, la dignidad eclesiástica encargada “de leer o expedir las letras que al príncipe se envían”, provenía de “cancellus”, “ventana”, “porque los que escriben eligen la lumbre de la finiestra [ventana]” (Fernández de Santaella 1499).

La escasez de luz interior se confirma cuando la única forma de comprobar que una “piedra” es traslúcida, es “ponerla en una ventana” y ver que se comporta como un vidrio (Glanville 1494, LXX).

La ventana como fuente de luz, escinde el sitio interior en un área clara y otra penumbrosa, y el espacio social lo admite como una dimensión necesaria del habitar de la casa: “diciéndole que se levantara y se llegase a la claridad de una ventana” (Cervantes, *La señora Comelia*).

La pintura realista de interiores ha hecho un extenso uso plástico de esta escisión del interior para aprovechar el contraste de valores que facilita el tratamiento de los volúmenes y agrega dramatismo. Pero hasta casi la ciudad contemporánea, la escasez de variadas y accesibles formas de iluminación artificial indujo a una distribución rígida de las tareas que se fueron incorporando al *endon*. En los interiores de la ciudad y también en sus espacios semipúblicos, durante este período y aún en la ciudad de la

revolución industrial, bajo la ventana se estudia,⁵ se investiga,⁶ se borda⁷ o simplemente se reposa.⁸

3.3. Abrir y cerrar la ventana

Aunque la definición erudita de ventana no integre su cerramiento, la idea de que es propio de la ventana contar con un sistema de cerramiento selectivo, que permita anular, o cuando menos atemperar, el aire y la luz, se incorporó desde muy temprano al imaginario del interior, del espacio íntimo. Estar en el interior es disponer de una ventana con postigo practicable, en tanto ligado a goznes, y provisto de alguna forma de aldaba, que permita administrar la relación con el mundo físico del exterior.

Forma parte de lo esencial del imaginario de la ventana, poder estar cerrada y, sobre todo, poder abrirse al exterior, al *exo* que garantiza a lo físico la luz del sol, pero también, por analogía, la luz que ilumina lo no específicamente corpóreo.

Un texto del bajo medievo refiere la relación entre alma y divinidad asimilándola a la relación entre ventana y claridad interior: “Si la ventana abres, cierto entrará el sol en la casa para la alumbrar, si abrir non la quisieres, oscura estará” (Alfonso de Baena [1430]). En el siglo veinte, Martín Gaité retomó la metáfora desde una perspectiva laica, asimilando el abrir la ventana, el renovar el aire de un interior caliente y tapiado, a la incorporación definitiva del individuo al mundo después de abandonar todo tipo de contención que es en realidad un impedimento.⁹

En el siglo diecisiete, David Teniers plasmó la imágen de este tipo básico de ventana, la ventana física. Pintó ventanas rectangulares, muy peque-

⁵ Gerrit Dou [1613-1675], s. f. *Interior con joven violinista*.

⁶ David Teniers [1610-1690]. s.f. *El laboratorio del alquimista*.

⁷ Mary Cassat [1844-1926]. 1879. *Lydia sentada al bastidor* (Flut institute of Arts, Michigan). (www.artchive.com).

⁸ John Sloan [1871-1951]. 1912. *Mc Sorley back room* (Hood Museum of Art, Dartmouth College, New Hampshire). (www.artchive.com).

⁹ “Abrió ya las ventanas. / Adentro las ventiscas / y el aire se renueva. / Quiero huir de los ámbitos / calientes y tapiados, / salir sin compañía / por el mundo adelante” (Martín Gaité 1993, “Por el mundo adelante”).

ñas respecto de la habitación, cuyo lado menor superior está muy cerca del techo y el inferior muy por encima de las cabezas de los personajes; ventanas sin vidrios, con un rústico postigo interior de madera que se traba en la pared mediante una falleba. Por ellas entra una luz que resulta casi cenital y el aire puro que es imprescindible para los lugares representados: la cocina, o el lugar donde el cirujano realiza sus operaciones.¹⁰

Estas telas documentan además otros usos cotidianos de la ventana, el aprovechamiento de la frescura del alféizar para poner al sereno, o simplemente para exponer al “viento acanalado”, vasijas con alimentos sólidos o líquidos, con el objeto de conservarlos; de allí que en el mundo urbano de fines del siglo quince resultase verosímil que el cuervo de Esopo tomase el queso de una ventana (Aesopus 1489).

Contemporáneamente a Teniers, Dou muestra la jaula de un pájaro colgada del paramento externo de una ventana, y también una ménsula adosada al muro en la inmediatez del alféizar, para que una maceta con planta reciba la luz que falta en el interior.¹¹ En la tela se establece un definido contraste entre la oscuridad interior y la claridad externa, y se documenta el inicio de las barreras translúcidas agregadas a la ventana, cuya culminación se dará en la ciudad burguesa de la segunda mitad del siglo diecinueve.

Pero lo físico es una consecuencia menor de la organización sociocultural. La sociedad que produjo los testimonios anteriores, se organiza en ciudades a través de una instrumentación más precisa y compleja de la ventana, que supera su definición erudita.

4. La ventana y el sistema urbano

En momentos no iniciales pero sí tempranos de la urbanización comenzada en el siglo trece, la ventana se convierte en articulador del

¹⁰ David Teniers [1610-1690], sf. *Operación quirúrgica* 1, s. f. *Operación quirúrgica* 2, s. f. *La cocina*.

¹¹ Gerrit Dou [1613-1675], 1660. *Anciana regando las flores* (Kunsthistorisches Museum, Vienna); la obra repite el tema de *La mucama holandesa* (1650).

sistema urbano, es decir del conjunto de interacciones socioculturales que se denomina ciudad.

Su función articuladora parte de que la ventana establece una interacción comunicativa asimétrica con el nivel de la calle, disfruta de la preeminencia de lo alto; “de encima de su ventana vio” (Eiximensis 1448: 200).

La ventana física se sirve inicialmente de postigos y más tarde de batientes vidriados, de persianas o celosías y también de cortinas o visillos para actuar selectivamente sobre la comunicación visual, oral o física. Lo interior, lo íntimo se abre al exterior, “abrir la ventana”, o se cierra a él “cerrar la ventana”.

Cuando la ventana se abre, lo físico (el aire, la luz) penetra sin impedimento selectivo: “Una ventana que pudo abrir, por donde entró el resplandor de la luna” (Cervantes, *La fuerza de la sangre*); y también se inicia un proceso comunicacional controlado desde el espacio íntimo, (“abrió un poco la ventana [...] y [...] sintió y oyó que andaba y hablaba gente” -Cervantes, *Don Quijote*, XLIV-), que puede interrumpirse a voluntad (“cerró de golpe la ventana” -ibídem-). El manejo de la ventana promueve o clausura la comunicación urbana entre el espacio interior y el público.

La comunicación, que es visual, en primer lugar, pero también oral y de intercambio de objetos, es propia de la ventana abierta y comienza a partir de que alguien del interior toma la decisión de comunicarse con el espacio público, sin abandonar el íntimo, que no se amplía ni contamina, ya que queda fuera del alcance de la gente “de la calle” y mediatizado por quien, desde el interior, se comunica.

4.1. Ponerse a la ventana; quitarse de la ventana

Esa voluntad de comunicación se manifiesta en el “ponerse a la ventana” que no es sinónima de “salir a la ventana”, o “asomarse a la ventana”; expresiones que suelen referir un hecho puntual, motivado por una circunstancia específica: un ruido, cuya causa se averigua o la llegada de alguien esperado. “Ponerse a la ventana” remite a la reiteración de una

vista que enriquece una sucesión de visiones anteriores; se trata de un gesto que tiende a transformarse en habitual o que es habitual: “muchos cristianos he visto por esta ventana y ninguno me ha parecido caballero sino tú” (Cervantes, *Quijote*, XI).

Además, “Ponerse a la ventana”, ya se trate de un gesto habitual o puntual, implica ampliar con una figura humana (o varias) el universo de imágenes aleatoriamente disponible en el espacio público: “quiso su suerte que, pasando un día por una calle, alzase los ojos y viese a una ventana puesta, una doncella” (Cervantes, *El celoso extremeño*).¹²

La arquitectura y su decoración dejan de ser un texto en sí para convertirse en la escenografía de un proceso comunicacional iniciado deliberadamente, en el que mostrarse es un objetivo principal: “la muy alta, poderosa se mostró a la ventana” (*Coplas hechas sobre el casamiento*). La relación entre mostrarse y ocultarse se enfatiza cuando desde el interior alguien se muestra para evidenciar su valentía y que, a pesar del peligro, no está dispuesto a convertir el espacio íntimo en refugio.¹³

Por hacer de intermediaria selectiva entre el espacio público y el privado, la ventana practicable a la altura de las personas se convierte en el articulador adecuado para las relaciones de seducción: el interior, femenino, se muestra al exterior masculino reclamando y esperando atención.

Si estos casos se incorporan a la temática de alguna pintura, el deseo masculino queda del lado del espectador del cuadro; en realidad el pintor sólo a él quiere seducir. En el siglo diecisiete, un momento de gran intensidad en las relaciones interpersonales dentro del sistema urbano, Murillo inicia una serie que perdura hasta el siglo diecinueve, y que analiza este tipo de relaciones; una joven y atractiva muchacha, acodada al marco de la ventana y recortada en la profunda oscuridad de la habitación, mira, sonriente y bañada de luz exterior, hacia la calle, más precisa-

¹² “Oí que me llamaban por mi nombre desde una ventana; alcé los ojos y vi una moza hermosa en extremo” (Cervantes, *El coloquio de los perros*).

¹³ “al cual ruido, el Maestre se paró a la ventana, en un jubón de armas desabrochado y un ballestero le tiró un pasador y dio en el canto de la ventana” (Valera 1482: 167 r.).

mente hacia un varón que está en la calle o pasa por ella. En la penumbra del segundo plano, una mujer mayor, madre o celestina, mirando hacia el mismo lado y asiendo un batiente, que puede dejar abierto o cerrar en cualquier momento, oculta con el rebozo su sonrisa o las palabras cómplices a la muchacha.¹⁴

El interior excita la curiosidad del exterior que sólo muestra, a través de la ventana practicable, lo que quiere mostrar, y la imagen selectiva del interior, que la ventana hace expectable, convierte a quien la mira en una imagen simétrica: “Tú que separas y que atraes, / cambiante como el mar, espejo, de pronto en el que nuestra imagen se mira / mezclada con lo que se ve a través” (Rilke 1924).

El hecho de que la perduración de esta constante temática, haya convertido a la ventana en un tópico de la construcción e interpretación del sistema urbano, le permitió a Dalí ejercer sutilmente la transgresión cultural, cuando, con ortodoxia formal, muestra a la mujer de espaldas, en su espacio íntimo, acodada a la ventana mirando lo que el espectador ahora sí puede ver y que, para su sorpresa, no es la calle sino un paisaje marítimo.¹⁵

La intención de mostrarse se exagera cuando la ventana se prolonga en balcón, cuya etimología se corresponde con la de “palco” y por lo tanto con la teatralidad. Auguste Renoir, en *El palco* muestra cómo la alta burguesía parisina de la segunda mitad del siglo diecinueve, usó el palco tanto para presenciar la representación como para participar del mostrarse a los otros; la mujer se apoya en la barandilla minuciosamente preparada para ser vista y admirada mientras representa su papel de espectadora, y el hombre, por detrás, protegido en la penumbra interior del palco, utiliza sus binoculares para observar al otro público que, como su mujer, también ha venido a mostrarse.¹⁶ Mary Cassat retomó esta temática y la enfatizó

¹⁴ Bartolomé Esteban Murillo [1618-1682]. C. 1665-1660. *Dos mujeres a la ventana* (National Gallery of Art, Washington. Colección Widener). (www.artchive.com).

¹⁵ Salvador Dalí [1904-1989]. C. 1925. *Muchacha a la ventana*. (www.artchive.com).

¹⁶ Auguste Renoir [1841-1919]. 1874. *El palco* (Courtauld Institute Galleries, London). (www.artchive.com).

al adoptar la perspectiva de las muchachas casaderas en busca de pretendientes.¹⁷

Las *Majas* (1808-1812)¹⁸ de Goya están sentadas al balcón para ser vistas y deseadas, para seducir, cuidadas por sus chulos que se refugian en la intimidad de la habitación; pero más deudora de Murillo y más explícita es la imaginería de su *Maja y celestina*, en la que una sola maja, acodada a la baranda del balcón resplandece en su provocador arreglo mirando con cierta soberbia a la calle, mientras en el inmediato interior, la vieja celestina urde en la penumbra sus proyectos y consejos.¹⁹

También en *El balcón* (1868-1869), de Edouard Manet,²⁰ el cuidadoso arreglo personal y las elaboradas poses muestran que los personajes representados han salido al balcón más para ser vistos que para disfrutar del espectáculo urbano.

En su *Mujer al balcón*, Pablo Picasso reúne y sintetiza algunos elementos ya enunciados: la mujer y su voluntad de mostrarse, el profundo contraste entre la oscuridad impenetrable del interior y la luminosidad de afuera, el gesto entre paciente y cansado de la espera, la mirada atenta a la calle que está en lo bajo.²¹

El ver, y también el ser visto, está en relación con la magnitud del espacio público accesible desde determinada ventana y también con la densidad e intensidad de ese espacio público. La lengua ha organizado esta relación en la expresión “tener vista a”: “fue visto y mirado muchas veces [...] desde una ventana de su casa que tenía vista a la plaza” (Cervantes, *Quijote*, XLI).

¹⁷ Mary Cassat [1844-1926]. 1879. *Lydia en un palco* (Philadelphia Museum of Art). (www.artchive.com).

¹⁸ Francisco de Goya [1746-1828]. 1808-1812. *Majas en el balcón* (Metropolitan Museum of New York). (www.artchive.com).

¹⁹ Francisco de Goya [1746-1828]. 1808-1812. *Maja y celestina en el balcón* (Colección privada).

²⁰ Edouard Manet [1832-1883]. 1868-1869. *El balcón* (Musée d'Orsay, Paris). (www.artchive.com).

²¹ Pablo Picasso [1881-1973]. 1937. *Mujer al balcón* (Musée d'Orsay, Paris).

La comunicación no se entabla sino a voluntad de quien está en el espacio interior, y esa voluntad aparece regulada no por la atracción de la ventana, que es permanente, sino por una circunstancial situación de la calle, que puede tornarla disgustante: “No me mandes / que a la ventana me ponga, / estando ese hombre en la calle, / Inés, pues ya, en cuanto el verle / en ella, me ofende, sabes.” (Calderón de la Barca. 1640).

La comunicación se interrumpe o directamente termina con el “quitarse de la ventana”. Así como “ponerse a la ventana” es exponerse a los riesgos que el espacio público puede implicar, “quitarse de la ventana” no sólo es interrumpir la comunicación, sino también, a menudo, sustraerse, de manera prevenida y precautoria, de esos riesgos: “Quítate [...] de la ventana, que ese perro español es un demonio y te hará pedazos la cabeza” (Cervantes; *La gran sultana*).

4.2. Hablar por la ventana

El solo ponerse a la ventana es reclamar la atención del espacio público con una imagen que se incorpora de manera escenográfica a la dinámica de sus vistas aleatorias que la calle ofrece. Llamar, estando puesto a la ventana, implica una intención más deliberadamente precisa (“Púsose ella asimismo a la ventana, y a grandes voces comenzó a apellidar la gente de la calle” -Cervantes, *Quijote* IV-), y una intención puntual: “Ponte, Leonela a esa ventana y llámale que, sin duda alguna, él debe de estar en la calle” (Cervantes, *Quijote* XXXIV).

La relación entre la aldaba y puerta puede ser simétrica a la relación entre voz y ventana. La primera tiende a abrir o entreabrir la puerta, la segunda intenta que alguien del interior se ponga a la ventana para entablar una relación de diálogo: “empezó a llamar a altas voces “¡Señora!” e ella, que oyó, vino a la ventana e demandole qué quería. -Señora, dijo él, yo vos traigo nuevas” (Anónimo 1410: 121).

A estímulo del interior o del exterior, la ventana fue, durante mucho tiempo, la ruta idónea para la comunicación oral entre alguien del interior y alguien del exterior: “Puesta en aquella ventana, / he escuchado sus razones” (Cervantes, *Pedro de Urdemalas*, 1395-1396).

Cuando la plasticidad del sistema urbano cierre la ventana a la comunicación visual, la verbal será imposible y buscará otros canales.

4.3. Transgredir la ventana

En una cratera del sur de Italia de mediados del siglo cuarto antes de Cristo (Robertson 1979, 160), se reproduce una escena de comedia en la que un hombre asciende la escalera apoyada al paramento exterior del muro, para alcanzar una ventana cuadrada, donde se encuentra una mujer que lo espera.

Es decir que mil ochocientos años antes de que occidente desarrollase la ciudad de la burguesía mercantil, ya funcionaba el modelo de convertir, por transgresión sociocultural, la ventana en puerta, y se lo ligaba a la relación mujer deseada en el interior y hombre conquistador desde afuera: "E sabed que yo sé la manera como yo estaré con ella de aquí adelante [...] y yo vos mostraré la ventana por do yo entraré" (Anónimo 1410).

La relación no es simétrica, quien aborda la ventana desde el espacio público, baja de ella cuidando al trofeo antes deseado y ahora conseguido. Quien desde el espacio interior arroja algo por la ventana lo convierte en deshecho; mientras el ama ejecuta los preciados libros de Quijano, el cura y el barbero deciden qué se queda por preciado y qué se convierte en basura arrojándolo por la ventana (Cervantes, *Quijote* VI).

Si alguien utiliza la ventana para salir, si alguien "salta" o se "descuelga" por ella, está huyendo del espacio íntimo por haber violado o estar por violar sus normas, especialmente las referidas a la pareja. Camila, la mujer de Anselmo, con la protección de la criada Leonela, se descuelga de la ventana para reunirse con Lotario, gran amigo de su marido (Cervantes, *Quijote*, XXXV).

La transgresión límite consiste en anular tanto el espacio íntimo como el público para procurarse la muerte aprovechando la diferencia de altura entre la ventana y el nivel del piso: "¡Ténganme, que me arrojaré por la ventana!" (Cervantes, *El retablo de las maravillas*).

La sabiduría popular sintetizó en el refrán "tirar la casa (el bodegón) por la ventana", el desorden que en el espacio sociocultural implica el arrojar desde la ventana.

4.4. Dejar de ver y comenzar a atisbar

Durante el siglo diecinueve, el crecimiento de la burguesía, originado en la revolución industrial, conmovió el espacio físico de las ciudades de Europa occidental y progresivamente también el de las ciudades incorporadas al capitalismo industrial; sus remodelaciones, presentadas como "modernizaciones" imprescindibles, enfatizaron lo escenográfico, y los afiches, las vidrieras de las grandes tiendas y los anuncios periodísticos instalaron el consumo superfluo y ostentoso de la moda, que presentó la apariencia como esencia: la cultura de la máscara (Guérin 2006a). Seurat subrayó el paralelismo entre el arreglo de la joven burguesa que, en su tocador, se prepara para salir al espacio público de la ciudad, y la caracterización de la actriz, que, en su camerino, se prepara para salir a escena.²²

El espacio interno de la vivienda burguesa, que incorporó el decorativismo, la afectación y la comunicación ritualizada, como el té de las cinco,²³ se escindió progresivamente del espacio público, quedó convertido en un espectáculo distante y panorámico, visto, con el atuendo adecuado, desde los altos balcones;²⁴ la ventana se asoció definitivamente a las celosías ("enrejado de listoncillos de madera o de hierro que se pone en las ventanas [...] para que las personas que están en el interior vean sin ser vistas"), a las cortinas y a los cortinados, y aunque siguió constituyendo un subespacio especial en el interior, empezó a competir con la intimidad de la lámpara eléctrica alejada de la ventana.²⁵ Con pocos años de diferencia, Degas²⁶ y

²² Georges Pierre Seurat [1859-1891]. 1888-1890. *Joven empolvándose* (Courtauld Gallery, Londres. (www.artchive.com).

²³ Mary Cassat [1844-1926]. 1880. *El té*. (Museum of Fine Arts, Boston); 1883. *Señora tomando té* (Metropolitan Museum of Art, New York). (www.artchive.com).

²⁴ Gustave Caillebotte [1848-1894]. 1875. *Joven en su balcón* (Colección privada); 1880. *Hombre en el balcón* (Colección privada); 1880. *Un balcón* (Colección privada). (www.artchive.com).

²⁵ Mary Cassat [1844-1926]. 1890-1891. *La lámpara* (The Art Institute of Chicago) (www.artchive.com).

²⁶ Edgar Degas [1834-1917]. 1869. *Interior con dos personajes* (Colección F. Simens, Berlín; ahora en el Hermitage, San Petersburgo).

Caillebotte²⁷ documentaron que “ponerse a la ventana” para ver, fue quedando reemplazado por atisbar a través de los visillos.

La intercomunicación presencial del sistema se trasladó al espacio semipúblico integrado por una creciente cantidad de cafés y restaurantes.

5. El tópico de la ventana incorporado como símbolo de la organización sociocultural

Entre 1923 y 1934, Federico García Lorca (1898-1936)²⁸ construyó, en dibujos lineales, monocromos o coloreados, una ciudad, referida a su Granada natal, convirtiendo tópicos urbanos, como la ventana, en símbolos de un sistema urbano que lo oprimía y que él denunció.

Esta ciudad, que muestra la interacción urbana entre la norma y la trasgresión, tiene dos espacios: el interior, la casa familiar, que funciona simultáneamente como la contención y la opresión de lo heredado, y el espacio de la taberna, que, de manera recatada, simboliza las trasgresiones que se recuerdan, porque realmente sucedieron, o que se imaginan porque, a pesar del deseo, el interior no permitió concretarlas.

Estos espacios interactúan a través del ámbito público, una sintética presentación de casas, simbolizadas por la puerta, alguna ventana aislada y un breve techo de tejas. En algún caso se dibuja la fuente de la plaza, aunque con más frecuencia, debido a su funcionalidad en la construcción simbólica, se dibuja la taberna, sintetizada en una puerta rodeada de carteles o mejor, apostillas al mapa urbano, que dicen simplemente “vinos” o “bière”.

Esta construcción urbana tiene evidente origen en la imprescindible síntesis de las escenografías, que, según documenta algún dibujo, fue-

²⁷ Gustave Caillebotte [1848-1894]. 1880. *Interior* (Colección privada). (www.artchive.com).

²⁸ Entre 1919-1928, García Lorca vivió en la residencia de estudiantes de Madrid, donde, en 1923 conoció a Salvador Dalí; en 1926 la *Revista de Occidente* publicó su “Oda a Salvador Dalí” y, un año después, el grupo *L'amic de les arts*, que integraba Dalí, organizó una exposición de los dibujos de García Lorca en las Galerías Dalmau de Barcelona; en 1932, también expuso dibujos en el Ateneo Popular de Huelva.

ron imaginadas y diseñadas antes de la finalización del texto de la obra;²⁹ pero muy rápidamente, la construcción gráfica de la ciudad se independizó de la teatralidad y logró imponer un lenguaje simbólico de gran economía y progresiva aceptación.

Así la luna, invariablemente en cuarto decreciente, construida con dos líneas, es toda la noche entrevistada desde el interior de la casa a través de la ventana, o desde el centro del espacio público, al que se abre la tentación de la taberna transgresora.

El símbolo de la ventana incluye de manera necesaria el visillo, recogido por un cordón con borlas, que lo convierte en una pollera larga, imagen femenina, parcialmente oculta por la ventana,³⁰ que atisba el espacio público (Hernández 1990: 241, 240,2, 191). El visillo, que permite atisbar, ver sin ser visto, es lo femenino, el hogar, que desde el espacio interior, desde la norma, no deja de vigilar el espacio exterior y, sobre todo la entrada a la taberna. Esta construcción se hace aún más explícita cuando el dibujo vincula ventana y taberna, en plena la noche (Hernández 1990: 192).

La entrada a la taberna es una puerta sin batientes, pero tiene cortinados, también recogidos; es decir que la imagen femenina de la norma, que atisba vigilante desde la ventana, a través de los visillos, también clausura la puerta de la taberna (Hernández 1991: 191).

En el interior de la taberna no hay mujeres, sólo un hombre, el arquetipo de hombre.

5.1. El modelo

Los espacios semipúblicos de desencuentros, con bebidas alcohólicas de por medio, conforman un imaginario contemporáneo de la ciudad. En 1876, Edgard Degas (1834-1917) pintó *L'Absinthe*, el mo-

²⁹ Se conserva un dibujo de 1923 (Hernández 1990, 324), de la escenografía de Mariana Pineda, obra terminada en 1925 que la compañía de Margarita Xirgu estrenó en el Teatro Goya de Barcelona, en 1927.

³⁰ “Las graciosas ventanas que yo amo. Con visillos de colores vivos sujetos a la mitad, esos visillos con cadera como los relojes de arena” (González Tuñón 1930, “Imágenes de las ventanas”).

mento inicial de la serie. Una mujer y un hombre sobrellevan juntos, pero totalmente incomunicados, su soledad en la ciudad, su soledad en la multitud creciente de la ciudad contemporánea. El hombre fuma y la imagen de la mujer se abstrae en su frustración, en un ámbito cerrado, sin ventanas que acerquen luz o aire nuevo. Son cafés o bares o restaurantes ínfimos que sirven para contraponer la marginalidad a la opulencia de la ciudad de la burguesía comercial y financiera.

Más de veinte años después, en 1899, Pablo Picasso (1881-1973), en *Interior de Els quatre gats*, calcó la forma del mensaje, y mostró la pareja que comparte incomunicación, a contraluz de una ventana, que sólo deja filtrar la luz desde el espacio público por su parte superior no cubierta por la espesa cortina que clausura el resto. Este recurso hizo más evidente que la vinculación con el espacio público les está vedada a este tipo de espacio semipúblico.

El esquema pareja con miradas divergentes, mesa y vaso, se hizo un paradigma firme³¹ y eventualmente Picasso lo independizó de la indigencia económica; en 1901 pintó *Los comensales*, cuadro en el que la pareja pertenece a la alta burguesía.

Ese mismo año, el *Retrato de Jaime Sabartés*, obra genética del llamado período azul (1901-1904), inició otro imaginario: mujer³² u hombre,³³ solos, frente a la mesa, en la que casi siempre se acodan, con vaso y en total aislamiento del mundo urbano. Estos interiores del café, de un espacio semipúblico donde las figuras se convierten en personajes, que padecen y a la vez indagan solos su no relación con el mundo, incorporan cortinados,³⁴ que subrayan la opresión del aislamiento, o una ventana alta, parcialmente representada, a la que se le da la espalda y por la que entra luz pero no imágenes:³⁵ de la ciudad sólo llega su tenue y descompuesta luz.

³¹ Cf. *Arlequín y compañera* (1901); *En el cabaret* (1901); *El señor Yunguer-Vidal con una mujer* (1903); *Arlequín con vaso* (1903).

³² *Mujer en el café* (1901).

³³ *Arlequín acodado* (1901).

³⁴ *Mujer con los brazos cruzados* (1901).

³⁵ *Mujer con moño ventana* (1901).

El expresionismo de Picasso subraya esta marginalidad con un tipo, el arlequín, que enfatiza la situación oponiendo la risa del público de la comedia o del circo, a la marginalidad.

5.2. La traducción del modelo

Un interior de café, dibujado en 1924 (Hernández 1990, 60), que es el primer testimonio del interés de García Lorca por el tema, apela a una perspectiva cubista para convertir en estructura un conjunto de variados elementos: mesas, vasos, estanterías con botellas, luces artificiales y un solitario y apesadumbrado personaje, que, de espaldas a un reloj de péndulo, evidencia su aislamiento del tiempo urbano.

Con los años, García Lorca redujo la cantidad de elementos al número de los imprescindibles para adecuarse a la tradición plástica de las construcciones del interior del café y tradujo su sentido. La construcción intenta lograr la empatía del espectador no respecto de los excluidos de la cohesión social urbana, sino de los excluidos por la norma urbana de las posibilidades de realización afectiva y sexual.

En la construcción urbana de García Lorca, el diseño plástico del aislamiento queda intacto, pero cambia de sentido. El cortinado de la entrada de la taberna, vigila un interior deseable, no un refugio, en cuyo centro hay un solo tipo, siempre solo, el marinero, distinguido por su gorra de cintas movedizas, como el traje de rombos distingue al arlequín.

El marinero, que está solo porque está lejos de su ciudad, de su puerto de origen, y cuyo paso por la ciudad de la taberna es necesariamente fugaz, está frente a la mesa, con su vaso y se emborracha. El sitio, que es de acceso selectivo, se convierte en un espacio socialmente aislado, según lo indica el visillo de alguna ventana alta, que sólo debe de permitir el pasaje de una débil luz nocturna.

Así como el frente de la taberna incorpora apostillas al mapa urbano ("vinos" o "bière"), el interior incorpora apostillas al mapa de la afectividad prohibida; "amor novo" se inscribe en la mesa del marinero,³⁶ o "amor" en su pecho y el palíndromo "Roma" en el aire por el que se difun-

³⁶ *Amor novo* (1933, Hernández 1990: 289.3).

den las palabras.³⁷ Se dice Roma pensando en el prohibido amor al ser deseado.

En todo caso, si el amor se realiza, sólo puede hacerlo en lo vedado del espacio semipúblico, recatado de la ciudad, que el respeto a la norma convierte en normal. Si ese amor se publica en el espacio público, la ventana deja de recatar, se abre y da lugar al enfrentamiento y a la sanción.

Esto ha sido explícitamente expuesto en un dibujo de 1929³⁸; en la plaza, un hombre y un marinero se abrazan, la alta ventana se abre de par en par al balcón para que salga una mujer, cuya pollera ya no se oculta tras el marco de la ventana; levanta los brazos clamando (al cielo, al espacio público normal) y exorcizando lo que ve, que sin embargo no se altera. El atisbar desde la ventana ha dado lugar a la acusación pública.

La norma urbana que la asimetría de alturas refuerza, trata en vano de reproducirse en la totalidad del espacio público. El mecanismo central de la cultura, la tensión entre lo reproductivo y lo productivo, queda manifiesto, y también la denuncia de la discriminación que el texto plástico expone. Desde esta perspectiva, la obra de García Lorca construye una ciudad que explicita muy tempranamente una tensión urbana desarrollada durante el siglo veinte y que aún se manifiesta como fuente de conflictos.

6. Síntesis teórica

El sistema urbano, que integra elementos aparentemente discretos en partes de un todo plástico y de permanente plasticidad, incorpora los vanos del muro como partes perdurables, aparentemente necesarias, es decir culturales, que tienen un imaginario común en las ciudades del occidente europeo a partir de los orígenes del capitalismo mercantil.

Ventana y puerta, como reguladoras de interacciones, manifiestan el poder generado en el sistema y por el sistema; un poder cuyo generalizado reconocimiento, producto de dinámicas, tensionadas e ininterrum-

³⁷ [El marinero borracho] (1934, Hernández 1990).

³⁸ [Pareja de hombre y joven marinero] (1929, Hernández 1990: 163).

pidas interacciones, se evidencia en que algunas de las instrumentaciones de la ventana y la puerta son consideradas transgresiones.

La primera manifestación de ese cambiante poder instalado en el sistema, que la puerta y la ventana representan y aún simbolizan, es la también cambiante escisión entre el espacio interior o familiar, y el exterior o público.

La puerta interior permite roles intercambiables entre el administrador y el administrado, y lo más íntimo puede estar de uno u otro lado de su hoja. La asimetría de la ventana es inalterable y sólo sucumbe a la transgresión, tanto de los de afuera como de los de adentro.

Se ha difundido con bastante aceptación la idea de que esos espacios han evolucionado desde mediados del siglo veinte, debido a los cambios tecnológicos. Conviene sin embargo considerar la hipótesis de que tanto los cambios tecnológicos como la evolución de la funcionalidad del espacio interior y del espacio exterior, corresponden a cambios en el sistema urbano.

Las intercomunicaciones a que la ventana puede estar destinada, crecieron durante el siglo dieciséis y diecisiete, de manera directamente proporcional al desarrollo de la complejidad del sistema urbano. Durante el siglo diecinueve evolucionaron de manera inversamente proporcional a esa complejidad, debido, posiblemente, al crecimiento y la especialización progresivos de la oferta de servicios urbanos.

En tal sentido las funciones de la ventana en el sistema decrecieron a medida que creció el espacio semipúblico, un espacio regulado fundamentalmente por la capacidad económica de quienes pueden frecuentarlo y cuya frecuentación es fuente de prestigio, de espectabilidad y, en definitiva, de poder. El poder económico o la capacidad de gasto orientados hacia el espectáculo que puede adquirirse o hacia las relaciones selectivas que pueden entablarse en cafés, teatros, grandes tiendas o prostíbulos constituye un factor explicativo de los cambios en la funcionalidad de la ventana dentro del sistema urbano.

La ventana permitió una relación con el mundo exterior fundamental pero no exclusivamente aleatoria; aleatoriedad que también re-

sultaba propia del espacio público. La generalizada y creciente mercantilización del sistema urbano reemplazó la aleatoriedad por la deliberación, y también reemplazó una cierta pluralidad por la selección. La cultura de la máscara, propia de las nuevas burguesías urbanas se impuso a lo espontáneo.

Si García Lorca pudo convertir el tópico de la ventana en símbolo de una organización sociocultural que rechazaba y de otra que proponía, se debió a la incorporación al sistema urbano de la taberna, del espacio semipúblico, y también a aceptar el reemplazo, de la ventana del mostrar y ver, por la ventana del atisbar.

7. Bibliografía

- Admyte 1.0.: *Archivo digital de manuscritos y textos españoles*. Disco 1 [Versión 1.0]. España; Quinto Centenario / Biblioteca Nacional / Micronet.
- Admyte 1.01: *Archivo digital de manuscritos y textos españoles*. Disco 1 [Versión 1.01]. España; Quinto Centenario / Biblioteca Nacional / Micronet.
- Alfonso de Baena, Juan, compilador [1365-1435]. *Cancionero* [1430]. Manuscrito [c. 1470], Admyte 1.01.
- Aesopus. 1489. *Eopete historiado*. Traducido del griego, vía latín y alemán. Zaragoza: Juan Hurus, Admyte 1.01
- Anónimo. 1410. *Cuento de Tristán de Leonis*. Manuscrito, Admyte 1.01.
- Anónimo c. 1550. *Historia de las Amazonas*. Manuscrito, Admyte 1.01.
- Ansermet, François y Magistretti, Pierre. 2006. *A cada cual su cerebro. Plasticidad neuronal e inconsciente*. Buenos Aires: Katz.
- Bachelard, Gastón. 1990. *La poética del espacio* [1957]. Tr. E. De Hampourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benveniste, Émile. 1983. *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Sumarios, cuadros e índices de J. Lallot. Traducción de M. Armijo. Revisión y notas adicionales de J. Siles. Madrid: Taurus.
- Breidenbach, Bernardo de. 1498. *Peregrinatio in Terram Sanctam* [c. 1483-1484]. *Viaje siguió peregrinación de la Tierra Santa*. Tr. Martín Martínez de Amprós. Zaragoza: Pablo Hurus, Admyte 1.0.
- Calderón de la Barca, Pedro [1600-1681]. 1640. *El alcalde de Zalamea*. (www.coh.arizona.edu).
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Obras completas*. Centro de Estudios Cervantinos / Universidad de Alcalá. (www.cervantes.uah.es)

- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. 1993. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Chirino, Alfonso. 1419. *Menor daño de medicina*. Manuscrito, Admyte 2
- Cohen Agrest, Diana. 2007. "El filósofo que inspiró a Freud y anticipó las neurociencias", *Adnicultura* 1, 12, 36-37.
- Eiximensis, Francesc. 1448. *Libro de los dones* Traducido del catalán. Manuscrito, Admyte 1.01.
- Fabricio de Vagdad, Guaberto. 1499. *Corónica de Aragón*. Zaragoza: Pablo Hurus, Admyte 1.0.
- Fernández de Santaella, Rodrigo [1444-1509]. 1499. *Vocabulario eclesiástico*. Sevilla: Juan Pagnitzer de Nuremberga, Admyte 1.0.
- García Lorca, Federico. 1957. *Obras completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén. Epílogo de Vicente Aleixandre. Madrid: Aguilar.
- Glanville, Bartholomaeus. 1494. *Liber de proprietatibus rerum* [c. 1250]. Traducción de fray Vicente de Burgos. Tolosa: Enrique Mayer. Admyte 1.0.
- González Tuñón, Raúl. 2005. *La calle del agujero en la media* [1930] / *Todos bailan* [1935]. Buenos Aires: Seix Barral. Biblioteca Breve.
- Gordonio, Bernardus de. 1495. *Lilio de medicina* [1303 o 1305]. Traducción anónima. Sevilla: Meinardo Ungut et Estanislao Polonio, Admyte 1.
- Guérin, Miguel Alberto. 2006a. "Imaginería comercial e imaginario urbano en el espacio público de la primera revolución industrial (París 1830-1900)", Iglesia, Rafael E. J. y Alburquerque, Lylam T. ed. 2006. *Imaginario urbano*, Cd. Buenos Aires: Carrera de Especialización en Historia y Crítica de la Arquitectura y del Urbanismo (CEHCAU), Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo (FADU), Universidad de Buenos Aires. (www.miguelguerin.com.ar).
- Guérin, Miguel Alberto. 2006b. *Picasso y su construcción de la ciudad marginal (1898-1903)*. Santa Rosa: Instituto de Historia Americana de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa (www.miguelguerin.com.ar).
- Hernández, Mario. 1990. *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Madrid: Tabapress - Grupo Tabacalera / Fundación Federico García Lorca.
- LNR: *La Nación revista* (Buenos Aires) 1999 (28.10.2007).
- Lockwood, W. B. 1972. *A panorama of indo-european languages*. London: Hutchinson University.
- Mandevilla, Juan de. 1524. *Libro de las maravillas del mundo y del viaje de la Tierra Santa*. Admyte 1.0.
- Martín Gaité [1925-1997]. 1993⁴. *Después de todo. Poesía a rachas*. Madrid: Hiperión.
- Meillet, A. et Cohen, Marcel. 1952. *Les langues du monde*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- Nebrija, Antonio de. 1492. *Dictionarium latino - hispano*. Salamanca. Admyte 1.0.
- Nebrija, Antonio de. 18.08.1492. *Gramática*. Salamanca: Impresor de la Gramática de Negrita.

- Nebrija, Antonio de. 1495. *Dictionarium hispano - latino*. Salamanca. Admyte 1.0.
- Palencia, Alfonso de [1423 - 1492]. 1490. *Univerſal vocabulario en latín y romance*. Sevilla: Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer de Nuremberga, Magno Hersstede Fils et Thomas Glickner, Admyte 1.0.
- Picasso, Pablo. *On line Picasso Project* (<http://picasso.csd.tamu.edu/Picasso>) y (www.reypicassomuseovirtual.com).
- Rilke, Rainer María [1875-1926]. 1924. *Les fenêtres*.
- Roberts, Edward A. y Pastor, Bárbara. 1996. *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza, Alianza Diccionarios.
- Robertson, Martin. 1979. *Greek painting*. New York: Skira.
- Spinoza, Baruch de. 1958. *Ética demostrada según el orden geométrico* [1677]. Traducción de Óscar Cohan. México – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Taranta, Vasco de. 1494. *De epidemia et peste. Tratado de la peste*. Zaragoza: Pablo Hurus. Admyte 1.0.
- Torre Fica, Iñaki. 2001. ““La mujer ventanera” en la poesía de Carmen Martín Gaité”, *Especulo* (Madrid) 19. (www.ucm.es).
- Valera, Diego [1412-1488]. 1482. *Crónica de España*. Sevilla: Alfonso del Puerto. Admyte 1.0.
- Vendryes, J. et Benveniste, E. 1952. “Langues indo – européennes”, *Meillet et Cohen* 1952, 1-80.